
Anuario de Literatura Comparada

1616

William Shakespeare

*Miguel de Cervantes
Leavedra*

Literatura del regreso II:
El regreso (im)posible en
la narrativa francófona
contemporánea

Ediciones Universidad
Salamanca

1616

Anuario de Literatura Comparada

ISSN: 0210-7287 - DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313> - CDU 821
Vol. 13 (2023)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
www.eusal.es

DIRECCIÓN:

Margarita ALFARO AMEIRO (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

SECRETARÍA:

Rosario LÓPEZ GREGORIS (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Rafael ALEMANY FERRER (*Universidad de Alicante, España*)

Francisco CHICO RICO (*Universidad de Alicante, España*)

María COLOM JIMÉNEZ (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Yolanda GARCÍA HERNÁNDEZ (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Mirella MAROTTA (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Mónica MARTÍNEZ SARRIEGO (*Universidad Las Palmas de Gran Canaria, España*)

Begoña ORTEGA VILLARO (*Universidad de Burgos, España*)

Mónica RIUS PINIÉS (*Universidad de Barcelona, España*)

Alexandra SAAVEDRA GALINDO (*Universidad Nacional Autónoma de México, México*)

CONSEJO CIENTÍFICO:

Carlos ALVAR EZQUERRA (*Universitas Basiliensis-Universidad de Basilea, Suiza*)

Vicenç BELTRÁN PEPIÓ (*Università della Sapienza, Italia*)

Jean BESSIÈRE (*Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Francia*)

Joseba GABILONDO (*Michigan State University, Estados Unidos*)

Francisco GARCÍA JURADO (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Asunción LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Albert LLORET (*University of Massachusetts Amherst, Estados Unidos*)

Daniel-Henri PAGEAUX (*Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Francia*)

José Antonio PÉREZ BOWIE (*Universidad de Salamanca*)

DIRECCIÓN PARA CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

Rosario LÓPEZ GREGORIS (*Facultad de Filosofía y Letras*)

Ciudad Universitaria de Cantoblanco

28049 Madrid

España

1616. Anuario de Literatura Comparada es la revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada.

Su periodicidad es anual y los artículos recibidos son evaluados por revisores externos a la revista mediante el sistema conocido como de doble ciego. *1616. Anuario De Literatura Comparada* se indiza en Academic Search Premier, MLA - Modern Language Association Database y DIALNET; y es evaluada en Miar (Icids = 6,5). En cuanto al auto-archivo, figura en: Dulcinea (color Azul).

Las normas editoriales del *Anuario* están disponibles en <http://www.selgyc.com/publi.htm>

Dirección electrónica: cesar.dominguez@usc.es

SUSCRIPCIONES:

MARCIAL PONS, LIBRERO - Departamento de Revistas

C/ San Sotero, 6 - E-28037 Madrid (España)

Teléfono: +34 913 04 33 03. Fax: +34 913 27 23 67. Correo-e: revistas@marcialpons.es

PEDIDOS:

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Plaza San Benito, 23. Palacio de Solís - 37002 Salamanca (España)

Fax: 923 26 25 79. Correo-e: eusal@usal.es

INTERCAMBIO:

Universidad de Salamanca. Servicio de Bibliotecas - Intercambio editorial

Campus Miguel de Unamuno. Apto. 597 - 37080 SALAMANCA

Correo-e: bibcanje@usal.es

MAQUETACIÓN: INTERGRAF
IMPRESIÓN: NUEVA GRAFICESA
DISEÑO DE CUB.: JUAN R. BENITO
EDITOR TÉCNICO: IVÁN PÉREZ MIRANDA
D. LEGAL: S. 1.124-2011
ISSN: 0210-7287

Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse con fines comerciales sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca.

A tenor de lo dispuesto en la calificación Creative Commons CC BY-NC-SA, se puede compartir (copiar, distribuir) el contenido de esta revista siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y compartiendo la obra resultante bajo el mismo tipo de licencia (SA).



CC BY-NC-SA

ÍNDICE

LITERATURA DEL REGRESO II:

EL REGRESO (IM)POSIBLE EN LA NARRATIVA FRANCÓFONA CONTEMPORÁNEA

NOTA DE LA DIRECCIÓN.....	5
ALFARO AMIEIRO, Margarita y SOTO CANO, Ana Belén. <i>Presentación del monográfico</i>	9
ALFARO AMIEIRO, Margarita. <i>El viaje interior y exterior de los personajes femeninos en las obras de ficción de Laetitia Colombani: La Tresse y Le Cerf-Volant</i>	13
ÁLVAREZ RUBIO, Rosario. <i>Linda Lê: Las afinidades electivas</i>	37
CONTRERAS PÉREZ, Marta. <i>(Re)construcción identitaria y pertenencia de los mauricianos en la actualidad: el caso de Les Rochers de Poudre d'Or de Nathacha Appanah</i>	63
MANGADA CAÑAS, Beatriz C. <i>Paisajes del retorno en la obra literaria de Georgia Makblouf</i>	83
MONTES NOGALES, Vicente Enrique. <i>Representaciones de África en algunas autoras oesteafricanas del siglo XXI</i>	103
MUÑOZ CARROBLES, Diego. <i>Regreso a la casa de la infancia: la reconstrucción del pasado y de la identidad en Maison-Mère de Anaïd Demir</i>	125
SOTO, Ana Belén. <i>Representación de la alteridad y temáticas de la itinerancia en la autoficción gráfica entre ici et ailleurs de Vanyda Savatier</i>	145

VARIA

PIERRE-LOUIS, MARIE Cadette. <i>Reescrituras variopintas del mito de don Quijote en la publicidad: el turismo, la lotería y el vino</i>	167
CIPRÉS PALACÍN, Ángeles. <i>El proceso de remediación en la novela de Hélène Gaudy Un monde sans rivage (2019)</i>	193

ESPINOSA CHARRY, Inés Alicia y MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. <i>Intertextualidad en los productos cinematográficos: análisis transtextual de Siete novias para siete hermanos (Seven Brides for Seven Brothers, Stanley Donen, 1954)</i>	223
RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel. <i>Lepóridos tramposos. De la fábula oriental, los tratados de caza y la historia natural a Tío Conejo</i>	255
GONZÁLEZ-VAQUERIZO, Helena. <i>Biofilia: Aristóteles, Edward o. Wilson y la novela Perdita de Hilary C. Scharper</i>	281
SOLÁNS GARCÍA, Mariángel. <i>La muerte como oportunidad: una aproximación gerontológica a Un político venerable de T. S. Eliot y El sueño de Bruno de Iris Murdoch</i>	305
RESEÑAS.....	333
AUTORES.....	365

1616

Anuario de Literatura Comparada

1616: Anuario de Literatura Comparada

ISSN: 0210-7287 - DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313> - CDU 821

Vol. 13, 2023

TABLE OF CONTENTS

THE LITERATURE OF THE RETURN II: THE (IM)POSSIBLE RETURN IN CONTEMPORARY FRENCH-SPEAKING NARRATIVE	
DIRECTOR'S NOTE	5
ALFARO AMIEIRO, Margarita y SOTO CANO, Ana Belén. <i>Introduction to the Monograph</i>	9
ALFARO AMIEIRO, Margarita. <i>The Inner and Outer Journey of Female Characters in Laetitia Colombani's works of fiction: La tresse and Le cerf-volant</i>	13
ÁLVAREZ RUBIO, Rosario. <i>Linda Lê: Elective affinities</i>	37
CONTRERAS PÉREZ, Marta. <i>Identity (Re)construction and Belonging of Mauritian People Today: The Case of Les Rochers de Poudre d'Or by Nathacha Appanah</i>	63
MANGADA CAÑAS, Beatriz C. <i>Landscapes of Return in Georgia Makhlouf's Literary Works</i>	83
MONTES NOGALES, Vicente Enrique. <i>Representations of Africa in the Literary Production of some West African Women Writers of the 21st Century</i>	103
MUÑOZ CARROBLES, Diego. <i>Return to the Childhood Home: Reconstructing the Past and the Identity in Maison-Mère, by Anaïd Demir</i>	125
SOTO, Ana Belén. <i>Representation of Alterity and Topics of Mobility in Graphic Autofiction Entre ici et ailleurs by Vanyda Savatier</i>	145
VARIA	
PIERRE-LOUIS, MARIE Cadette. <i>The Motley Rewriting of Don Quixote Myth in Publicity: Cases of Tourism, Lottery, and Wine</i>	167
CIPRÉS PALACÍN, Ángeles. <i>The Remediation Process in Hélène Gaudy's Novel A World without a Shore (2019)</i>	193

ESPINOSA CHARRY, Inés Alicia y MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. <i>Intertextuality in the Cinema: A Transtextual Analysis of Seven Brides for Seven Brothers (Stanley Donen, 1954)</i>	223
RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel. <i>Trickster Leporids. From the Oriental Fable, Hunting Treatises and the Natural History to Tío Conejo</i>	255
GONZÁLEZ-VAQUERIZO, Helena. <i>Biophilia: Aristotle, Edward O. Wilson and Hilary C. Scharper's novel Perdita</i>	281
SOLÁNS GARCÍA, Mariángel. <i>Death as an Opportunity: A Gerontological Approach to T. S. Eliot's The Elder Statesman and Iris Murdoch's Bruno's Dream</i>	305
REVIEWS	333
AUTHORS	365

NOTA DE LA DIRECCIÓN

El *Anuario 1616*, órgano de expresión de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, comenzó a publicarse en 1977, desde entonces hasta hoy ha traído en sus páginas, a los miembros de la Sociedad y a los lectores interesados, destacadas investigaciones y reflexiones sobre el estudio de la literatura y sobre el comparatismo. En 1977 la llamada «globalización» no era ni siquiera un rumor, pero quienes fundaron la Sociedad y el *Anuario* ya sabían que el mundo entero, en el proceso de su autoco-nocimiento, había estado siempre inter relacionado, y que todo él era un tejido de dependencias recíprocas que se explicaban entre sí. El futuro, como así ha sido, no podía sino estrechar aún más aquellos lazos, hacerlos más visibles y hacerlos, ciertamente, más necesarios que nunca.

Ni el estudio de la literatura ni el del comparatismo son en el tercer decenio del siglo XXI lo que eran en 1977, y el *Anuario 1616* ha acompañado las transformaciones de nuestro pensamiento y de nuestras relaciones académicas con la mayor atención y de forma continuada. Cada nuevo número del *Anuario*, que sigue haciéndose en papel, sin embargo, llega ahora, además, en el momento de su publicación a todos los rincones del mundo que tengan posibilidades de acceso digital. También la inmediatez planetaria con la que se hace presente cada número de *1616* es testimonio de una voluntad que pretende conocernos mejor.

Como no podía ser de otra forma, la dirección del *Anuario 1616*, junto con los colaboradores de cada número, seguirán dando testimonio de tradición y de renovación. La dirección desea que el *Anuario* siga siendo lo que siempre ha sido, un medio que dé testimonio de la forma en que la literatura y con ella todas las artes son reflejo del conjunto de la experiencia humana.

**LITERATURA DEL REGRESO II:
EL REGRESO (IM)POSIBLE EN LA NARRATIVA
FRANCÓFONA CONTEMPORÁNEA**

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313911>

PRESENTACIÓN DEL MONOGRÁFICO. EL REGRESO (IM)POSIBLE EN LA NARRATIVA FRANCÓFONA CONTEMPORÁNEA*

Introduction to the Monograph: The (Im)possible Return in Contemporary French-Speaking Narrative

Margarita ALFARO AMEIRO y Ana Belén SOTO CANO

Ref. Bibl. MARGARITA ALFARO AMEIRO Y ANA BELÉN SOTO CANO. PRESENTACIÓN MONOGRÁFICO. EL REGRESO (IM)POSIBLE EN LA NARRATIVA FRANCÓFONA CONTEMPORÁNEA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 13(2023), 9-11

El mito del retorno a la patria y a los orígenes familiares y culturales está presente de manera recurrente en la literatura universal desde la antigüedad grecolatina. En el contexto actual de globalización, la movilidad y el desplazamiento por motivos de exilio ideológico o de inmigración son inherentes al modo de vida contemporáneo y están contribuyendo a modificar los parámetros vitales y, como consecuencia, el canon estético artístico-literario. Esta realidad, que se erige en factor de construcción identitaria, ofrece numerosos ejemplos de escritores que habiendo vivido dicha experiencia la convierten en núcleo temático de su escritura.

* Este trabajo se inscribe en el marco de los objetivos de los proyectos de investigación I+D+I «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y «Voces de mujer en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

Nos proponemos analizar las consecuencias de la experiencia del retorno (im)posible mediante un conjunto de ocho escritoras (francófonas) contemporáneas, que viene a enriquecer el corpus de otras que ya han sido objeto de análisis en estudios previos sobre las xenografías femeninas en Europa (Alfaro, Margarita, Stéphane Sawas y Ana Belén Soto. *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Peter Lang, 2020). Estas escritoras utilizan la lengua de adopción, la lengua francesa, para poder narrar, en el marco de la ficción, sus experiencias personales y su análisis crítico de las sociedades de origen y de acogida. Sus obras muestran el valor de la interculturalidad literaria como un lugar de encuentro en el que la relación con la alteridad expresa un mundo nuevo, utópico, y siempre ensoñado (Bessière, Jean. *Littérature d'aujourd'hui: Contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire*. Honoré Champion, 2011). Se trata de un tejido literario que expone la complejidad de un mundo que requiere de cambios en favor de la integración social en el que la apertura y la tolerancia representan el gran desafío en la reflexión sobre el fenómeno de lo extranjero (Agier, Michel. *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*. Éditions Seuil, 2018).

Estamos ante un contexto que permite estudiar las posibilidades que la temática del regreso evoca en la narrativa francófona contemporánea desde una multiplicidad de perspectivas. Para ello, Margarita Alfaro aborda en un primer momento el estudio del viaje del exilio interior y exterior en dos obras de ficción, *La tresse* (2017) y *Le cerf-volant* (2021) de la escritora francesa, de origen corso, Laetitia Colombani, nacida en Burdeos en 1976, quien proyecta la vivencia de las mujeres más desfavorecidas en la India y se percibe en el entramado narrativo el viaje simbólico hacia la apertura y la transformación social. En el segundo artículo de esta monografía, Beatriz Mangada presenta a la periodista y escritora Georgina Makhoul, de origen libanés, nacida en 1955, con el objetivo de analizar el texto de prosa poética *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance* (2005), en el que revive sus recuerdos de la infancia, y la novela *Les Absents* (2014). En ambas obras la escritura logra favorecer el regreso a un imaginario en el que confluyen recuerdos felices y confesiones necesarias, pero también la expresión de la experiencia del desplazamiento y su fuerza reparadora. A continuación, Diego Muñoz analiza la primera novela de Anaid Demir, de origen armenio, titulada *Maison-mère* y publicada en 2022. En dicha obra la autora se enfrenta a su identidad múltiple y políglota, hija de armenios de Turquía emigrados a Francia en los años 60 del siglo pasado, y a los recuerdos del pasado en una ciudad de las afueras de París, a la que vuelve tras haber sido expulsada de la capital. Seguidamente, Rosario Álvarez propone el análisis de la producción literaria de Linda Lê –escritora de

origen vietnamita nacida en Dè Lat en 1963 y fallecida en París en 2022—por medio de una variedad de géneros en los que prevalece la autoficción como refugio y liberación tras la experiencia de huida de su país natal y su llegada a Francia. Vicente Montes, por su parte, realiza el estudio de dos autoras africanas, Fatou Diome —nacida en Senegal en 1968— y Fatoumata Sidibé —nacida en Mali en 1963—, que emprenden la lucha por los derechos de los inmigrantes en la población francesa o belga. Sus reivindicaciones, además, les permiten juzgar con severidad determinados fenómenos sociales que surgen en sus países de origen, Senegal y Mali, causa de desarraigo, ruptura social e ira. Continuando con esta cartografía literaria, Marta Contreras muestra la novedad de la escritora francófona mauriciana de origen indio Nathacha Appanah, nacida en 1973, quien en su primera novela, titulada *Les Rochers de Poudre d'Or* (2003), reflexiona sobre el proceso de (re)construcción identitaria de los migrantes que habitan este territorio. Por último, Ana Belén Soto profundiza en el estudio de Vanyda Savatier, una historietista de origen franco-laosiano, para mostrar la (im)posibilidad del regreso a partir del análisis de *Entre ici et ailleurs*, una autoficción gráfica que permite pensar la relación dialógica entre identidad y alteridad en términos de integración, apertura y tolerancia.

Todas estas escritoras, entre otras muchas escritoras interculturales asentadas en Europa occidental (Francia y Bélgica) y originarias de otros continentes con tradiciones culturales diferentes, nos permiten ilustrar el tópico del regreso (im)posible y analizar diferentes isotopías temáticas asociadas, tales como la memoria, la nostalgia, la ruptura y la nueva identidad fruto de la aventura y los avatares del desplazamiento. Asimismo, la lengua de adopción (francés) se convierte en una herramienta de expresión frente al silencio impuesto por la lengua de los orígenes que niega a estas mujeres escritoras la posibilidad de expresar su itinerario vital y enriquecer el actual panorama literario desde la óptica de la interculturalidad. Finalmente, estas voces invocan la necesidad de mostrar la pertinencia de la resiliencia como elemento de fortaleza y de reconstrucción personal frente a la adversidad (Cyrulnik, Boris. *La nuit j'écrirai des soleils*. Odile Jacob, 2019).

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/16162023131336>

EL VIAJE INTERIOR Y EXTERIOR DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS OBRAS DE FICCIÓN DE LAETITIA COLOMBANI: *LA TRESSE* Y *LE CERF-VOLANT**

The Inner and Outer Journey of Female Characters in Laetitia Colombani's works of fiction: La tresse and Le cerf-volant

Margarita ALFARO AMIEIRO
Universidad Autónoma de Madrid
margarita.alfaro@uam.es

Recibido: 13/05/2023; Aceptado: 20/06/2023; Publicado: xx/xx/2023
Ref. Bibl. MARGARITA ALFARO AMIEIRO. EL VIAJE INTERIOR Y EXTERIOR DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS OBRAS DE FICCIÓN DE LAETITIA COLOMBANI: LA TRESSE Y LE CERF-VOLANT. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 13-36.

RESUMEN: En el marco de la literatura intercultural contemporánea, Laetitia Colombani, de origen corso y nacida en Burdeos en 1976, ilustra el fenómeno del desplazamiento con dos relatos, *La tresse* (2017) y *Le cerf-volant* (2021). Si en la primera novela se inicia el viaje de la protagonista desde el norte al sur de la India para alcanzar el sueño que las mujeres de generaciones precedentes no han podido cumplir; en la segunda novela, el viaje ha culminado y en el sur de la India la hija de la protagonista puede iniciar una nueva vida con acceso a la

* Este trabajo se inscribe en el marco de los objetivos de los proyectos de investigación I+D+i «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y «Voces de mujer en las xenografías francófonas de *l'extrême contemporain*» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

educación gracias al compromiso de otro personaje femenino venido de Europa con el objetivo de reiniciar una nueva vida. Laetitia Colombani sabe encontrar la esencia del viaje interior y exterior, en ambos relatos proyecta la vivencia de las mujeres más desfavorecidas en la India y se percibe el viaje simbólico hacia la transformación social.

Palabras clave: interculturalidad; novela; denuncia; social; Colombani.

ABSTRACT: Within the framework of contemporary intercultural literature, Laetitia Colombani, of Corsican origin and born in Bordeaux in 1976, illustrates the phenomenon of displacement with two stories, *La tresse* (2017) and *Le cerf-volant* (2021). If the first novel begins the journey that the protagonist makes from the north to the south of India to achieve the dream that the women of previous generations have not been able to fulfill, in the second novel, the journey has culminated and in South India the daughter of the protagonist can start a new life with access to education thanks to the social commitment of another female character from Europe with the aim of restarting a new life. Laetitia Colombani knows how to find the essence of the inner and outer journey; in both stories the experience of the most disadvantaged women in India is projected and the symbolic journey towards openness and social transformation is perceived.

Key words: interculturality; novel; complaint; social; Colombani.

1. LA LITERATURA INTERCULTURAL: UNA APUESTA EN FAVOR DE LA DENUNCIA SOCIAL

En las sociedades contemporáneas observamos al menos la presencia de dos ejes recurrentes relativos a la diversidad socioeconómica y cultural que cristalizan con frecuencia en situaciones de desarraigo o de intolerancia hacia otros paradigmas identitarios. A saber, por un lado, el desplazamiento y la movilidad por motivos de exilio ideológico o religioso, de inmigración o de viaje voluntario entre los diferentes lugares del mundo (Albaladejo 2012, 13); y, por el otro, las discriminaciones sociales que afectan especialmente a mujeres y niñas debido a la dificultad para su integración social a través de la educación. Algunos autores denominan «déficit democrático» (Ducomte 2004, 46-47) a este mal actual y cuestionan, especialmente, la evolución de sociedades todavía jerarquizadas en las que impera la hegemonía patriarcal. En estos casos se requiere no solo de recursos para evitar las circunstancias de exclusión y vulnerabilidad, más frecuentes en el caso de las mujeres que son víctimas de una doble precariedad debido a su género, sino también de personas con determinación y fortaleza que asuman un proyecto vital capaz

de modificar la realidad vigente. Ambos aspectos, entre otros, se convierten en modelos a seguir por su capacidad para convertirse en un referente positivo. Asimismo, dichos ejemplos contribuyen a modificar los parámetros vitales y, como consecuencia, también, el canon estético artístico-literario. Esta realidad, factor prioritario para la construcción identitaria y para la observación de la realidad social desde el sentido del compromiso responsable, nos ofrece una variada galería de escritores que han vivido dicha experiencia y que la convierten en núcleo temático de su escritura. A título ilustrativo pensamos en Nathacha Appanah y Shumona Sinha, ambas de origen indio, escriben en lengua francesa, son reconocidas por sus obras de crítica social y residen actualmente en Francia.

En dicho marco, desde la óptica de la sostenibilidad social, la Agenda 2030 (aprobada en la Asamblea General de Naciones Unidas en septiembre de 2015) a través de los objetivos 4¹ y 5², especialmente dedicados a la formación y a las mujeres como aspectos prioritarios para erradicar las injusticias a escala global, contempla tanto la educación³ como la igualdad de género y el empoderamiento de las mujeres y las niñas a través de diez y nueve metas, respectivamente. Cada uno de estos objetivos pone en evidencia la realidad de las mujeres tanto en los países desarrollados como en los que no alcanzan el umbral de vida independiente, tal y como señala el informe de ONU Mujeres (2018) que amplía el texto de la Agenda, titulado *Hacer las promesas realidad: la igualdad de género en la Agenda 2030*. Por tanto, podemos afirmar que la ciudadanía a nivel mundial solo podrá alcanzar el desarrollo sostenible en el seno de una sociedad democrática a partir de la plena participación e integración de todos los ciudadanos, en particular de las mujeres y niñas. A este respecto, el ensayo titulado *Indignez-vous!* (2010) de Stéphane Hessel aborda de manera directa las insuficiencias democráticas y la incapacidad de reacción de la ciudadanía ante las injusticias. El autor señala la necesidad de *indignación* y no de silencio para alcanzar una sociedad más justa y recuperar la dignidad del ser humano, en particular de las mujeres y las niñas en sus diferentes vertientes

1. El ODS 4 se propone garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todas y todos.

2. El ODS 5 persigue lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas.

3. Cabe recordar, en este sentido, que la Declaración Universal de los Derechos Humanos (Naciones Unidas 1948) en su artículo 26 ya señalaba la importancia de la educación orientada al pleno desarrollo de la personalidad y el respeto a los derechos humanos en favor de la tolerancia y la construcción de la paz.

haciendo que el acceso a la educación sea equitativo y ofrezca oportunidades en su proyecto vital de futuro.

Nuestra propuesta, entre otras posibles herramientas para la sensibilización y la innovación social en el ámbito de las Humanidades, se fundamenta en el papel que la literatura francófona contemporánea puede desempeñar para favorecer la aceptación de la diversidad. El relato de ficción y su posible proyección en la expresión gráfica pueden mostrar las discriminaciones del mundo actual y aportar soluciones y ejemplos válidos para la ciudadanía como agentes de transformación social en el futuro inmediato (Mayor Zaragoza 2021). Por consiguiente, se trata en última instancia de generar un marco favorable para que la educación sea una herramienta de inclusión para las niñas y las mujeres y hacer posible que la ciudadanía sea sensible a las injusticias y pueda, por tanto, reaccionar ante ellas.

En el doble marco establecido observamos que en el siglo XXI la expresión literaria contempla el compromiso no solo de llevar a cabo una propuesta estética acorde con los movimientos de ideas y el contexto histórico, sino valorar el compromiso de denunciar mediante la ficción las discriminaciones y las inequidades. Así concebido, el acto literario y su valor educativo devienen, en su conjunto, en un proyecto multidimensional en el que se dan cita un conjunto de acciones relevantes, relativas a la transmisión del conocimiento y la transformación social que afecta a los individuos. Ambas acciones se entrelazan y se proyectan en un horizonte de reflexividad en los términos expuestos por el informe de la Unesco de 2015 (Mayor Zaragoza 2021, 155-192) y donde la educación en su sentido más amplio se impone como un derecho fundamental y un bien público en el marco del desarrollo sostenible (Vitón 2019, 222-223). Por ello, favorecer la difusión de la escritura de ficción, así como impulsar la educación literaria, son una alternativa que se puede plantear no solo desde una perspectiva diacrónica, sino con la finalidad de mostrar el valor transcultural de la literatura en el aquí y el ahora (Guillén 2005, 387). La literatura es un canal para sensibilizar y formar a lectores competentes que conozcan las obras literarias y que sean sensibles, a través de dichas obras, a las situaciones sociales que nos afectan en la actualidad, sin perder la perspectiva histórica cuando se requiera. Desde nuestra óptica, la competencia literaria contemporánea debería caracterizarse por ofrecer una mirada intercultural y propiciar el compromiso con la sociedad (Santaella 2007). En consecuencia, nuestra apuesta analítica e investigadora se sitúa en el ámbito de la literatura intercultural francófona en Europa, escrita por mujeres de origen extranjero, lo que denominan *xenografías literarias interculturales* los trabajos realizados por Margarita Alfaro y Beatriz Mangada (2014); y, más recientemente, Margarita Alfaro, Stéphanie Sawas y Ana Belén Soto (2020). En este marco,

nuestro planteamiento trasciende una única percepción enraizada en la literatura nacional francesa y se propone mostrar mediante múltiples voces y miradas las carencias existentes en el mundo en el que vivimos a través de la ficción y en su dimensión intercultural. Así pues, las sociedades en las que residimos requieren de cambios en favor de la integración social donde la apertura y la tolerancia sean el gran desafío en la reflexión sobre el fenómeno de la diversidad. Además, la aceptación de la alteridad se nos ofrece como una vía para entender la integración y la acogida desde la óptica de la hospitalidad, según la orientación dada por Michel Agier en su obra titulada *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*, de 2018. Y, asimismo, desde la comprensión que desarrolla el crítico Jean Bessière en su ensayo *Littérature d'aujourd'hui: Contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire*, publicado en 2011.

Por consiguiente, nuestra reflexión de interculturalidad literaria va acompañada de la creación de una conciencia intercultural. Esta conciencia, cuyo canal de activación puede ser la literatura, capacita a los lectores para adoptar ángulos y puntos de vista favorables a la diversidad y desechar prejuicios y estereotipos por medio del análisis de los textos literarios (Agüado 2005). Por tanto, el texto escrito, y el documento gráfico en su caso, cumplen con los objetivos prioritarios subyacentes: por un lado, fomentar la lectura, como habilidad técnica en favor del aprendizaje autónomo y reflexivo; y, por el otro, sensibilizar socialmente en favor de la inclusión, en particular de las mujeres y las niñas desfavorecidas como un valor ético necesario para poder alcanzar el objetivo de erradicación de la pobreza y la discriminación. Para ello, en esta ocasión, vamos a centrar nuestra mirada en la escritora Laetitia Colombani, quien a través de su obra literaria es capaz de decir y expresar las limitaciones del mundo en el que vive.

2. LAETTITA COLOMBANI. ANÁLISIS DE *LA TRESSE* Y *LE CERF-VOLANT*

Laetitia Colombani, de origen corso, nacida en Burdeos en 1976, antes que escritora es conocida como directora de escena, actriz y realizadora. Hasta el momento ha escrito tres obras de ficción que han despertado gran interés por parte de la recepción y la crítica, lo que ha dado lugar a que hayan sido traducidas a más de 40 lenguas. Se trata de *La tresse*⁴, *Les*

4. Su primera novela supuso un gran éxito editorial a escala internacional. Ello ha hecho que la autora esté trabajando en la actualidad como directora y guionista en el rodaje de una película que llevará el mismo título que la novela y que se estrenará el 29 de noviembre

*victorieuses*⁵ y *Le cerf-volant*, publicadas respectivamente en 2017, 2019 y 2021. Además de dos libros ilustrados en colaboración con Clémence Pollet, inspirados en sus dos primeras novelas, titulados *La tresse ou le voyage de Lalita*, en 2018, y *Les victorieuses ou le palais de Blanche* de 2021. En sus diferentes obras las historias narradas ponen de manifiesto la sensibilidad de la autora hacia temas de actualidad relacionados con la diversidad social y la discriminación de las mujeres confrontadas a múltiples desigualdades e injusticias tanto en Occidente como en otros lugares del mundo. En el conjunto cada una de estas mujeres sabe afrontar los retos; por un lado, con fortaleza y resistencia y, por el otro, con responsabilidad y compromiso.

A través de su primera y última novela, que constituyen un díptico, mostraremos el retrato de dos mujeres que coinciden en su determinación, si bien sus trayectorias existenciales son diferentes. Ambas afrontan desafíos capaces de cambiar sus vidas, ambas aspiran a cambiar su situación personal y social en el contexto concreto de las mujeres pertenecientes a la casta de los Intocables en la India, aunque una es de origen indio y otra europeo. Laetitia Colombani por medio de los relatos de *La tresse* y *Le cerf-volant* se propone, en la primera novela, mostrar el viaje que realiza una de las protagonistas, Smita, desde el norte al sur de la India para alcanzar el sueño que su madre y las generaciones precedentes no han podido cumplir: tener acceso a la educación. En la segunda novela, el viaje ha culminado y en el sur de la India la protagonista y su hija, en particular, pueden iniciar una nueva vida que contrasta con la de otro personaje femenino venido de Europa con el objetivo de reiniciar una nueva vida. En ambos casos el retorno a los orígenes culturales e identitarios se convierte en imposible no tanto por las adversidades que tienen que superar, sino porque sus vidas quedan entrelazadas y sus proyectos vitales quedan vinculados en un nuevo marco geográfico.

Desde el punto de vista narrativo, según la clasificación establecida por Bakhtine (1979), cabe pensar que se trata de un relato iniciático o de aprendizaje ya que lo significativo es la descripción de una etapa concreta de la vida de los personajes principales, la infancia y la adolescencia, como

de este año. Esta situación ha llevado a la autora a viajar a los lugares en los que transcurren las vidas de las protagonistas y a conocer de cerca las situaciones sociales y culturales de tres lugares diferentes: India, Sicilia y Montreal.

5. Se trata de una novela en la que se despliega un mosaico de personajes femeninos que se encuentran en el *Palais de la Femme* en París, institución creada durante el periodo de entreguerras para que fuera el refugio de las mujeres excluidas de la sociedad. Las protagonistas son dos mujeres que pertenecen a dos momentos cronológicos diferentes y ambas comparten el mismo proyecto de velar por la inclusión social.

momentos de elaboración de la propia personalidad. Por lo tanto, ambos textos expresan la búsqueda personal en confrontación con el mundo; asimismo, se percibe el proceso de constitución de un temperamento que se reafirma y encuentra su madurez intelectual y su sentido ontológico profundo. Lo que caracteriza este tipo de relatos es la presencia de un cambio psicológico y social en torno al cual concurren determinados motivos: las protagonistas son jóvenes, una de ellas se convierte en la figura de guía o protección; además, aparecen pruebas ligadas al desplazamiento espacial, psicológico y social que favorecen la transformación; y, finalmente, el proceso de aprendizaje culmina con un balance positivo gracias al cual las protagonistas sienten que la experiencia vivida les permite sentir que la búsqueda de su ideal ha merecido todos los esfuerzos realizados (Suleiman 1983).

En lo que se refiere al álbum gráfico, relacionado temáticamente con la primera novela, titulado *La tresse ou le voyage de Lalita*, cabe preguntarse: ¿por qué la autora de la novela apuesta por el lenguaje visual para hacer llegar a la sociedad, y en especial al público más joven, un episodio en el que se ponen en contexto y en relación una historia de vida singular que transcurre en la India en el momento actual? Sin duda la respuesta más factible es que la narrativa y su complemento gráfico amplían las posibilidades comunicativas y de sensibilización. Tanto el plano visual en el que se escenifican los personajes y los espacios en los que transcurren como el plano textual se refuerzan para transmitir situaciones complejas y, sobre todo, para implicar al lector y hacer posible que cristalice su compromiso en favor de una sociedad más justa donde las mujeres no sean excluidas⁶. Se trata, por tanto, de un medio muy eficaz para atraer al público y en especial a los jóvenes debido a su dimensión didáctica y divulgativa. Asimismo, la información textual del universo narrativo se desdobra y adquiere la función estética que ofrecen las imágenes, éstas sirven para crear un contexto visual y dar cabida a la historia narrada como si de metáforas visuales se tratara. En este caso, el álbum ilustrado abunda en la importancia de los procedimientos de reformulación y, como ya hemos señalado más arriba, se propone como un texto complementario de lectura más accesible desde el punto de vista de la lengua siendo más atractivo para un lectorado más amplio. En el plano visual predominan los colores vivos e intensos, la gama cromática aglutina colores fríos y cálidos y se fortalece la descripción realista. Esto permite que el color se abra a la

6. El álbum se ha publicado en apoyo a las acciones realizadas por *Amnesty International*, tal y como queda expresado en la contraportada: «Cet album expose de manière sensible le sort réservé en Inde aux femmes et fillettes, en particulier quand elles sont issues de bases castes. Une manière aussi de souligner qu'il est crucial de lutter contre les discriminations qui empêchent des milliers de personnes de vivre dignement» (Colombani 2021).

multiplicación de significados y que la narración rompa su marco estático. El conjunto resulta sobrio y preciso. Las figuras humanas predominan, destacan por su sencillez y su colorido brillante en consonancia con el origen de las protagonistas. En lo que se refiere a las grafías destacan los colores negro y blanco sobre fondos blancos y oscuros, respectivamente. El texto, el color y el movimiento de las figuras proyectan de manera simbólica un nuevo horizonte social. La escena final muestra a la protagonista después de un largo viaje del norte al sur de la India, está jugando con su cometa teniendo el mar como horizonte, ante *L'école de l'espoir*. Esta simbiosis de símbolos adquiere una gran fuerza significativa, cabe pensar que dicha imagen se convierte en el anhelo ético de nuestra sociedad.

En su conjunto, la autora, a través de sus personajes femeninos originarios de diferentes situaciones culturales, pone de manifiesto algunos aspectos que son pertinentes: la relevancia del viaje exterior e interior en el contexto de un país, la India, anclado todavía a sus tradiciones y que, sin embargo, atrae y atrapa a quienes viajan desde Europa haciendo que el viaje no tenga retorno; la capacidad de denuncia de las discriminaciones; y el compromiso, tanto de la mujer europea como de la mujer india, para hacer realidad el sueño de la educación de los desfavorecidos. Laetitia Colombani sabe encontrar la esencia del viaje interior y exterior; en ambos relatos se proyecta la vivencia de las mujeres de menor condición cultural y material en la India y se percibe la pertinencia del viaje simbólico hacia la transformación social emprendido por la protagonista de origen europeo.

Hechas estas consideraciones, en un primer momento, nos detendremos en ambos universos narrativos y en aquellos aspectos temáticos y estructurales más relevantes. *La tresse*, desde una triple mirada, construye un universo en el que se impone, a pesar de las adversidades, la solidaridad entre mujeres y sus derechos, además de mostrar la importancia de la educación en favor de la liberación femenina, según explica la autora en una entrevista realizada el 11 de marzo en *El Cultural* del periódico *El Español* (Marta Ailouti 2022, en línea). En la ficción la autora nos muestra el itinerario vital de tres mujeres (Smita, Giulia y Sarah) pertenecientes a tres regiones diferentes del mundo (India, Sicilia y Canadá, respectivamente). Las tres tienen en común la voluntad de sobrevivir ante sus dificultades al margen de los paradigmas patriarcales y las estructuras de dominación masculina en los contextos profesionales. Las vidas de estas tres mujeres, en tres espacios culturales diferentes, se entrelazan, como si de una trenza se tratara como indica el título, y suscitan una reflexión acerca de la aceptación o el rechazo de las imposiciones culturales dominantes.

Por otra parte, el universo narrativo está articulado en torno a 26 secuencias en las que de manera alterna conocemos la evolución existencial

y las inquietudes vitales de cada una de las tres mujeres a través de un narrador omnisciente intradiegetico que sabe penetrar en el interior de cada personaje y expresarse desde sus sentimientos y emociones. Los destinos de estas tres mujeres están entrelazados sin que ellas lo sepan. La voz poética describe de manera sucinta el trabajo realizado por Giulia que es el de insertar el pelo y trenzarlo hasta conseguir una cabellera sobre una base de algodón. Esta voz cobra fuerza ontológica e imagina la vida de esos cabellos, de dónde vienen, a quién pertenecen, a dónde irán, sabe que es un punto de unión en la intersección de varias vidas. Además, ella es la portavoz de historias en las que las mujeres han vivido circunstancias de superación. Giulia es la trenzadora de cabellos y la trenzadora de historias. La voz cierra el relato en el epílogo, es su declaración existencial y la expresión de la vocación de servicio a la sociedad: «Je dédie mon travail à ces femmes, liées par leurs cheveux» (Colombani 2017, 237).

Además, encontramos cuatro elementos extratextuales relevantes: la definición de la palabra que da título a la novela, *la tresse*; la dedicatoria, a Olivia y a las mujeres *courageuses*; el prólogo y el epílogo, al inicio y al final, que tienen como función destacar el mensaje que la autora quiere transmitir. Y, asimismo, hay un elemento intratextual que aparece en tres ocasiones. Se trata de los versos que escribe Giulia a medida que va trenzando los cabellos en su taller de Palermo y que proyectan la expresión de su yo interior según avanza en su trabajo artesanal. En este marco, el relato empieza con un episodio de la vida de Smita en su aldea natal al norte de la India, es una mujer perteneciente a la casta de los Intocables, y se cierra con Sarah, mujer que vive en Montreal con una vida profesional de éxito, pero cuya situación personal, padece un cáncer, explica la presencia de las otras dos mujeres: una hace una ofrenda con su pelo, la otra lo trabaja de modo artesanal y, finalmente, la otra lo utiliza debido a la enfermedad que le ha arrebatado el suyo. En total hay 9 secuencias dedicadas a Smita, otras 9 a Giulia y 8 a Sarah. Desde el punto de vista actancial los tres personajes están entrelazados, si bien para la vida de Sarah las acciones que desarrollan tanto Smita como Giulia son esenciales. Desde el punto de vista anecdótico, lo que sucede en la vida de Sarah al final de la novela adquiere un valor fundacional que no hubiera tenido lugar sin las historias entrelazadas de las otras dos mujeres. Para nuestro análisis vamos a centrarnos en la vida de Smita y de su hija Lalita debido a que son los personajes que reaparecen en la última novela de la autora.

En lo que se refiere a la novela *Le cerf-volant*, se trata de un relato que se abre y se cierra mediante dos elementos paratextuales, un prólogo y un epílogo, que sitúan al personaje femenino originario de Francia en el sur de

la India, en Mahābalipuram, en la región de Tamil Nadu⁷. Ambos elementos representan una anacronía temporal, en términos de Genette (1972), con respecto al desarrollo narrativo posterior. En este sentido, podemos afirmar que se trata de dos elementos que exponen la isotopía temática del movimiento desde un punto de vista retórico. En efecto, el prólogo representa una analepsis que anticipa el desarrollo posterior del hilo narrativo. La primera información expuesta al lector sitúa a Léna en un movimiento simbólico reflejado por el paso del sueño a la vigilia. La metáfora onírica se ve reforzada por la acción que contextualiza este momento narrativo, ya que se despierta por la mañana temprano, abrumada, el día que abre por primera vez la escuela que ha creado para acoger a niños desfavorecidos en la ciudad en la que se ha instalado y en la que se siente una extraña. El epílogo, por otra parte, se cierra con una prolepsis, Léna ha decidido quedarse en la comunidad con la que quiere llevar a cabo su proyecto de escuela. Con ello, su viaje de regreso a su país natal se ha convertido en imposible, después de una breve estancia en la India. El día de apertura de curso es, además, cuando se produce la ceremonia de acogida en la que cobran relevancia las tradiciones ancestrales relativas a la amistad en la India. Esta doble circunstancia hace que Léna se sienta contenta e integrada en una nueva organización social no solo por sus sentimientos de apego, sino también por sus logros personales. Desde el punto de vista enunciativo, domina un narrador en tercera persona que otorga objetividad a la descripción realista y a la vez permite la mirada subjetiva de los diferentes personajes y la expresión de una voz propia. En este marco narrativo, el desarrollo del relato, fragmentado temporalmente debido a las prolepsis y las analepsis, está articulado en tres partes en las que se van desvelando las diferentes situaciones a las que se ve confrontada Léna: su estado de ánimo, su deseo de abandonar su país de origen y sus circunstancias de vida en la India. Desde el punto de vista formal hay un equilibrio y cada parte está articulada en torno a un conjunto de capítulos (7, 10 y 8, respectivamente) que permiten descubrir al lector las diferentes facetas de su trayectoria vital: *La petite fille sur la plage*, *L'école de l'espoir* y *La vie d'après*. Además, entre la segunda y la tercera parte de la arquitectura narrativa hay un texto en cursiva, se trata del pensamiento interior de Léna que recuerda

7. La autora, después de la publicación de su primera novela, desvela que un lector, un maestro francés retirado, se puso en contacto con ella para contarle el proyecto que estaba llevando a cabo en la región del Rajastán en la India. Se trataba de una escuela que había fundado destinada a niños Intocables. Colombani fue invitada a visitar el proyecto y a su regreso sintió el deseo de llevar a la ficción lo que había visto y oído contar por las propias niñas de las castas más bajas. En el marco de la ficción el maestro francés se convirtió en una protagonista femenina (*El Cultural*, *El Español*, Marta Ailouti, 11 marzo, 2022, en línea).

lo sucedido dos años antes en Nantes, en el colegio en el que ella y François, su novio, eran profesores. François, de manera inesperada e injusta, el último día del curso escolar, es asesinado por un joven. Léna, desgarrada por lo acontecido, decide marcharse, viajar lejos durante un mes para intentar romper con el pasado, llevar a cabo su duelo y reconstruir su vida.

A continuación, nos proponemos abordar, desde la óptica de la ficción, dos aspectos relacionados con los dos ejes recurrentes a los que aludimos en la introducción relativos al mundo globalizado en el que vivimos. Por un lado, observaremos la presencia de personajes femeninos que tienen fortaleza y determinación para emprender el desplazamiento, el viaje interior y exterior que realizan como experiencia vital; y, por otro lado, la denuncia de las discriminaciones sociales y su proyección positiva en la construcción de un proyecto educativo destinado a los niños desfavorecidos del sur de la India.

2.1. *Personajes femeninos con determinación. El viaje interior y exterior de Smita (Lalita) y Léna*

Tanto el retrato psicológico de Smita y de su hija Lalita por extensión, protagonistas de *La tresse*, como de Léna, personaje principal de *Le cerf-volant*, son relevantes para poder entender la capacidad de resistencia que tienen las dos mujeres. Asimismo, Lalita, inspirada en el ejemplo de su madre, asumirá los sentimientos de miedo y de incertidumbre tanto del viaje espacial como de su viaje interior con la finalidad de fundamentar una nueva identidad personal. Smita, en el momento en el que se inicia la ficción, vive en el pueblo de Badlapur, en Uttar Pradesh, en el norte de la India (Colombani 2017, 15-21). Una mañana decide cambiar la orientación de su vida tras haber vivido con dolor cómo su hija es despreciada y maltratada físicamente en la escuela debido a su condición de Dalit, la casta de los Intocables a quienes no les está permitida la escolarización. Éstos son los marginados de la sociedad y los excluidos de la humanidad: «Comme Smita, ils sont des millions à vivre en dehors des villages, de la société, à la périphérie de l'humanité» (Colombani 2017, 15). Para Smita la vida de cada día se caracteriza por las mismas rutinas y por un trabajo que nadie más asume en la sociedad. ¿De qué se trata? ¿Es una maldición? ¿Es la manera de expiar la culpa de sus antepasados? ¿Qué es? Pues, es su *darma*, su deber, su obligación, es el oficio de *scavenger*⁸ que se transmite de madres a

8. Es la manera de denominar en inglés, en la India, a la persona que se ocupa de extraer los excrementos de los demás habitantes del poblado, actividad que no solo era

hijas (Colombani 2017, 16). Las múltiples reivindicaciones sociales siguen siendo inútiles, las autoridades locales y nacionales no tienen en consideración la situación de los Intocables que van descalzos o bien tienen que llevar una pluma de cuervo para ser distinguidos de inmediato (Colombani 2017, 18). Tampoco perciben un salario, solo a veces restos de comida. En todo momento son los grandes invisibles de la sociedad y, además, son despreciados debido a su propia condición. Smita venía realizando esta actividad desde los 6 años, la edad de su hija Lalita, y además había vivido desde niña la violencia de su padre y su sentido de superioridad hacia su madre a quien consideraba su esclava. Lalita tiene que asumir la oposición social del entorno e incluso la de su padre, Nagarajan, quien considera en un primer momento que ir a la escuela es inútil. Su propuesta, ante la insistencia de Smita de dar una formación a su hija, es la de asumir su *karma*, del mismo modo que él asumía el suyo: ser cazador de ratas por tradición de padres a hijos (Colombani 2017, 19). Sin embargo, Smita tiene la convicción de luchar contra el determinismo social, su voluntad es firme y no va a renunciar a su proyecto existencial (Colombani 2017, 19). Por otra parte, Smita no rechaza sus señas de identidad profundas, siente muy arraigadas en ella las tradiciones religiosas que ha heredado y encomienda sus oraciones a Vishnou, el dios de la vida, la creación y la protección de todos los seres humanos.

En lo que se refiere a Lalita, aparece en un primer momento descrita como una niña encerrada en la chabola en la que vive peinando siempre a la única muñeca que posee: «elle est belle, sa fille. Elle a les traits fins, les cheveux longs jusqu'à la taille, que Smita démêle et tresse tous les matins» (Colombani 2017, 20). Desde niña ha sentido la tristeza y la rabia al contemplar la situación de sus padres. En ello reside su fuerza, ante la vivencia de la discriminación que sufre en la escuela, el maestro la trata como inferior debido a su condición social, Lalita reacciona primero con angustia y miedo (Colombani 2017, 68); y, a continuación, con desacato, por lo que decide no asumir las humillaciones que le impone el maestro a cambio de poder aprender a leer y escribir. Smita se reafirma en que «l'école est faite pour instruire, non pour asservir» (Colombani 2017, 73) y además se rebela contra la injusticia: «Smita préférait mourir que de l'envoyer à nouveau à l'école; Lalita n'y mettra plus les pieds. Elle maudit cette société qui écrase ses faibles, ses hommes, ses enfants, tous ceux qu'elle devrait protéger» (Colombani 2027, 74). La noche antes de su partida, Smita, ante el altar de

desagradable por el olor y las circunstancias de trabajo, sino porque era una fuente de enfermedades infecciosas y pulmonares.

Vishnou, hace su oración y toma conciencia de la importancia tanto de su rebeldía como de la de su hija contra su destino y contra el orden de cosas establecido como un castigo divino (Colombani 2017, 75-76). Su vida, tal y como la había vivido hasta el momento, había sido el cumplimiento de la fatalidad del destino, pero sabía en lo más profundo de su ser que no sería lo mismo para su hija. Decide llevar a cabo su acto de insumisión de manera «silencieuse, inaudible, presque invisible» (Colombani 2017, 76).

En lo que se refiere a Léna, se trata de una joven de apenas treinta años, francesa, de la región de Nantes donde había trabajado sus últimos años como profesora en un colegio. Debido a un acontecimiento dramático que rompe su vida decide viajar al sur de la India durante un mes. En los primeros capítulos de la primera parte, titulada *La petite fille sur la plage*, conocemos la reflexión de Léna en torno al proceso de duelo en el que está inmersa (Colombani 2021, 23-29). Entendemos el duelo como un proceso de reparación y de restablecimiento del estado de equilibrio interno tras haber sufrido una pérdida física o afectiva. Dicha experiencia de índole trágica rompe el bienestar emocional existente y ello se manifiesta a través de diferentes emociones concatenadas: tristeza, rabia, miedo, dolor y, finalmente, la expresión de protesta o descontento (Zurita y Chías 2009). En el marco de la ficción, observamos, asimismo, las diferentes etapas en torno a la experiencia del duelo en el que están inmersos los personajes principales: primero cognitiva, después emocional y, finalmente, de aceptación o cierre. La primera supone un trabajo de racionalización que se caracteriza por la negación de la realidad; la segunda se expresa a través de las emociones de rabia y tristeza; y, por último, se produce un sentimiento de aceptación necesario para emprender un nuevo proyecto y generar nuevos apegos.

Léna, que ha vivido una experiencia de ruptura, a su llegada a Chennai, solo piensa en cómo curar sus heridas del pasado, confía en que la distancia le ayudará: «sous d'autres cieux, d'autres latitudes, elle reprendra son souffle et pansera ses blessures. L'éloignement se révèle parfois salutaire, songea-t-elle» (Colombani 2021, 25). Recuerda su voluntad de llevar a cabo el proyecto que había elaborado con François y ahora, sin embargo, quiere iniciarlo sola. Siente que está en un momento de fragilidad y por ello tiene que resistir y no dejarse hundir por las circunstancias. Ambos habían elegido la costa de Coromandel, en el golfo de Bengala, para realizar el sueño compartido de fundar una escuela. Las primeras sensaciones y los recuerdos del pasado la llevan a aislarse, a salir poco, incluso a dormir mal. Léna siente que le faltan las fuerzas. Solo la soledad, el silencio y la posibilidad de contemplar el mar le aportan paz (Colombani 2021, 25-27).

En este momento de toma de conciencia de su desgarró existencial sucede un nuevo acontecimiento dramático. De manera accidental está a

punto de perder su vida en el mar, ahogada. Desde el agua, solo contempla en el horizonte la silueta de una niña que sujeta entre sus manos una cometa, objeto que da título a la novela y que recrea el imaginario de transformación social anhelado. Después la niña desaparece y la última imagen que ve antes de hundirse en el agua, arrastrada por una corriente, es la cometa (Colombani 2021, 29). ¿No había percibido el peligro? ¿Su estado mental de abandono se lo había impedido? ¿Estaba subiendo la marea? Cuando abre los ojos en la playa, ve el rostro de una niña de ojos negros y profundos que la miran; también percibe y oye un tumulto de figuras rojas y negras que se mueven de un lado para otro (Colombani 2021, 29). Solo recuerda los ojos de la niña. Si no hubiera sido por su intervención valiente, hubiera desaparecido para siempre. Este hecho hace que decida, primero, buscar e identificar a la niña, y una vez que la ha conocido y sabe de sus circunstancias personales, se propone emprender el proyecto de construir una escuela para niños sin recursos y discriminados por su condición social. Su gran sueño es:

Bâtir une école à Mahâbalipuram.
 Une école pour Lalita,
 Et pour toutes celles et ceux qui, comme elle, ne sont
 Pas nés au bon endroit.
 Leur donner ce que la vie leur a refusé.
 Tout recommencer,
 Repartir de zéro.
 Accepter ce qui est.
 Vivre à nouveau.
 Renaître, peut-être. (Colombani 2021, 94-95)

Como ya habíamos señalado, Smita, en *La tresse*, emprende un largo viaje hacia el sur de más de 2000 kilómetros para que Lalita, su hija, pudiera escolarizarse. Sabemos en *Le cerf-volant* que, al poco tiempo de llegar al sur de la India, después de un largo viaje espacial y emocional, Smita muere a causa de una enfermedad pulmonar provocada por su trabajo en contacto permanente con excrementos en su región natal (Colombani 2021, 63-64). Lalita se quedará huérfana y serán los primos de su madre, Mary y James, también pertenecientes a la casta de los Intocables, quienes la acogen para que pueda trabajar con ellos. Éstos, convertidos al catolicismo, le pusieron por nombre Holy, ángel guardián, para no ser identificada con su pasado anterior (Colombani 2021, 64). Tanto Mary como James, también sus nombres se han adaptado a la nueva realidad, si bien han sido capaces de desplazarse en búsqueda de un mejor destino, en ningún caso han cambiado su modo de pensar y tampoco contemplan la posibilidad de que Holy, Lalita, pueda asistir a la escuela: «Une fille n'a pas besoin d'être

éduquée» (Colombani 2021, 115). Incluso, llegada a la edad de doce años, conciertan su matrimonio con un hombre treinta años mayor que ella (Colombani 2021, 195-198). El azar hará que los destinos de Lalita y Léna se crucen en el camino de la vida. El sueño de Smita para su hija se podrá ver cumplido gracias a su determinación, en primer lugar, y al empeño de Léna, después (Colombani 2021, 47-67). El encuentro de Léna y Lalita es muy significativo, se convierte en central para ambos personajes. Léna percibe a Lalita como una niña solitaria, llena de tristeza y sin capacidad para hablar y expresar sus emociones. Léna hará que poco a poco sea capaz de decir su dolor por la pérdida física de su madre y de su padre que no supo afrontar el viaje con ellas; manifestar, a continuación, su enfado por las discriminaciones vividas debido a su origen para después poder asumir una nueva etapa vital, su formación en la escuela y hacer así realidad el sueño de su madre:

En se murant dans le silence, la petite a choisi la seule forme de résistance qu'elle pouvait exercer, sans se douter que l'arme retournerait contre elle. Elle est prise au piège à présent, bâillonnée. Léna veut lui rendre la voix qu'on lui a dérobée. Si la gosse ne peut aller à l'école, alors l'école viendra à elle. Elle se promet de lui apprendre à lire et à écrire, en anglais. (Colombani 2021, 67)

Esta situación hace que Léna se vea a su vez proyectada en los sentimientos de Lalita, se reafirme y encuentre sentido a su vida:

Elle se sent prête à relever le défi. Peu importe le temps qu'il faudra. Le temps elle l'a. Elle prolongera son séjour de quelques semaines ou de quelques mois. À la fillette, elle le doit au moins ça. [...] Elle songe à cette phrase de Kierkegaard : « *La vie doit être comprise en regardant en arrière. Mais il ne faut pas oublier qu'elle doit être vécue en regardant vers l'avant.* » Depuis le drame, elle ne sait plus où regarder. (Colombani 2021, 67-68)

En la segunda parte de la novela, titulada *L'école de l'espoir* (Colombani 2021, 75-135), aparece detallado el proyecto educativo de Léna y su desarrollo. Su ejecución es posible también gracias a otro personaje femenino con determinación. Se trata de Preeti, la jefa de las Brigadas Rojas, quien será una estrecha colaboradora de Léna. También ella había perdido a un ser querido, a su hermana, y había vivido una situación de violación a la edad de trece años sin que sus padres la apoyaran en ningún momento. Las dos experiencias la habían llevado a huir de su casa y a hacerse militante de la defensa de las mujeres (Colombani 2021, 79). Preeti es otro referente femenino por su valentía y su gran coraje capaz de luchar contra las imposiciones sociales. Junto a otras mujeres, sabe asumir como razón de ser de

su vida la bandera de la protección de las mujeres de agresiones y abusos sexuales tanto por las calles de las ciudades como por las aldeas.

Además, a ellas se suma otra mujer, algo mayor que Preeti, llamada Usha Vishwakarma, también víctima de un intento de violación, ambas se conocieron en un encuentro fortuito y decidieron fundar las *Red Brigades* de Lucknow (Colombani 2021, 77). Se trata de un grupo de mujeres que quiere actuar de manera unida para defender a las mujeres en situación de vulnerabilidad y para ello desarrollan una técnica de defensa propia, *nishastrakala*, capaz de neutralizar la violencia de los atacantes. En tan solo diez años, más de 150 000 jóvenes se han formado en su propia auto-defensa y son respetadas en la sociedad india. Dicha banda, en el seno de la ficción, ha cobrado mucho protagonismo en todo el país y en particular en el sur. Su logo en rojo y negro exhibe dos rostros de mujer entrelazados alrededor de un puño levantado y su slogan es: «Don't be a victim. Join the Red Brigade» (Colombani 2021, 36). Sin duda en la actualidad se trata de una de las iniciativas civiles de referencia en la India en favor de las mujeres y niñas (Colombani 2021, 78)⁹.

En este contexto de apoyo entre mujeres desfavorecidas, Smita y Lalita, antes de emprender su viaje al sur de la India, habían tenido dos ejemplos de mujeres con determinación que han representado dos referentes desde un punto de vista histórico-cultural en la India contemporánea. Por un lado, Kumari Mayawati, nacida en 1956, mujer Dalit rompedora con las normas sociales y revolucionaria contra las tradiciones que perjudican a la integridad de las mujeres, incluso pudo convertirse en representante del Estado en el Parlamento en 1989 (Colombani 2017, 99). Y, por otro lado, Phoolan Devi, nacida en 1963, una mujer de casta baja, casada a los once años. Sin embargo, se rebeló contra su destino, en la India es conocida como «la Reine des bandits», y no dejó de criticar duramente a lo largo de su vida las violaciones y los maltratos que muchas mujeres sufrían en la India, ella también sufrió abusos sexuales de manera continuada. Fue elegida diputada en el Parlamento por su capacidad para denunciar las injusticias y poco después fue asesinada en la calle en 2001, en Nueva Delhi, por tres hombres enmascarados (Colombani 2017, 127). A título anecdótico, el único objeto que Lalita tiene desde niña y que siempre le acompaña es una muñeca de trapo que representaba a Devi con un pañuelo de color rojo atado a la frente. Lalita, con ella entre sus manos, viajó hacia el sur como si fuera su talismán. Era el único recuerdo material de su pasado (Colombani

9. Según datos de la Agencia Nacional de Registro de Delitos (NCRB) de la India más de mil mujeres denuncian sufrir diariamente agresiones.

2021, 66). Todas estas mujeres, entre otras que desempeñan un papel secundario, enriquecen dicho panorama. Todas ellas están unidas en la ficción por su capacidad de determinación para afrontar las dificultades, así como por haber vivido tanto la muerte en primera persona o en su entorno cercano como las situaciones de abusos sexuales.

En este esquema actancial, además de Smita, Lalita, Léna, Preeti y Usha, hay otras figuras femeninas que enriquecen el mosaico de personajes. Januki, amiga de Lalita en la escuela, representa el drama de las uniones infantiles, ya que con tan solo 12 años acuerdan su matrimonio forzado a pesar de la oposición de las mujeres de la Brigada (Colombani 2021, 171). Januki tendrá que irse a vivir con la familia de su marido para trabajar durante todo el día. No obstante, en su deseo de volver con su familia y proseguir su formación en la escuela, huye de la aldea en la que vivía con su familia política y poco después aparece muerta y golpeada.

Como contraste, otras mujeres, en el marco de la ficción, son ilustrativas de la sumisión y de la aceptación de las imposiciones sociales. Entre ellas, Mary, con quien vive Lalita, o la madre de Januki, ambas asumen el patriarcado con todas sus consecuencias y viven una vida sin libertad. O bien tantas mujeres anónimas que son víctimas en la India de falta de libertad porque son vendidas, casadas a la fuerza o forman parte de redes de prostitución (Colobamni 2021, 173). Además, entre ellas, las mujeres que son viudas y que están desposeídas de todo reconocimiento social y, por lo tanto, viven en la miseria. Smita, en su largo viaje hacia el sur coincide con una mujer llamada Lackshmama quien les cuenta su historia después de haberse quedado viuda. Su familia la había rechazado y había decidido emprender un viaje a Vrindavan, una pequeña ciudad al sur de la India, conocida como «la ville *des veuves blanches*» (Colombani 2017, 155). En la tradición de la India, las viudas no tienen ningún derecho social, hasta los años veinte del siglo XIX solo podían acogerse a la tradición del *Sati*, por la que las mujeres eran quemadas en la misma pira funeraria que sus maridos y las que no lo aceptaban eran golpeadas, humilladas y rechazadas, incluso por sus hijos y sus familias (Colombani 2017, 155). Además, en algunas regiones están obligadas a raparse el pelo para ser reconocidas y privadas de sus bienes materiales y tener que vivir de la mendicidad. Esta mujer, de apenas 30 años, tenía una mirada que destilaba una profunda tristeza (Colombani 2017, 157). Como una manera de distanciamiento y de salvación, había decidido viajar a la ciudad donde podría ser acogida en una casa para viudas y tan solo tendría derecho a un bol de arroz al día. Ante esta situación, Smita una vez más toma conciencia de las dificultades de las mujeres en la India para poder vivir con dignidad y se reafirma en su determinación de transformar su vida y la de su hija (Colombani 2017, 158). Con todo, podemos afirmar que este viaje iniciático representa la isotopía

temática de la movilidad desde una multiplicidad de perspectivas que aborda cuestiones inherentes al desplazamiento geográfico, pero también a la evolución identitaria en clave de mujer. El desplazamiento se convierte, por consiguiente, en una metáfora que podemos identificar con el objetivo de una cámara que se traslada espacialmente para visibilizar, por medio de una focalización interna, un conjunto de situaciones socioculturales en las que las mujeres sufren discriminación.

2.2. *Denuncia de las discriminaciones. La educación como proyecto de transformación social*

Tanto Smita como Léna toman conciencia de las situaciones de injusticia que observan a su alrededor. En particular para Smita estas circunstancias son consustanciales a su vida pasada y es consciente de la trascendencia para su vida en el futuro. Ello la lleva a reaccionar con rebeldía y, por lo tanto, con valentía. Léna, por su parte, antes de emprender su viaje a la India, estudia la situación social y se informa con datos. Sabe que el hemisferio sur es el lugar del mundo donde el mercado de trabajo tiene a más niños y niñas como mano de obra barata y que, además, están obligados a trabajar 20 horas al día: «Un esclavage moderne qui broie les couches les plus pauvres de la société. La communauté des Intouchables est la principale concernée. Jugés impurs, ils sont asservis depuis la nuit des temps par les castes dites supérieures» (Colombani 2021, 16-17). Esta tesitura provoca que realicen trabajos en condiciones infrahumanas de manera manual durante todo el día. Especialmente, en la región del sur de la India el mercado de trabajo infantil se encuentra asociado a la fabricación de cigarrillos liados a mano, los *beedies*, que luego son vendidos de manera ilegal. Léna, siendo consciente de dicha situación, reacciona en contra y se compromete para encontrar otras alternativas a la explotación laboral. Por ello, había concebido previamente su proyecto educativo antes de viajar desde Francia; pero ahora, después de haber conocido a Lalita, se unía otro sentimiento, el de la gratitud, porque su vida podía volver a empezar. ¿Cómo expresar dicho sentimiento? ¿Con dinero? ¿Había otro modo de manifestarlo? Léna sabe muy bien, por su experiencia anterior, que no será fácil, además de articular una propuesta formativa adaptada a la realidad, tendrá que satisfacer materialmente a los padres de los niños para que no vean mermada su capacidad de mano de obra familiar. Les promete arroz por el valor del trabajo de sus hijos mientras están en la escuela. Será su lucha por la educación en el mismo sentido que había desarrollado Kamaraj (1903-1975), antiguo presidente de la región de Tamil Nadu entre 1954

y 1963, quien había defendido la educación de las clases desfavorecidas con su propuesta de *free meal*, con esta medida quería que supusiera un atractivo para las familias que no tenían que asumir el coste de la comida de sus hijos escolarizados (Colombani 2021, 115).

En este contexto de miseria social Léna cumple así su sueño, en una localidad pequeña entre Chennai y Pondichéry, una de las ciudades portuarias históricas de referencia vinculadas a Francia en su expansión colonial hacia Extremo Oriente. Sus convicciones seguían intactas a pesar de que no sentía la misma fuerza que al inicio de su etapa profesional. Una y otra vez seguía repitiéndose su sentir profundo: «l'éducation comme arme de construction massive» (Colombani 2021,18). Había también una frase de Jacques Prévert que siempre la había guiado: «Les enfants ont tout sauf ce qu'on leur enlève» (Colombani 2021, 18). Y se ilusionaba pensando que esos niños un día podrían dirigir el mundo y sería entonces más justo. Para los niños Intocables la educación haría que sus vidas fueran menos hostiles: «l'éducation est leur seule chance de s'affranchir du sort auquel leur naissance les a condamnés» (Colombani 2021, 19). En este sentido, su nuevo proyecto es lo que le podrá hacer olvidar su pasado. Trabaja durante dos años para poder tener unas instalaciones, argumentar su proyecto ante la Administración local, contar con el mejor profesorado según los contenidos y convencer a las familias de la importancia de la educación para sus hijos. Léna decide crear una ONG y solicitar subvenciones que puedan aportar el patrocinio necesario (Colombani 2021, 108). Además, deberá adecuarse al plan educativo del país y no sucumbir a la corrupción que invade el funcionamiento social en la India; aprende el tamul, la lengua local, para poder comunicarse. Es la manera de entender mejor la situación, hacerse entender y dotarse de herramientas para ser la bisagra de la integración intercultural. Se convierte, también, en una voz muy crítica del sistema de castas que margina a millones de niños y mujeres que están desatendidos y no tienen protección ante los abusos (Colombani 2021, 112). Se pregunta una y otra vez: «Est-il possible que [ce pays] soit le théâtre de tant d'injustices ? Que les droits des femmes et des enfants y soient à ce point bafoués ?» (Colombani 2021, 60). La región que es la cuna de la humanidad, de la medicina ayurvédica y de Bouddha esconde una sociedad profundamente dividida y no protege a todos los que debería proteger (Colombani 2021, 60). Para Léna, el proyecto educativo no solo contempla enseñar a leer y escribir o aprender inglés, sino que debería ir más allá y permitir, en particular, a las mujeres conocerse y cuidarse: «Éduquer, c'est aussi informer, prévenir, parler d'hygiène et de santé. Il faut ouvrir les yeux de ces adolescents quant aux dangers qu'elles courent, et répondre aux questions qu'elles n'ont jamais osé poser» (Colombani 2021,

156). Además de la formación reglada, Léna incorpora en su proyecto otros aspectos vinculados a la tradición cultural. Por ejemplo, los niños aprenden el significado cultural de los mandalas, sus formas y sus cromatismos, así como los *kolams* que las mujeres hacen al amanecer delante de sus casas con polvo de arroz según una antigua tradición: «Un art de l'éphémère qui le rend d'autant plus fascinant» (Colombani 2021, 131).

Por otra parte, en ambas novelas, la India, con sus habitantes y sus costumbres, aparece descrita con detalle, es el contexto de las acciones narrativas de los personajes y a la vez se convierte en el objetivo de la crítica social, como ya hemos señalado, que realiza la autora a través de sus personajes. Las creencias, los comportamientos, los lugares sagrados, los rituales, la comida y toda la organización social son objeto en una y otra novela de una descripción realista que no solo ayuda a contextualizar las situaciones, sino que además se convierten en el escenario de las discriminaciones que viven las mujeres en dicho país.

En *La tresse*, Smita comprende que la India está reflejada en la carretera que recorre de norte a sur el país, «dans un chaos sans nom où se mêlent indifféremment l'ancien et le moderne, le pur et l'impur, le profane et le sacré» (Colombani 2017, 149). En cuanto a los lugares de culto, primero llegan a Varanasi y después al templo de Tirupati, un lugar mítico, en la cumbre de la montaña Tirumala, y a tan solo 200 kilómetros de Chennai. En Varanasi, una de las ciudades más antiguas del mundo, donde todo es bullicio y donde la vida y la muerte conviven, descienden hasta el río Ganges, lugar de peregrinaje al que Smita había ido con sus padres en su infancia. Smita recordaba sobre todo el «ghat de Manikarnika» (Colombani 2017, 150), una de las bajadas al río sagrado donde tiene lugar la cremación de los muertos. Sigue siendo en la actualidad el lugar donde los vivos asumen que la muerte es el acto de liberación por excelencia. Es la *moksha* (Colombani 2017, 151). Sin embargo, para Lalita todo lo que observa provoca en ella miedo, inseguridad y también admiración por la novedad de lo que antes nunca había visto. Estas primeras experiencias, fuera de su entorno cotidiano, son el germen para su apertura hacia otra realidad y su comprensión del mundo desde la mirada crítica.

Después de visitar Varanasi, Smita y Lalita llegan a Tirupati, conocido como el lugar de la colina sagrada que cada año atrae a miles de peregrinos. Todos ellos van a rendir homenaje a Lord Venkateshwara, el «Señor de las Siete Colinas», una de las múltiples encarnaciones de Vishnou. A esta deidad se le atribuye la capacidad de conceder las peticiones de los peregrinos. Smita sabe que no podrá ofrecer objetos de valor, solo podrán ella y Lalita ofrecer su cabello (Colombani 2017, 215). Se trata de una tradición milenaria interpretada como una manera de renunciar a su ego y de

presentarse ante Dios con humildad y con desnudez. Durante el tiempo de espera para entrar en el santuario, los peregrinos son agasajados con *laddus* y *achakas*, pastas hechas con frutos secos y preparadas por los sacerdotes sagrados, como una tradición en torno al proceso de purificación (Colombani 2017, 214). En el interior del templo se encuentra un edificio de cuatro plantas, el *kalianakata*, donde los Dalit esperan con frecuencia durante días para que los barberos puedan hacer su trabajo (Colombani 2017, 215). Primero Smita y después Lalita se dejan rapar el pelo, previamente lo han recogido con una trenza, y reciben en compensación aceite de sándalo para proteger la piel contra el sol y las infecciones provocadas por los insectos. Vishnou las bendice a las dos. La vida de Lalita será mejor que la de Smita y eso la hace sentirse feliz, sabe que su ofrenda tendrá su recompensa para proseguir su viaje interior y exterior: «À Chennai, ses cousins les attendent. Demain, ses cousins les attendent. Demain une nouvelle vie commence» (Colombani 2017, 2018).

Finalmente, en este marco humano, social y antropológico, Lalita establece el puente entre los dos universos narrativos y junto a Léna ostentan el significado profundo de ambos relatos. Si en la primera novela lo relevante para Smita era salvar la vida de Lalita de la injusticia social, en la segunda novela Lalita se convierte en la destinataria del objetivo educativo de Léna. Después del episodio dramático que casi acaba con su vida en la playa, Léna quiere, además de descubrir a la niña que le ha salvado su vida, darle la oportunidad por la que su madre emprendió un viaje sin regreso. Léna sabía, como dice el proverbio africano, que «éduquer une femme, c'est éduquer toute une nation» (Colombani 2017, 167). Su compromiso y su determinación dan fuerza a su combate:

D'un texte du Grand Maharadjah, elle a noté cette phrase: « *L'inconnu n'a pas de limites. Fixez-vous des tâches apparemment impossibles. Voilà le chemin!* » [...] Elle se battra, pour toutes les Januki et toutes les Lalita du monde, et prouvera aux gens du village qu'il est possible de penser autrement. Ses élèves sortiront diplômés de sa petite école, elle s'en fait le serment. Ils ouvriront la voie aux autres, entraîneront dans leurs sillages leurs frères et sœurs, et plus tard leurs propres enfants. (Colombani 2021, 167-168)

Llegado el primer día de clase, después de dos años de trabajo y adversidades, Léna observa a los niños con una enorme satisfacción interior. Lalita está ahí. Observa su rostro, sus cabellos trenzados, su silueta menuda y su uniforme. Lalita y ella realizan juntas su sueño. Sin embargo, llegado el último día del curso escolar, Léna vuelve a sentir que su proyecto no tiene sentido, su contribución a la justicia social es insignificante. Este sentimiento se acentúa al conocer que Januki ha sido encontrada sin vida. Asimismo, siente la presión de una parte de la sociedad que rechaza su proyecto por

ser un elemento de disrupción en las tradiciones establecidas. Ahora bien, en un momento de desesperanza y de abandono en el mismo lugar en el que estuvo a punto de perder su vida dos años antes, Léna ve entre sueños una figura femenina y oye una voz que la harán recobrar el sentido de su viaje a la India y de su proyecto de haber creado una escuela:

Là, tout d'un coup, devant elle : une femme à la peau brune, chargée d'un panier. Ses yeux brillent dans l'obscurité. [...] Elle lui dit que son heure n'est pas encore venue ; que sa mission n'est pas terminée ; que son chemin est jalonné d'épreuves mais qu'elle ne doit pas s'en écarter. Cette femme, Léna ne l'a jamais rencontrée mais elle la connaît. Elle aussi vient de loin. Elle a entrepris un long voyage pour arriver ici, dans cette région où, l'espérait-elle, sa fille aurait une meilleure vie. Elle s'est battue jusqu'à son dernier souffle pour Lalita. Elle veille sur elle, de là où elle est, et lui a envoyé à Léna. Celle-ci ne peut faillir maintenant : elle doit l'accompagner, la protéger. Tenir parole. Honorer son serment. Après ces quelques mots murmurés, l'inconnue se redresse et commence à s'éloigner. (Colombani 2021, 186-187)

3. CONCLUSIÓN

Para terminar, hemos podido recorrer dos universos narrativos que nos permiten, a través de sus personajes femeninos y las acciones que llevan a cabo, observar el modo estereotipado de organización de la sociedad, en este caso de la India, y reflexionar en clave de futuro desde la perspectiva de las consecuencias de la inequidad y de la falta de educación para las mujeres y la población infantil. Desde el punto de vista del «déficit democrático», tal y como hemos señalado en la presentación de nuestro trabajo, se trata de dos novelas que muestran las fracturas sociales de nuestras sociedades europeas contemporáneas en contraste con las no europeas; estas narraciones se han convertido en un ejemplo paradigmático con el propósito de mejorar la vida de las mujeres y hacer que la atención a la diversidad sea un instrumento de reconocimiento.

Hemos observado, asimismo, que los Objetivos de Desarrollo Sostenible se hacen presentes como intertexto a la reflexión de denuncia social subyacente, en particular en lo que se refiere a los objetivos 4 y 5, relativos a la necesidad de garantizar la educación inclusiva, equitativa y de calidad para todos y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida; así como al logro de alcanzar la igualdad de género y empoderar a todas las mujeres y niñas. En ambos casos se manifiestan un abanico de acciones que señalan con precisión los pasos necesarios a llevar a cabo con la finalidad de

erradicar las discriminaciones y alcanzar la equidad. Además, los objetivos 10, 11 y 16 de la Agenda 2030 se convierten en complementarios de las acciones anteriores al objeto de reducir la desigualdad en y entre países; hacer que las ciudades y los conjuntos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles; y promover sociedades pacíficas e inclusivas para el desarrollo sostenible, facilitar el acceso a la justicia para todos y crear instituciones eficaces y responsables, respectivamente. Desde esta perspectiva múltiple, la autora señala en una entrevista el 27 de febrero de 2022 a *La Vanguardia* a propósito de su novela *Le cerf-volant*: «Vi este libro como un homenaje a la educación. Obviamente no todos nacemos con las mismas oportunidades, pero la educación puede dar una oportunidad a los que nacieron sin ella. Y es cierto que, en nuestros países, por ser obligatoria, tenemos tendencia a olvidar que no todo el mundo puede ir a la escuela» (Valderrama 2022, en línea).

Por último, el análisis de dos novelas contemporáneas, *La tresse* y *Le cerf-volant* desde la perspectiva realizada, nos muestra que la literatura, entendida como un sistema transcultural, asume una nueva dimensión de exigencia social, si bien la tarea para alcanzar el objetivo sea ingente y por lo tanto a veces frustrante, según señala la propia autora en la entrevista mencionada. Por un lado, permite fomentar la educación como vía de conocimiento y respeto hacia otras expresiones culturales y reivindicar los derechos humanos, en particular, relativos a la defensa e integridad de las mujeres y las niñas. Y, por otro, mostrar que la fraternidad es un valor necesario al que tenemos que aspirar con capacidad para unir a las personas, tal y como expresa la autora al final del relato:

Léna est prise d'un étrange sentiment: celui d'avoir trouvé une famille. Elle sent la frêle silhouette de Lalita blottie contre elle, la puissante énergie de Preeti qui les entraîne. Elles sont-là, toutes les trois, entamées mais en vie. Trois combattantes, trois rescapées, trois guerrières. Chacune a traversé l'enfer et lui a survécu. Pas besoin d'avoir le même sang pour être sœur, fille ou mère, songe Léna. Elle se dit que la vie ne tient qu'à un fil, un fil de cerf-volant tenu par une enfant. Un fil qui les relie, à présent. (Colombani 2021, 200)

4. BIBLIOGRAFÍA

- AGIER, Michel. *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*. París: Éditions Seuil, 2018.
- AGUADO, Teresa. *Pedagogía intercultural*. Nueva York: MacGraw-Hill, 2005.
- ALBADALEJO, Tomás. «Literaturas europeas e interculturalidad». En ALFARO, Margarita, Yolanda GARCÍA y Beatriz MANGADA (coords.). *Paseos literarios por la Europa intercultural*. Madrid: Calambur, Ensayo, 2012, pp. 13-20.

- ALFARO, Margarita y Beatriz MANGADA. *Atlas literario intercultural. Xenografías femeninas en Europa*. Madrid: Calambur, Ensayo, 2014.
- ALFARO, Margarita, Stéphane SAWAS y Ana Belén SOTO. *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Bruselas: Peter Lang, 2020.
- BAKTHINE, Mikhail. *Esthétique de la création théâtrale*. París: Gallimard, 1979.
- BESSIÈRE, Jean. *Littérature d'aujourd'hui : contemporain, innovations, partages culturels, politiques, théorie littéraire*. París: Honoré Champion, 2011.
- COLOMBANI, Laetitia. *La Tresse*. París: Grasset, 2017.
- COLOMBANI, Laetitia. *Les Victorieuses*. París: Grasset, 2019.
- COLOMBANI, Laetitia. *Le Cerf-volant*. París: Grasset, 2021.
- COLOMBANI, Laetitia y Clémence POLLET. *La Tresse ou le voyage de Lalita*. París: Grasset Jeunesse, 2019.
- COLOMBANI, Laetitia y Clémence POLLET. *Les Victorieuses ou le palais de Blanche*. París: Grasset Jeunesse, 2021.
- COLOMBANI, Laetitia. Entrevista: *El Cultural, El Español* (Marta Ailouti, 11 marzo, 2022). RRL: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20220311/laetitia-colombani-india-terrible-sublime-van-mano/653934839_0.html
- DUCOMTE, Jean Michel. *L'Europe, le cheminement d'une idée*. Toulouse: Éditions Milan, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Figures III (Poétique)*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- HESSEL, Stéphane. *Indignez-vous*. Montpellier: Indigène, 2010.
- MAYOR ZARAGOZA, Federico. *Inventar el futuro*. Córdoba: Rute, 2021.
- ONU, ASAMBLEA GENERAL. *Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH)*, 1948. RRL: <http://www.un.org.pdf>
- ONU, ASAMBLEA GENERAL. *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*. Organización de Naciones Unidas, 2015. RRL: <http://nacionesunidas.or.cr/dmdocuments.pdf>
- ONU MUJERES. *Hacer las promesas realidad: la igualdad de género en la Agenda 2030*. Organización de Naciones Unidas, 2018. RRL: www.unwomwn.org/sdg-report
- SANTAELLA BRAGA, Lucía. *Tres matrices del lenguaje-pensamiento*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: PUF, 1983.
- VALDERRAMA, María. «Laetitia Colombani: Mi novela es un homenaje a la educación». *La Vanguardia*, 27 de marzo de 2022. RRL: <https://www.lavanguardia.com/vida/20220227/8087089/laetitia-colombani-mi-novela-homenaje-educacion.html>
- VITÓN DE ANTONIO, María Jesús. «Reflexiones pedagógicas imprescindibles y el quehacer educativo transformador frente a los objetivos de sostenibilidad 2030». En ALFARO, Margarita, Silvia ARIAS y Ana GAMBÁ. *Agenda 2030. Claves para la transformación sostenible*. Madrid: La Catarata, 2019, pp. 217-235.
- ZURITA, José y Macarena CHÍAS. *El duelo terapéutico. La curación a través del proceso del duelo*. Madrid: Ediciones Galene, 2009.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/16162023133761>

LINDA LÊ: LAS AFINIDADES ELECTIVAS*

Linda Lê: Elective affinities

María del Rosario ÁLVAREZ RUBIO

Universidad de Oviedo

rar@uniovi.es

Recibido: 18/05/2023; Aceptado: 30/06/2023; Publicado: xx/xx/2023

Ref. Bibl. ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO. LINDA LÊ: LAS AFINIDADES ELECTIVAS. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 37-61.

RESUMEN: Linda Lê (Dalat, 1963-París, 2022), una de las voces narrativas más singulares del panorama literario francés, ha dejado una obra personal, introspectiva y analítica sin concesiones. Exiliada en Francia con su madre y hermanas en 1977 tras la caída de Saigón (Vietnam), su adopción definitiva de la lengua francesa como vía de expresión cotidiana y creadora significa una fractura dolorosa, física y simbólica, con su origen sin dejar de ser una *meteca* en la tierra de acogida. La dolorosa memoria autobiográfica, el compromiso vital con su concepto de la literatura y la reivindicación de ese espacio propio en tierra de nadie nutren tanto sus novelas como sus ensayos. A partir del acercamiento a estos últimos, se pretende indagar en la presencia de la interculturalidad literaria a través de sus afinidades electivas con los escritores en ellos comentados.

Palabras clave: Linda Lê; meteca; identidad; reseñas; ensayos.

* Este trabajo se inscribe en el marco de los objetivos de los proyectos de investigación I+D+i «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y «Voces de mujer en las xenografías francófonas de *l'extrême contemporain*» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

ABSTRACT: Linda Lê (Dalat, 1963-Paris, 2022) represents one of the most singular narrative voices in contemporary French literature. Her production can be characterised as personal, introspective and analytic, without making any concessions. Exiled in France with her mother and sisters in 1977 after the fall of Saigon (Vietnam), she adopts the French language as a means of daily and creative expression. However, such adoption means a painful break with her origins not only in a physical sense, but also in a symbolic one; this adds to the fact that she is regarded as a *metic* in the land that has welcomed her. Her heart-wrenching autobiographic memory, her vital commitment to her notion of literature, together with her demand for a space of her own in nobody's land, all nurture her novels and essays. Having a look at her essays, I aim to analyse the notion of intercultural literature through her elective affinities with other writers.

Key words: Linda Lê; *metic*; identity; reviews; essays.

1. INTRODUCCIÓN

Antes de morir en 2022, Linda Lê (Dalat, 1963) regresó en tres ocasiones (Kurmann 2016, 42, nota 18) a su tierra natal, Vietnam, tras su huida a los 14 años, después de la caída de Saigón, donde se habían refugiado tras la destrucción de su casa en 1968 (Bacholle-Bošković 2012, 525; Selao 2007, 137). La primera sucedió en 1995, por las exequias de su padre, que se había quedado en el país, y con el que mantuvo una correspondencia sin haber vuelto a verlo jamás. Esta pérdida coincide con la ruptura de una relación amorosa turbadora y destructiva y a su vuelta a Francia ha de ser hospitalizada por una grave crisis. Su tabla de salvación será la literatura. La segunda duró quince días en 1999, y la tercera, en 2010, auspiciada por la Embajada de Francia en Vietnam, que le organizó un homenaje en el seno de L'Espace-Centre Culturel Français de Hanoi ante público vietnamita.

Linda Lê había abandonado Vietnam con su madre, naturalizada francesa, y sus hermanas entre los *boat people* de 1977 (Pröll 2012, 46). Forman parte, pues, del segundo flujo emigrante tras la derrota francesa de 1954 y que culminaría con la toma del poder por el régimen comunista y la reunificación del país. En Le Havre cursó sus estudios de secundaria y los superiores en la Sorbona, y, tras un tiempo trabajando en la editorial Hachette, comienza en 1987 con su primera novela (*Un si tendre vampire*) una intensa labor literaria, creadora y crítica, hasta su muerte.

Linda Lê ha sido definida como una autora exófona que escoge la lengua francesa, en su caso ya hablada y estudiada durante su educación en el instituto francés de Saigón. Es el suyo un francés pulido, decantado, cuya precisión ha sido alabada por la crítica. Esta elección como única vía

personal de expresión y de realización vital es crucial. En el contexto ideológico vietnamita de los años 50 y 60 el uso de la lengua francesa era cada vez más rechazado, durante el ascenso político del bando comunista, como signo de decadencia y ataque a los valores nacionales. Guillemin (1999, 271) apuntaba un fenómeno marcado («la déstructuration de la communauté des écrivains et du public potentiel») entre las consecuencias de ese desprestigio paulatino y la disminución cuantitativa de obras en francés en el campo literario vietnamita. Y, sin embargo, la literatura vietnamita francófona contaba con ilustres precursores, editados y premiados en el campo literario de la metrópoli en particular en las décadas de 1950 y 1960, que reivindicaban el secular patrimonio propio y acogían la modernidad abierta por la lengua del último colonizador. Como señalan Pröll (2012, 45-46) y Nguyen (2018, 13-15) la búsqueda de identidad está en la raíz de la literatura francófona vietnamita y en relación con las dos grandes olas migratorias: la de 1914-1954, de soldados obreros, repatriados y las élites intelectuales [a las que pertenece el futuro líder, Hô Chi Min, y sobre el que la autora reflexiona en su último texto en vida, *De personne je ne fus le contemporain* (2022)], y la segunda, a la que pertenecen escritores contemporáneos como la malograda Linda Lê. Las tensiones identitarias se reflejan, pues, tempranamente. La elección de la lengua francesa representa una fractura dolorosa vivida emocionalmente por la autora como una renuncia y traición a la lengua y a la cultura de origen, sin por ello poder arraigar en la tierra de acogida en su proceso de búsqueda y apropiación de un espacio en una comunidad literaria transnacional.

Esta escritora pertenece, por tanto, a esa segunda generación de autores exiliados que frente a sus predecesores tienen tendencia a cortar amarras con su país de origen (Pröll 2012, 46; Nguyen 2018, 20). Si los expatriados que se acogen a Estados Unidos o Australia propenden a perder la cultura francesa, aquellos que se instalan en países francófonos se apartan de la cultura de origen (Nguyen 2018, 20). No obstante la evidencia de esta constatación, y en el caso concreto de esta autora, de la asunción de valores y cánones literarios universales y supranacionales, también es cierto que, además de los fantasmas del pasado, familiares y espaciales que emergen en sus textos, se atisban matices de un afrontamiento, siempre lúcido, pero más sereno, a medida que evoluciona su obra. Su problemática personal reside fundamentalmente en su condición de exiliada en la tierra de acogida, de extranjera y de *métèque*¹ que la deja expuesta en una tierra de nadie.

1. La figura del meteco, extranjero o griego de otras ciudades admitido en la *polis*, pero carente de los derechos del ciudadano, le sirve a la autora para identificar su condición

A pesar suyo primero y luego como reivindicación meditada, ese espacio intermedio, esa intersección difusa pero trascendida por la literatura cobra realidad en el acto de escritura (Pröll 2012, 46; Bacholle-Bošković 2012, 525-528): su no pertenencia se convierte en un signo identitario. En una de sus respuestas a su entrevista con Argand (1999), afirma que «Écrire, c'est s'exiler». Como señala Bacholle-Bošković (2012, 526), para ella es un hecho ontológico y necesario para la creación literaria, una especie de extrañamiento alumbrador. Igualmente se pueden escoger otras declaraciones en ensayos suyos como «Migrances du moi» (*Le Complexe de Caliban*, 2005, 141-150) en que califica toda literatura de *exlittérature*, que exige la salida (incluso en algunas de sus obras primeras, la aniquilación) del yo; o en el compendio ensayístico titulado *Tu écriras sur le bonheur* (1999), cuyo epílogo («Littérature déplacée») la estudiosa considera una suerte de manifiesto literario en el que manifiesta el duelo que arrastra por su lengua materna y por su patria, como un hijo muerto que transporta en su seno. El penetrante y certero diagnóstico de Bacholle-Bošković define su concepción a lo largo de su trayectoria y la razón de su creación misma: más que de aquí o de allá, «elle procède d'une triple rupture: avec le pays quitté, avec la langue empruntée au pays d'accueil (langue dont l'auteur se réclame la «citoyenne», refusant d'être classée écrivaine francophone) et avec la tradition littéraire de ce dernier» (Bacholle-Bošković 2012, 526). Esa desubicación de raíz incita a la búsqueda del espacio propio de legitimación ante los otros, habida cuenta, además, de una marginación añadida, su desplazamiento dentro del medio literario francés. Una tríada de adjetivos (resistente, intrusa y enemiga) resume para la investigadora (Bacholle-Bošković 2012, 526) esta condición de exiliada y meteca en la tierra de acogida.

Sin embargo, desde hace ya algunos años, Linda Lê es una autora estudiada, una de las voces más singulares con una obra amplia y compleja. Sus vivencias personales y su formidable bagaje cultural constituyen un material privilegiado para la disección de los conflictos y como salutífera vía de conocimiento en su narrativa ficcional. Siendo esta última su cultivo literario predominante, esa transfusión recíproca de vida y literatura irriga también otras expresiones artísticas suyas como las letras de canciones, y, de manera particular, textos híbridos tales como ensayos, reseñas y prólogos. Los temas recurrentes de su producción, observados y estudiados por la crítica, gravitan en torno al exilio y sus traumas (como la culpabilización

ajena en la tierra de acogida, su asunción de un papel disidente y su reconocimiento de una identidad propia. A ello se refiere en charlas personales en 2002 con una de sus primeras estudiosas, Bacholle-Bošković (2012, 526) y de manera declarada y lúcida, proyectándose en tercera persona, en «La grenouille» de *Le Complexe de Caliban* (Lê 2005, especialmente 31-35).

por el abandono del padre; la fragilidad del sujeto y la locura; la presencia inquietante de la muerte, recibida o autoinfligida; el aislamiento del meteco), las complejas relaciones interpersonales y sus decepciones (el desamor, las difíciles relaciones materno-filiales, la presión de las convenciones sociales), el doble o la reflexión sobre la escritura, y entreveradas con todos ellos la pérdida irremediable y la no pertenencia, subrayadas particularmente por Pröll, Thi Thu Thuy Bui (2012) y una de sus primeras estudiosas, Bacholle-Bošković, varias veces aquí aludida.

Novelista autoexigente, ensayista y colaboradora de diversas revistas literarias francesas, como las importantes y difundidas *Le Magazine littéraire* o *Le Monde des livres*, o en edición digital como *En attendant Nadeau*, que, anclada en la literatura se asoma al mundo cultural global desde 2016, Linda Lê ha dejado casi treinta obras, de las que ella excluía, según declaraciones suyas en entrevistas (por ejemplo, Argand 1999, s. p.), algunas de sus primeras novelas, por considerarlas pasos vacilantes sacudidos por la rabia y el sarcasmo, una especie de ensayos de voz antes de hallar su verdadera expresión. Como ha señalado la crítica, la evolución de su producción presenta varias fases desde sus novelas primerizas que ya apuntan los temas cruciales, sus celebrados *Les Évangiles du crime* (1992), su trilogía [*Les trois parques* (1997), *Voix* (1998) y *Lettre morte* (1999)], en que se expone y exorciza la deconstrucción del sujeto (Gamoneda 2017, 40-45; Bacholle-Bošković 2012, 526-527)] hasta nuevas incursiones en otros subgéneros y registros, de carácter postmoderno como *Personne* (2003), que van dando paso a la comprensión de los actos y sus motivos, el perdón, la serenidad [por ejemplo, en *Lame de fond* (2012)] y las publicaciones posteriores. Como declaraba en su entrevista a Argand, después de asomarse de lleno al pozo insondable, va reexaminando paulatinamente estos parajes sombríos con una distancia mayor, con más sosiego [«J'écrirai peut-être des livres plus lumineux qui se pencheront autant sur les gouffres que j'ai toujours explorés mais, peut-être, avec plus de nuance, plus de douceur dans la tristesse» (Argand, 1999, s. p.)]. A este respecto, pese a indagaciones posteriores más escépticas en su narrativa (Bacholle-Bošković 2012, 528) se apuntaba con todo (Pröll, 2007, 133; Cavallero 2020, 74-75) un nuevo rumbo de su escritura ya apartada del tormento nihilista del principio y hacia una apertura moderada a lo lúdico.

La producción de esta escritora está vinculada a los medios principales de institucionalización literaria francesa (Pham 2013, 45, 54-58) como la colaboración en revistas literarias y su fidelidad a ciertas editoriales, en particular Christian Bourgois, que publica parte de su obra. Su condición vital de no pertenencia se manifiesta, no obstante, en su renuencia y situación al margen respecto a los circuitos de sociabilidad y promoción del mundo literario francés. A pesar de este rechazo, la calidad y el compromiso de su

obra con su concepción de la literatura han sido reconocidas con diferentes premios de prestigio [Fénéon por *Les trois parques* (1997), Wepler por *Cronos* (2010), Renaudot du livre de poche por *À l'enfant que je n'aurai pas* (2011) o finalmente el Prince Pierre de Monaco en 2019 por el conjunto de su obra] y también con accésits como finalista al Goncourt por *Lame de fond* (2012) o al Grand Prix du Roman de l'Académie Française, al Prix Médicis y al Prix Femina por *In memoriam* (2007). Estas redes aseguran una difusión desde el campo literario francés que propicia asimismo el asentamiento de su nombre y la traducción a otras lenguas, entre ellas el español, y, también, en un giro cultural, el vietnamita.

En ese cruce de influencias y progresiva afirmación de su condición de ciudadana del campo literario francés, prestaremos atención a varios de sus ensayos que no solo comentan y aclaran los textos ajenos, sino que también se ven contruidos de la sustancia misma de la comentarista –que contienen en sí mismos confesiones veladas y muestras de la propia inteligencia y sensibilidad–, una construcción biográfica que en ocasiones cohesiona la progresión de los capítulos como en el iluminador *Le Complexe de Caliban* (2005) o, en segundo plano, latente pero plenamente perceptible en sus comentarios y reseñas de lectora atenta. La cuestión del retorno a Vietnam era abordada abiertamente por la autora en su entrevista con Kurmann (2016, 26 nota 14) («moi, je n'ai pas l'impression d'avoir été bannie de mon pays, j'y suis retournée, mais j'ai quand même été bannie de la langue»). En estas intersecciones pretendemos, pues, indagar –en una primera aproximación de conjunto y a modo de esbozo general– en la presencia cierta de la interculturalidad, que a la vez es trascendida hacia la transculturalidad, según la propuesta de Pröll (2012, 46), a partir de su selección de lecturas de diversos orígenes sobre la sombra persistente de la memoria del origen. A la luz de las reformulaciones sobre los conceptos de interculturalidad y transculturalidad² en los últimos tiempos, son varios los reajustes teóricos respecto a esa confluencia e interinfluencias entre culturas en diverso contacto, en particular, dado el aceleramiento de fenómenos conocidos, pero que cobran mayor visibilidad y pujanza en las sociedades modernas. Desde el campo de la sociología, Welsch, por ejemplo (2008), promociona la noción de transculturalidad en tanto que modelos permeables a base de múltiples entrelazamientos. El caso paradigmático de Lê también resulta complejo. Ciudadana de pleno derecho de la comunidad literaria en lengua francesa, sigue modelos de vocación universal, que también por esto

2. Para el replanteamiento de estos conceptos, véase la excelente introducción de Sanz Cabrerizo (2008).

hunden sus raíces en las circunstancias personales, incluso transculturales en ese acotado marco individual. A pesar de algunas declaraciones de la autora a sus entrevistadoras, la cosmovisión vietnamita persiste latente, en substrato, en varias de sus obras, en particular en su primera trilogía, como ha señalado en su tesis doctoral Thuy Bui (2012). Ante ese trasvase vital de literatura y experiencia, este acercamiento general en estas páginas está concebido como un primer paso hacia el análisis de una rica faceta suya menos abordada por la crítica hasta ahora, el papel de Lê como reseñadora, que constituye igualmente una vertiente consustancial a su concepción del hecho literario y de la tarea de escritor.

2. LAS AFINIDADES ELECTIVAS

Este título goethiano, que remite a la conocida novela de 1809 (*Die Wahlverwandtschaften*), tomado originalmente de las combinaciones químicas en la naturaleza, podría evocar la sutil coherencia entre las atracciones y las evoluciones en esta autora respecto a sus maestros y pares, como manifestación, en suma, de las elecciones, determinantes y confesadas en numerosos casos –por temperamento, exigencia vital o circunstancias biográficas– que alientan en cada lector, a su vez potencial escritor. En el caso de Linda Lê, quien escoge tempranamente el francés para ser escritora, estas afinidades se han ido conformando por su entrega a su concepción del compromiso literario frente a sí misma, su obra y sus lectores, y por su forma inquisitiva de estar en el mundo y de interrogar la realidad. Por su propia confesión, desfilan en esas páginas modelos y maestros como Cioran o Artaud que la han marcado, entre otros de vida sufrida o trágica, pero de mente clarividente y arrojo, a modo de manes tutelares junto a una hermandad de voces contemporáneas o recientes en la mayoría de los casos, pero también de muchas otras venidas de tiempos lejanos. Todos exploran las contradicciones del mundo y los problemas que su adaptación a él genera. Si bien las resonancias de otros modelos repercuten en las construcciones ficcionales de Lê como, por ejemplo, la impronta estudiada de Ingeborg Bachmann sobre *In memoriam, Les aubes* (2000) y *Lettre morte*, o de Marina Tsvetaieva, a quien pronto dedica un ensayo (*Marina Tsvetaieva, ça va la vie?* 2002), observaremos preferentemente el repertorio general de autores recensados en sus ensayos y nos detendremos en algunos ejemplos de su proceder extraídos de varias de esas compilaciones. En ellos la autora expone sus ideas sobre la creación y la literatura al hilo de las reflexiones que suscitan las obras reseñadas o la constelación de comentarios, enhebrados en una especie de

diálogo a varias voces dirigidas por la narradora, con distintos autores de los que sus citas, de ecos borgianos, incorporan nuevas perspectivas en la progresión del texto o vienen en apoyo de las consideraciones que se avanzan. Son textos argumentativos, en su mayor parte no muy extensos, y ricos en asociaciones y relaciones, a veces inesperadas, pero siempre coherentes e iluminadoras.

Tras el episodio de desestabilización psicológica, la literatura, cuya práctica había empezado antes, recobra para ella un papel terapéutico esencial. Lê se entrega con tenacidad, lucidez irrenunciable y donación de sí al modelo de creación que se ha trazado y que reconoce en otros espíritus afines. Para esta lectora genuina, la literatura no solo es refugio, sino vía de conocimiento y liberación a través de la curiosidad insaciable y la pregunta que indaga igualmente en las relaciones con el poder y la sociedad, sin dogmas ante el enigma de la existencia. Su amigo, el también escritor Mathieu Terence la define en el prólogo a su colección de reseñas publicada póstumamente (*L'armée invisible*, 2023) como la «femme-livre» (en Lê 2023, 7): haciéndose eco intertextual del capítulo «Je me souviens» de Lê (*Le Complexe de Caliban*, 2005, 89-97), que a su vez hacía resonar adaptándolo a su propia vivencia el «Je me souviens» de Georges Perec, «qui disait ne retrouver dans son ressassement que le scandale des morts» (Lê 2005, 97), Terence compone otro «exercice d'admiration» (Lê 2023, 7) como la autora gustaba de llamar a varios de sus textos insertos en sus ensayos. Este homenaje (2023, 7-20) espiga recuerdos de conversaciones y visiones fijadas de sus encuentros como una letanía de párrafos encabezados por «Je me souviens ...» y enlaza en bucle con los fogonazos de recuerdos de una adolescente desde su llegada a Francia y el reconocimiento de los espacios literarios en la geografía urbana, sus más fieles asideros en su extrañamiento, gracias a su pasión por la prestigiosa literatura de acogida³. El texto de Lê se cerraba así con un acto de admiración a Francia convertida en una deslumbrante alegoría: «Je voudrais me souvenir d'elle comme d'une passante baudelairienne, comme d'un rêve de pierre né de la main de Rodin, comme d'un poème d'amour fou qui aurait pour nom Albertine, Salammbô, Héloïse ou Aurélia» (Lê 2005, 97).

3. Unidos a las circunstancias biográficas en Francia, son evocados siempre en apoyo o como presencias aparentemente azarosas ligadas a los pasos iniciáticos de su vida, los autores de formación, Hugo, Rousseau, Stendhal, Lautréamont, Flaubert, Rimbaud, Cioran, Nerval, Kafka, Bonnefoy, Apollinaire, Proust, Amiel, Shakespeare, Dostoïevski, por citar algunos de los que más influyen en ella: una especie de breviario de maestros y modelos que la acompañarán en las lecturas e interpretaciones de otros autores.

3. HACIA «UNE COMMUNAUTÉ D'ESPRIT»

Uno de los espacios ligados a la literatura desde la memoria infantil y adolescente es el de la biblioteca, «antre aux livres» (Lê *et alii* 2022, 16), cueva de maravillas y secretos, refugio apacible de las asechanzas exteriores y las prevenciones maternas, un «entre-deux» (Lê *et alii* 2022, 16), zona de paso a otras dimensiones que se revelan fundamentales por sus implicaciones, por el acceso al conocimiento, al escrutinio crítico y a la duda. Esta es la semblanza detallada (Lê *et alii* 2022, 15-30) que grabó en su reclusión parisina durante la pandemia de la COVID-19, respondiendo a la llamada de la Maison des écrivains y de la Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne para su convocatoria anual *Des écrivains à la bibliothèque de la Sorbonne*, 4 (2022). Junto a otros cuatro escritores (Arno Bertina, Muriel Pic, Jean-Christophe Bailly y Jean-Marie Gleize) participa en este homenaje a la Biblioteca de la Sorbona. Bajo el título «La langue de l'éternel questionnement», la autora muestra su pasión por la letra impresa, evocada en sus recuerdos de *Le Complexe de Caliban*, y que la acompañará siempre, convirtiéndola a ojos de su prologuista póstumo en una fundada «véritable bibliothèque alternative» (en Lê 2023, 7). Lê pronuncia un sentido homenaje a los libros y también a sus custodios, respetados «gardiens des livres» que protegen el legado a la espera de lector y guían a los iniciados⁴. La autora recorre en detalle las impresiones y las reacciones que suscitan su atmósfera, sus ruidos, y propone el desafío que suponen más allá de los entretenimientos las zonas sombrías y fronterizas para extraer «la substantifique moelle» en palabras de Rabelais (Lê 2022, 20). Los libros reviven en la lectura, son *alguien* que merece ser escuchado, y en refrendo además de la cita certera de Victor Hugo, añade las de Thomas Bernhard o Rabindranath Tagore. El libro sirve para sacarnos de nosotros mismos. Lê vuelve de nuevo sobre la tríada central en sus reflexiones sobre el escritor meteco ya desarrollada en *Le Complexe de Caliban*: los tres personajes de *La tempestad* shakesperiana, Ariel, el ser aéreo; Próspero, el mago poderoso, el hombre-libro para Lê, que reina en la isla de los naufragos y sobre Calibán, el obsesionante monstruo, el nativo de la isla desposeído de ella. Ese antro que guarda los libros es identificado con la cueva de Próspero, un laboratorio, un espacio oculto de creación de misterios, que también es puesto en tela de juicio como todo libro. Lê concibe una biblioteca «qui fait rêver», abierta a todo tipo de obras, y la abdicación final de Próspero le hace ver en este su deseo secreto de reconciliarse con Ariel y sobre todo con Calibán.

4. Para el análisis intertextual de parte de sus obras narrativas véase Kurmann (2016).

Leer es también «dessiner une constellation, établir des liens entre les différentes œuvres» (Lê *et alii* 2022, 19) y compartir las palabras de la tribu. Lê expone una búsqueda a través de una cadena de inesperadas relaciones y transmisión en la literatura rusa, acudiendo además a las obras y estudios conservados en la sala BIS. A través de un hilo en torno a la evocación de tiempos turbulentos, una alusión en las memorias (*Contre tout espoir*) de Nadejda Mandelstam, viuda del célebre y exigente poeta, rebelde contra el poder y purgado por Stalin, conduce a un libro histórico de Iouri Tynianov (otro escritor *bifronte* que a su vez participa del juego de simulacros literarios) que, a su vez, evoca una obra teatral (*Le Malheur d'avoir trop d'esprit*) de Alexandre Griboïedov, despedazado a manos de una muchedumbre exaltada en Teherán, y cuyo recorrido la sensibilidad de la lectora rastrea. Su párrafo final, «La question demeure : le livre en question serait-il une énigme à résoudre, l'objet d'une enquête qui mène à un autre livre? Ainsi se forme une communauté d'esprit, ainsi les interrogations sont mises en lumière» (Lê *et alii* 2022, 30), resulta paradigmático de la búsqueda inquisitiva y paciente, de la indagación última de todo lector a través de la red de relaciones que surgen del libro como de una planta viva, con raíces, en plural, siguiendo la fructífera propuesta de Deleuze y Guattari, un *livre-rhizome* (Pröll 2007, 127).

4. EN BUSCA DE UN ESPACIO TRANSCULTURAL: *LE COMPLEXE DE CALIBAN* (2005)

Tras reconocer y asumir ese desafío vital de honestidad y arrojo ante sus fantasmas y la lucidez ante el mundo, el cuestionamiento al que desafía la literatura genuina, más allá del entretenimiento, los pasos de ese recorrido fueron narrados por la autora con gran precisión y franqueza. En 2005 Linda Lê publica un hermoso ensayo-confesión, clarividente y revelador sobre el proceso de búsqueda de autorreconocimiento y asunción de su propia identidad: *Le Complexe de Caliban*. La obra resulta paradigmática por su claridad al exponer el proceso de segregación ya en Vietnam por su estudio del francés, de rechazo en la tierra de acogida por su procedencia, de las fases de autonegación y dolido estupor, de la rebeldía hasta la autoconsciencia y la conformación de su identidad. El ensayo comprende veinticinco textos organizados en una progresión cronológica de su proceso de concienciación y que mantienen una unidad intrínseca desde la evolución confesional, la inclusión de un texto distinto al resto, una suerte de parábola («Le rêve de l'homme creux»; Lê 2005, 165-169) con ecos de T. S. Eliot y Conrad, y que se une en bucle a la última reflexión («La fin du mythe»; Lê 2005, 171-178), hasta ir enlazando su voz crítica con la de

autores con los que muestra afinidades o cuyos itinerarios convergen en los temas que desarrolla –así, Hermann Broch, Bruno Schulz, Andreiev, R. L. Stevenson, Primo Levi, Elsa Morante, Borges, Dagerman, Lawrence Durrell, Celan, Wilkie Collins, los Browning, María Zambrano, Ortega y Gasset, Emily Dickinson, Karen Blixen...–.

Su conflicto por la elección de la lengua francesa ya se plantea en la tierra natal cuyo régimen segrega sus modelos («L'agent de purification»; Lê 2005, 11-15). La imagen que dice conservar de Vietnam es la del agente de purificación cultural que exige la entrega de todo signo de influencia occidental para expurgar la degeneración extranjera y formar al Hombre Nuevo. Atemorizados por posibles represalias porque el padre había trabajado en una empresa americana en Saigón, todos cumplen a rajatabla las órdenes: el padre entrega su Biblia; la madre sus discos de Elvis Presley y de Billie Holliday; su hermana mayor, iniciada en la poesía vietnamita, su ejemplar del clásico *Kim Van Kiêu*; las pequeñas los cuentos de iniciación en francés. La autora da señales de su primera rebelión crítica de niña cuando descubre el destino final de su pequeña biblioteca (cuentos de Andersen, *Oui-Oui*, *Les Fleurs du mal*, e incluso su adorado *Les Misérables*) y de los libros de su familia: arrojados a los rincones sucios de ropavejeros, como el que encontraba de camino a la escuela, hacinados entre suciedad y desarmados para ser utilizados como envoltorios en los mercados. Se siente engañada y se revuelve íntimamente contra ese sacrificio inútil. En el momento de enunciación del texto la voz narradora señala que, treinta años después de aquel momento, le ha llegado la noticia de que en Hanoi estaban quemando libros.

La autora identifica su primer sentimiento de exilio («L'imprimé»; Lê 2005, 7-10) ya de niña, cuando apenas empezaba a deletrear el vocabulario francés y, fascinada por los caracteres impresos del periódico vietnamita del padre, se sentía frustrada por no tener acceso a ese mundo codificado: «Il n'est, je crois, pas de solitude plus grande que celle qui envahit un enfant quand, pregnant entre les mains un livre trop lourd pour lui, il essaie en vain d'en pénétrer le sens» (Lê 2005, 8).

La recreación de esos momentos clave en ese entonces, una infancia trunca por la marcha forzada y la separación familiar, recurre al mito, en su mayoría, sobre todo la más visible –pues se filtraría también sigilosamente el acervo tradicional vietnamita como apunta Thuy Bui (2012)–, perteneciente al antiguo legado grecorromano sobre el que vuelve en sus problemáticas en asociación con las interpretaciones de otros autores –Cronos, Medea, Antígona, Sísifo o Prometeo, entre otros, pero también Hércules, rival inmolado por la túnica envenenada del centauro Neso, o el Narciso metamorfoseado en una flor de la que brota literatura–, al igual que también a las escenografías y al

simbolismo universal de determinados personajes como el Doctor Jekyll y Mr Hyde, los de Joseph Conrad o los de películas conocidas desde su infancia como particularmente una de sus favoritas, *Moonfleet* (1955) de Fritz Lang.

El largo duelo por la ausencia y muerte del padre, amado y fusionado conflictivamente con el país natal, Vietnam, tema obsesivo y desgarrador a lo largo de su narrativa de ficción, participa también de la condición del mito en este ensayo. La reelaboración de esta materia biográfica se muestra de manera potente y compleja en varios de los textos. Uno de ellos, cuyo título («Anamorphoses de l'enfance»; Lê 2005, 21-27) ya remite a la deformación de recuerdos y a los cambios de perspectiva simbólica sobre lo que no se puede decir directamente por su carga de sufrimiento y que el lector ha de reinterpretar, presenta el reencuentro temporal de recuerdos y de proyecciones en torno a la muerte del padre, la culpabilización y el relevo generacional. El texto recoge doce pasajes breves numerados a modo de secuencias a la manera de un film cinematográfico. A partir de un espacio familiar, el cine «Moderno» cercano a la casa en Saigón por delante del cual desfilará el féretro, se asiste, con saltos temporales que ordenan la historia psicológicamente, a imágenes de pasos iniciáticos hacia la sustitución del padre, recordado entonces como un protector con inquietudes artísticas, luego un amigo, reconocido ahora como un maestro, un *passeur* entre mundos. Los horrores de la guerra están latentes en ese tiempo infantil («1. Les Visages» Lê 2005, 21-22) en que dos desgraciados mendicantes, un leproso y una mujer desfigurada por el ácido, apostados a la entrada del cine prefigurando la putridez de la muerte, suscitan el miedo infantil y la intuición del misterio, escenario físico y simbólico de la puerta a los infiernos. Ambos guardianes se convierten («2. Le passeur» Lê 2005, 22) en la reencarnación de Cronos y Medea, celadores temibles de arcanos, de los que el padre protector defiende a la niña en el paso al reino de lo prohibido. Un avance temporal al instante en que reciben el telegrama anunciando la muerte del padre según la expresión vietnamita que la refiere como un extravío del camino («3. L'ami» Lê 2005, 22-23) suscita la evocación de la despedida sacrificial del protagonista de *Moonfleet*, Jeremy Fox, que, agonizante, para proteger al niño, John Mohune, lo convence de que huya y que él velará por la vieja casa solariega. La imagen del héroe caído, en su momento de redención a bordo de un esquife de velas rojas rumbo al mar abierto, suscita la emoción en la hija y la ilusión del reencuentro («Il reviendra. Si je prends le chemin du retour vers la ville de l'enfance. Il reviendra. Puisqu'il est mon ami», Lê 2005, 23). La narradora se proyecta en John Mohune que añoraba en el fondo un padre, pero que ve en él a un amigo y a un maestro («4. Le disciple» Lê 2005, 23). Con la misma piedad y apego que sentía hacia los marginados, como los dos miserables del cine,

entiende y se alía con el padre, despreciado por la familia de su esposa («5. Le greдин»; Lê 2005, 23). Así pues, la identificación de Jeremy Fox con el padre se cumple («6. Le gardien»; Lê 2005, 24) y también la derrota aceptada de sus ambiciones, en este caso artísticas («gardien d'une maison en ruine et d'ambitions en friche», 2005, 24). La narradora reconoce la liquidación de su infancia, y en su lugar eleva un mausoleo destinado al padre («7. Le monument»; Lê 2005, 24). La escena del entierro («8. Le trou»; Lê 2005, 24-25) junto al estanque sella la partida para siempre de Jeremy Fox dejando a la narradora enfrente del «trou béant» de su infancia. El regreso a la casa en ruinas, imagen de ese pasado lejano, marca el paso adelante del discípulo para ocupar el lugar vacío («9. Le bout d'essai»; Lê 2005, 25). Desesperadamente la voz narradora desea entrar en la película y recuperar lo irrecuperable, un renacimiento o bien el reconocimiento que esperaba, mientras que en realidad solo hay vacío en ese «enclos dévasté». Mientras vela el féretro en la vieja casa («10. La lune»; Lê 2005, 26) a la luz de la luna suena la sonata interrumpida, como entonces, desde la casa vecina: es la loca que se escapa de sus cuidadores para tocar el piano, una pianista que enloqueció por no haber alcanzado la excelencia. La narradora, convertida ya en discípulo, debe tomar el lugar del padre. Pero, frente a los frustrados, también debe conquistar ya no la casa en ruinas de la infancia, sino la casa de la creación («11. La Voix»; Lê 2005, 26-27). El texto se cierra con una asunción de los arquetipos («12. Seul»; Lê 2005, 27) mientras el esquife navega a lo lejos en la inmensidad, engullido por Cronos y Medea, ella, el discípulo, será el *passseur*, el nuevo guardián que debe buscar acceso al otro mundo, mediante el crimen sobre lo heredado y renegado («Seul, il se fraiera un accès à l'autre monde. Seul, il bâtira l'empire du crime, la maison de la création», Lê 2005, 27), como fundamento liberador de su creación.

La ruptura definitiva y voluntaria («Le mandarin»; Lê 2005, 51-53), el dar muerte al antiguo yo, es decir, al mandarín, símbolo de la lengua paterna, del prestigio de la milenaria tradición literaria vietnamita, confluye con otro dilema moral obsesionante tomado de Eça de Queiroz (*O Mandarim*, 1880) y en que el fantasma del muerto la obsesiona y a la vez la posee:

En me lançant dans l'écriture et la conquête de la langue française après avoir trahi la terre et la langue de mon père avec la même mauvaise conscience qui avait poussé Lord Jim à sauter dans la barque en abandonnant derrière lui une cargaison de pèlerins voués au naufrage, je tuais mon vieux moi. Mais ce meurtre imaginaire, loin de me libérer, ne me laissait pas en repos. J'eus l'impression de vivre ce qu'avait vécu le comique héros d'Eça de Queiroz, crève-la-faim devenu millionnaire mais qui ne pouvait manger ni dormir sans voir surgir le spectre du mandarin qu'il avait foudroyé en agitant la fatale clochette. (Lê 2005, 52-53)

Pronto contará con otro guía circunstancial pero determinante en su adolescencia, un profesor, *l'éveilleur*, antes de proseguir camino de la mano de otros maestros, unos visitados como Cioran, al que conoce al tiempo que descubre a Amiel, junto a muchos más también leídos.

El ensayo que da título a la obra, localizado en el momento de desarrollo de su formación personal e intrínsecamente literaria, centra conceptos que vuelven en sus textos en numerosas ocasiones. No es en modo alguno la intriga amorosa, con su trasfondo político, de Miranda y el príncipe la que atrae la atención de la autora hacia *La tempestad* de Shakespeare. Al contrario, son las fuerzas latentes en tensión, las primitivas y las pretendidamente civilizadoras, las que absorben su reflexión, no tanto en clave ideológica que opone a colonizadores y colonizados únicamente, sino principalmente en torno a la toma de la palabra, a la voz propia de los que se quedan en los intersticios, en los huecos de las barreras culturales. El personaje del salvaje, sometido a la fuerza por Próspero, es una encarnación para Lê del extrañamiento radical del escritor exiliado en busca de su propia identidad. Ha de aprender de su dueño, otro exiliado a su vez, la lengua, y a la que también es ajeno en origen. La relación de Calibán con la lengua adoptada mezcla devoción y herejía en su raíz:

Au commencement était le verbe. Et le verbe était Prospéro. Prospéro l'enseigne à Caliban. Ce dernier apprit donc à s'exprimer dans une langue autre que celle dans laquelle il a grandi vit son rapport à cette autre langue comme Caliban vit sa soumission à Prospéro. [...] L'écrivain exilé qui choisit d'écrire en français souffre du complexe de Caliban. Sa dévotion à la langue est mêlée d'hérésie. (Lê 2005, 102)

Próspero le enseña el lenguaje, pero su civilización mata a Calibán, sabedor de la expoliación de la que es objeto. El monstruo subterráneo que, como también evoca Lê, deja oír una vez la voz nostálgica de la infancia al cantar con ternura las maravillas de su isla, solo puede emanciparse en alianza con Ariel, el genio del aire: «Cette difficulté à accepter sa contradiction intime, il ne peut la résoudre qu'en envisageant son choix non comme une trahison, mais comme le choix d'un destin. Sa langue n'est plus alors cette langue apprise de Prospéro et dont il ne se sert, comme Caliban, que pour maudire» (Lê 2005, 103).

Para Lê, la libertad y la reapropiación de la voz del escritor exiliado le vienen, por tanto, de la fusión de Ariel y Calibán en una nueva identidad:

La conclusion de Prospéro [«Tous mes sortilèges sont détruits et je n'ai plus pour force que la mienne propre, combien faible!»] est le point de départ de l'écrivain. Il n'a plus de force que la sienne propre et cette force revêt un costume amphibie, moitié Caliban moitié Ariel. Ces frères-là ne sont plus antagonistes. Écrire, c'est traduire la langue de l'un dans celle

de l'autre. Non plus appartenir à un pays et renoncer à un autre, mais remonter des profondeurs vers la liberté des airs (Lê 2005, 105).

5. BREVE GALERÍA DE AFINES (Y OTROS AUTORES)

En este corpus de afinidades electivas, dispersas en un gran número de reseñas en revistas culturales, seleccionadas en sus ensayos a modo de ricas notas de lectura en diálogo personal con otros autores, a través de citas y siguiendo su sensibilidad y fineza crítica, y en prólogos a obras ajenas, además de referentes en su narrativa de ficción, ya han sido destacados varios nombres por la crítica. Entre sus figuras tutelares o guías y modelos surgen otros exiliados que abrazan la lengua extranjera como Cioran, su mentor al que trató en persona en su apartamento parisino, Joseph Conrad o Beckett; creadores de gran intensidad en su concepción de la vida y de su obra y por ello de final trágico en su choque con el poder o las convenciones, como Marina Tsvétaïéva o Mandelstam; visionarios y escritores que buscan también las zonas de sombra, Ingeborg Bachmann, Kafka, evidentemente, y Antonin Artaud, Nerval, Dostoyevski, Baudelaire, Thomas Bernhard, S. Kierkegaard, Stig Dagerman, la surrealista Joyce Mansour, Teresa de Ávila, Melville, Albert Cohen, María Zambrano..., pero también sintió una fascinación mantenida en el tiempo por Victor Hugo, Flaubert y Balzac, en los que aprende la lengua francesa y que la acompañarán, por citar solo varios casos. También la marcaron personajes literarios como, por ejemplo, Bartleby, el escribiente de Melville, un escriba que encarna la soledad y la resistencia pasiva del exiliado que escribe en la lengua ajena (*Tu écriras sur le bonheur*, 1999, 334).

Lê adopta el modelo declarado de *homo lisens* y sus comentarios están más próximos a los discursos en la estela de Borges, que conoce, por su erudición y citas intertextuales que a otras modalidades como las ficciones eruditas de J. Perucho. A modo de ejemplo, nos detendremos en los inventarios de autores tratados en varios de sus textos ensayísticos. Estas listas permiten establecer un mapa provisional de las afinidades de la autora. Así, *Tu écriras sur le bonheur* (1999) está formado por prólogos y por reseñas escritas en su día para la revista *Critique*. Son un ejemplo de los homenajes y sus notas admirativas de lectora. Más centrado que otros en el análisis explícito de las obras, su repertorio abarca autores de diversas latitudes y en su mayoría del XX y XXI⁵.

5. Así, Kôbô Abé, Amiel, Machado de Assis, Ingeborg Bachmann, Mikhail Boulgakov, Raymond Carver, Camilo José Cela, Jean Cocteau, Joseph Conrad, Cyril Connolly, Lawrence

En otra obra ensayística, *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* (2009), en que el extranjero es definido también como un transgresor, los discursos, de erudición amena, están engarzados entre sí dando asimismo unidad a la sucesión de comentarios. Esta obra toma su título programático de una cita baudeleriana, en homenaje a uno de sus autores más queridos (Lê 2009, 7): el último verso que cierra el poema «Le Voyage», clausura espléndida de la edición de 1861 de *Les Fleurs du mal*, y visión del viaje iniciático con los ojos del retornado. Encabezados por la evocación bibliófila de Michel Leiris y por René Char, las opiniones, versos o frases de diarios, cartas, prólogos o textos intencionadamente publicados son sabiamente injertados en la argumentación a modo de incisos en una demorada conversación⁶ con los

Durrell, Friedrich Dürrenmatt, Jean Giraudoux, Vassili Grossman, Knut Hamsun, Heinrich Heine, Hermann Hesse, Bohumil Hrabal, Yasushi Inoué, Hans Henry Jahnn, Henry James, Ismaïl Kadaré, Yasunari Kawabata, Klaus Mann, Thomas Mann, Somerset Maugham, Paul Morand, Paul Nizon, Flann O'Brien, Leo Perutz, Leonardo Sciascia, Arthur Schnitzler, Natsume Sôseki, André Suarès, Marina Tsvétaeva, Tarjei Vesaas, Ernst Weiss y Franz Werfel.

6. Como enumeración no exhaustiva, a lo largo de sus diecisiete capítulos, desfilan Louis-René des Forêts, analizado en «Une langue que me parlent les choses muettes», que sirve de enlace para consideraciones posteriores, y a cuyo alrededor, a lo largo de esa conversación silente, se convoca a Paul Valéry, Thomas Mann, Thomas Benrhard; «Les délices de la cruauté» se centran en Juan Rodolfo Wilcock, Breton, Karel Čapek o Lautréamont; Felisberto Hernández aparece en «Une voie pour l'insubordination», junto a menciones oportunas en asociaciones puntuales y felices de Italo Calvino o Jean-Louis Renaud; Georges Perros es el centro de «A deux doigts de se taire», y en acompañamiento de su exposición, comparecen Novalis y Schlegel, Paulhand, Lorand Gaspard o Michel Butor –a veces en menciones rápidas, pero que revelan una evidente familiarización–; Tommaso Landolfi en «Rien ne va plus» aparece junto a los editores Bourgois, Susan Sontag, Pieyre de Mandiargues y Stevenson, pero también el cineasta Ripstein, Zanzotto, Georg Trakl o Musil; «Les impostures d'un réprouvé» reúnen a Osamu Dazai, Kurosawa, Serge Essénine, Akutagawa, Rousseau, Strindberg, Artaud; «Chasseur de soi» en torno a El Desdichado de Nerval, Breton, Georges Bataille, Stanislas Rodanski, Julien Gracq, Chrétien de Troyes o Jacques Vaché y la impronta cinéfila; «La voix solitaire de l'homme» sobre Sándor Márai, pero a colación vienen también Theodor Fontane y August Strinberg, Virginia Woolf, Goethe, Kafka, Hermann Broch, Mallarmé, Homère, Else Lasker-Schüler, Unamuno, el matrimonio Browning, Dezső Kosztolányi, Ezra Pound, T. S. Eliot o Casanova; «Sub specie ebrietatis» se centra en Ladislav Klíma y en su derredor, Sterne, Poe o Meyrink, Gogol, Jarry o Nietzsche; «Exploser de vie» está dedicado a Louis Calaferte, su caracterización y sus maestros, y al que vincula con Marina Tsvétaeva; «Pied de nez à la réalité» surge a propósito de una visita de la autora a Praga, y evoca las figuras de Jean-Michel Palmier, Max Brod, Boulgakov, el compositor Leoš Janáček, Karel Čapek, Arcimboldo, Jérôme Bosch, Machado de Assis, Marina Tsvetaeva de nuevo, entre otros; «L'astre du désastre» gira en torno a recuerdos adolescentes sobre Max Stirner, y luego se focaliza en Stig Dagerman; «La morsure des mots» arranca en Nabokov y prosigue sobre el errático Ghérasim Luca, Kierkegaard, Stanislas Rodanski, Calaferte y Paul Celan;

autores a través de sus obras y sus vivencias y con el lector que acompaña e interpreta. Por ejemplo, en el primer texto, anclado en la experiencia personal de la autora, de paseo por Zúrich, adonde había ido para participar en una velada de lectura, surge repentinamente la presencia de Robert Walser («Chaque je est une outrecuidance»; Lê 2009, 9-17), instalado un tiempo en la ciudad suiza y cuyo recuerdo convoca al pensamiento a Hölderlin, Bruno Schulz, Brentano, Jean-Paul, Büchner, Flaubert, Stendhal o Melville.

Si en esta última colección se observa una amplia presencia eslava y centroeuropea, así como autores del XIX, pero de manera dominante del XX y XXI, el volumen siguiente, *Par ailleurs (exils)* (2014), fruto de una beca Cioran concedida por el Centre national du livre, y premiado posteriormente con el Prix Louis Barthou de l'Académie française, recoge en sucesivos ensayos comentarios atentos sobre los reseñados y sus propias manifestaciones y credos sobre la literatura, más explícitamente quizá que en otras compilaciones. Como recuerdan Mathis-Moser y Mertz-Baumgartner (2012, 11), la palabra latina *exilium* remitía a una grave pena, el destierro del territorio romano, en un sentido fuertemente político. El condenado era segregado de la comunidad y su regreso a ella prohibido bajo pena de muerte. A partir del origen etimológico de *exil* Lê indaga en la variedad de formas y realidades que conforman esa noción. La cita preliminar elegida pertenece a Maurice Blanchot: «Qui écrit est en exil de l'écriture: là est sa patrie où il n'est pas prophète» (Lê 2014, 7). En momentos concretos de la progresión temática, sin mediar en la presentación de las vidas y obras de los exiliados o perseguidos, la autora intercala breves textos en tercera persona, en los que resuena su voz como en un diario personal, argumentando sus ideas. Así, a partir de experiencias previas de otros y de la suya propia define el vínculo inextricable entre lectura y exilio:

Lire, c'est aussi s'exiler dans des ailleurs pour mieux revenir sur soi. L'écrivain qui nous est le plus proche est parfois celui qui nous permet d'écouter le fracas du monde, de partir à la découverte de la part la plus secrète en nous quand le Moi se libère de ce qu'il a de plus sectaire en s'identifiant au Multiple. L'artiste n'est-il pas, comme le dit le poète hongrois Janos Pilinszky, traduit en français par Lorand Gaspar, à la fois chaque homme mais aussi d'une certaine façon toute l'humanité? Et chaque œuvre n'est-elle pas la phrase unique, «tragiquement heureuse, articulée de mille mots, l'expression de l'universalité, de l'intégration renouvelée du monde»? L'œuvre la plus

«Quand vient la fin» se concentra en Hanokh Levin; «La révolte sied à Électre» congrega a Carlo Michelstaedter y Simone Weil y, a su lado, Benjamin Fondane y Georges Bataille; «Une porte sans clé, une clé sans porte» se interroga sobre la escritura y el grado de compromiso exigido, para lo que invoca a Artaud, René Daumal, Jean Dubuffet, Julien Gracq, Baudelaire, Yehuda Amichai, Rilke, Marina o Borges.

dérangeante est celle qui nous met face à nos incertitudes et nous donne le pouvoir de nous étranger de nous-mêmes, de briser notre carapace et de sortir des chemins balisés, car elle est, note Hermann Hesse dans *Magie du livre*, un «téméraire vol d'Icare au pays de l'impossible». (Lê 2014, 60)

Lê expone las diversas facetas del papel del extranjero y su deseo de pertenencia, del exiliado en busca de arraigo, dirigiendo la mirada a personalidades literarias de ambos hemisferios, desde Gombrowicz, Cioran o Benjamin Fondane, por sus cambios de país y lengua; Marina Tsvetaeva o a Alejandra Pizarnik, por sus exilios interiores, su desarraigo íntimo. La exposición del extrañamiento en las biografías, obras y personajes de Conrad, Albert Cohen, Gregor von Rezzori, por ejemplo, se completa con declaraciones cuidadosamente elegidas, públicas o de comportamientos sociales, además de pasajes literarios con reflexiones sobre el riesgo de aislamiento del exiliado por Edward Said o Blanchot, o sobre la concepción de la otredad en Montaigne y Lévi-Strauss, o comentarios sobre los versos de Baudelaire que denuncian la desconfianza y el rechazo que suscita la alteridad. Retomando las respuestas de Gide a una encuesta periodística sobre la deuda de Francia con el mestizaje y la fecundación de hibridaciones culturales y artísticas, la autora se pronunciará más adelante contra los clichés y el autocentrismo y en defensa del perspectivismo cultural como introdujera también Montesquieu en sus *Lettres persanes* (1721). Levinas, Hermann Hesse, Bertold Brecht, el romano Ovidio, Anna Seghers, Klaus Mann y Stefan Zweig, Jean Améry, Imre Kertész, Robert Antelme, Victor Segalen dan prueba de la complejidad del estatuto de emigrante en tierra extraña, ajena, pero también en la propia, y las distintas respuestas vitales y ontológicas que se han propuesto.

En esa larga reflexión invocando a tantas voces procedentes de distintos campos artísticos, también se evoca a Lafcadio Hearn, habitado por fantasmas, desarraigado y en continuo movimiento⁷, y asimismo a Wilfredo Lam, Paul Gauguin, Bruce Charwin, Roberto Bolaño, Amrouche, Lorand Gaspar o Adorno, una de cuyas citas tomada de *Minima Moralia* («Pour qui n'a plus de patrie, l'écriture peut devenir le lieu qu'il habite, note Adorno»,

7. Completan esta selección de voces a las que se les da eco en esta selección Hector Bianciotti, Kateb Yacine, pero también dos vietnamitas francófonos, Pham Van Ky, asentado en Francia, y el poeta atormentado Nguyễn Du Ky, que en sus escritos se autodenomina Jano y que vivirá en exilio perpetuo sin pertenencia, e igualmente Todorov, Nabokov, Cioran, Benjamin Fondane, Panaït Istrati, Marina Tsvetaeva, Anna Akhmatova, Ian Zabрана, Roberto Bolaño, además de personajes literarios apartados por razones diversas. De igual modo, Louis Wolfson, Pessoa, Blanchot, Roger Laporte, Gerhard Richter, Saint-John Perse, Alejandra Pizarnik, Thomas Bernhard, Pavese o Antonin Artaud.

Lê 2014, 82) le sirve de apoyo al referirse a «la double dépossession» de que es víctima el exiliado y a la esperanza de concienciarnos de la condición de exiliado como parte última de la condición humana:

Il [l'écrivain] ne s'installe comme chez lui que dans son texte. [...] Il n'a d'estime pour lui-même qu'en affrontant l'épreuve de l'étranger; c'est sous cette éclatante lumière, si elle ne le consume pas, qu'il progressera dans ce qui lui apparaîtra comme un apprentissage de soi. Sa littérature portera la marque de ce que Lukács appelle l'exil *transcendantal*, elle renfermera des visions transnationales, elle dira à quel point il est nécessaire de ne pas succomber aux passions grégaires, de savoir que nous sommes tous des exilés, pour peu que nous ne nous cramponnions pas à l'orgueil national comme à une ancre de salut. Dans *Réflexions sur l'exil*, Edward Said cite Hugues de Saint-Victor, moine saxon du XII^e siècle, qui définissait ainsi les différentes attitudes face au monde: «L'homme qui trouve que sa patrie est douce est encore un tendre novice, celui à qui chaque terre semble natale est déjà fort, mais c'est celui pour qui le monde entier est une contrée étrangère qui est parfait. L'âme tendre s'est attachée à un endroit du monde, l'homme fort a étendu son attachement à tous les lieux, l'homme parfait n'éprouve plus aucun attachement de ce genre». (Lê 2014, 82-83)

En *Chercheurs d'ombres* (2017), la autora reúne una pluralidad de artistas, escritores, personajes que buscan y se hunden en las zonas de sombra (la noche oscura de san Juan de la Cruz, que recuerda Lê) donde se dan las paradojas y las contradicciones como espacios de creación: desde las trampas de la guerra de Vietnam, que lanzaban al enemigo propaganda bajo la forma de confesiones de ultratumba de los soldados desertores («Les âmes hurlantes»), las protestas en EE. UU., el aislamiento terrible del escritor Bao Ninh, único superviviente entre sus compañeros; hasta los autores evocados en derredor en los sucesivos capítulos como Tim O'Brien o Joseph Roth, Foucault, Tchekhov, Robert Wise e Ida Lupino, Albert Londres y los documentales sobre asilos psiquiátricos, Leiris, Simone Weil, Cristina Campo y María Zambrano, Bruno Schulz, y el mentor inicial de la autora, Cioran, así como Roanski, Prevel, Giauque.

Finalmente, *L'armée invisible* (2023) comprende una selección de artículos y reseñas aparecidos en revistas como *Elle*, *Le Magazine littéraire*, *Le Monde des livres* y, especialmente, en *En attendant Nadeau*. Una ojeada a los campos culturales de los reseñados, teniendo en cuenta el perfil general de las revistas, permite apreciar un repertorio amplio y diverso⁸, del que

8. Lo exponemos aquí en orden decreciente según el número de reseñas dedicadas: así, si en el ámbito francófono reseña obras y reediciones de alguna antología y de

tomamos algunos ejemplos. Su marco tipológico acotado en los límites espaciales de la reseña y en la condensación conceptual a esta asociada orienta el sentido de los textos, breves y concisos, de como mucho tres o cuatro páginas. Entre ellos nos detendremos en dos particularmente. El primero, dedicado a Joseph Conrad («Conrad, la quête du dernier mot»; Lê 2023, 97-99), presenta más rasgos biográficos de la lectora por sus percepciones de antaño, cuando comienza a descubrirlo y que, ahondadas, siguen conservando su vigencia al final de su vida. Su estrategia argumentativa parte del hallazgo fortuito en el pasado en una de sus lecturas, el *Journal d'un écrivain* (*A Writer's Diary*, 1918-1941) de Virginia Woolf, de un juicio punzante y despectivo sobre Conrad. Para verificarlo y comprender, Lê se entrega por entonces a la lectura de las obras completas de este, otro extranjero que se hace paulatinamente con una lengua ajena, el inglés en su caso, que apenas hablaba cuando se embarcó en 1876 en un navío de la marina mercante británica. Lê no solo busca imaginar la reacción posible de Conrad sobre el propio grupo de Bloomsbury, cuyo concepto moral lo rechaza, sino que indica los acuerdos probables que todos ellos habrían compartido respecto a su exigente requisito de calidad y su compromiso literario respectivos.

autores –Taos Amrouche, Barbey d'Aurevilly, Paul Claudel, Rémy Ricordeau, Eugène Dabit, Georges Didi-Huberman, Franck Enjolras y Jean Noviel, Michel de Ghelderode, Louis Guilloux, Pierre Guyotat, Victor Hugo, la correspondencia de Romain Rolland y Panaït Istrati, Régis Jauffret, Simon Leys, Jean Paulhan, Georges Perros, del polaco Jean Potocki, Marcel Schwob, Mathieu Terence, Boris Vian, Fabienne Yvert–, las traducciones al francés de autores extranjeros abarcan varias áreas: en el ámbito anglófono, Tariq Ali, Tash Aw, Chaucer, Joseph Conrad, Daniel Defoe, Henry Fielding, Deepti Kapoor, Sinclair Lewis, David Lodge, Jack London, Melville, Edna O'Brien, Flannery O'Connor, John Cowper Powys, Alan Sillitoe, Ocean Vuong; en el alemán, Marcel Beyer, K. E. Franzos, Maja Haderlap, Marlen Haushofer, Immermann, Jean Paul, Kafka, Peter Kurzeck, Siegfried Lenz, Herta Müller, Lutz Seiler, Beat Sterchi, de la japonesa Yoko Tawada, Robert Walser, Peter Weiss, Ernst Wiechert; en el italiano, Paolo Barbaro, Giuseppe Bonaviri, Claudio Magris, Giovanni Orelli, Dolores Prato, Goliarda Sapienza, Salvatore Satta, Grazia Livi, Federigo Tozzi, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto y del italo-argentino Juan Rodolfo Wilcock; en el lusófono, José Eduardo Agualusa o Bernardo Carvalho, Miguel Torga o Lúcia Jorge; en el hispánico, las conversaciones de Osvaldo Ferrari con Borges, el Quijote cervantino en la traducción de J.-R. Fanlo, Felipe Hernández y la argentina Alejandra Pizarnik; en el ruso, Iouri Annenkov, V. Chalamov, León Tolstói y su esposa, Sofía Tolstói; en el checo, Karel Capek, Jaroslav Hašek, B. Hrabal, Ferdinand Peroutka; en el indonesio, Eka Kurniawan, Mochtar Lubis, Pramoedya Ananta Toer; en el eslovaco, Pavel Vilikovský, Svetlana Žuchová, I. Štrpka; en el esloveno, Florjan Lipuš, Boris Pahor; en el noruego, Knut Hamsun, H. Wassmo; en el húngaro, Ádám Bodor, L. Krasznahorkai; en el chino, Yan Lianke, Jia Pingwa; en el serbo-croata, Danilo Kiš; en el polaco, S. Mrozek; en el finés, Sofi Oksanen; en el coreano, Kim Hyesoon; del kurdo soraní, Bakhtiar Ali; del yiddish, Leïb Rochman, y del mundo árabe, Al-Mu'allaqât.

De igual modo, acicatea su curiosidad y sorpresa el rechazo por Conrad de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, autor que la joven lectora leía con gran pasión en aquella época. A la encarnación de las fuerzas terribles, feroces, desalmadas que representaba esa obra para Conrad, este prefería Maupassant y Flaubert, de los que memorizaba pasajes enteros, y trazos de los cuales Lê rastrea en frases reveladoras de *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*, 1899): «Nous vivons comme nous rêvons – seuls» (Lê 2023, 98). La reseñadora sigue advirtiendo, después de tantos años, de la necesidad para el lector de haberse puesto imaginariamente en el lugar de los narradores y héroes/antihéroes conradianos para penetrar realmente en lo que su autor desea transmitir: es decir, haber navegado en sueños por sus experiencias, entendiendo las zonas grises o turbias del comportamiento y reconociendo que la traición, por ejemplo, forma parte de la condición humana, presa como en *Lord Jim*, entre las manos de un ángel guardián y de un demonio familiar (Lê 2023, 98). Sin esa complicidad, generosa en tiempo y voluntad, del lector (y quizá ante ciertos autores la sensibilidad de Lê parece acercarla a la figura virtual del lector ideal), la ambición del autor anglo-polaco del XIX no llegaría a comprenderse, esa voluntad de describir hombres luchando en vano con las fuerzas de la naturaleza o con la estúpida brutalidad de las masas. Sería también ese empeño atemporal de los personajes de Conrad por combatir a pesar de un fracaso cierto lo que les gana la adhesión admirativa de su comentarista, una más entre los lectores fascinados por el autor. Según Lê, Conrad se atreve a pronunciar esa última palabra definitiva que tantos dejan no dicha con remordimiento. Como ella misma formula concisamente:

Elle [l'œuvre conradienne] parle à ce qui en nous cherche le «dernier mot», le «dernier mot de notre amour, de notre désir, de notre foi, de notre remords, de notre soumission, de notre révolte», ce dernier mot que nous n'avons jamais le temps de dire, rappelle Conrad, et toute sa littérature est née de cette impuissance. (Lê 2023, 98-99)

El enjuiciamiento incluido de otro lector-escritor, Claudio Magris, sobre Conrad nos recuerda, a su vez, en otra vuelta de tuerca, la decisión de la propia autora y la valoración de gran parte de la crítica sobre ella: «Claudio Magris a dit de lui [Conrad] que c'est un écrivain classique qui raconte «la dissolution de toute classicité et de toute netteté linéaire en un labyrinthe où tout s'emmêle» (Lê 2023, 98).

El segundo artículo escogido («En attendant l'armée invisible»; Lê 2023, 264-267) es el que inspira, en un sentido quizá consolador pero probablemente de advertencia, el título de la recopilación. Se trata de una reseña dedicada a una obra de difícil clasificación del checo Ferdinand Peroutka, *Le Nuage et la valse* (*Oblak a valčík*, 1976), primero composición teatral y

finalmente bajo forma de novela, cuya traducción francesa reciente es muy elogiada. La construcción del comentario va cercandoprogresivamente su tema hasta justificar finalmente la elección del título con una evaluación o vaticinio que trasciende lo narrativo para incidir en la crítica ética a la banalización contemporánea del horror. Un escenario en un tiempo marcado, la Praga invadida por Hitler en la que se centra el reseñado, es evocado primero a través del paso por la ciudad de otra emigrada eminente y perseguida, sobre el telón de fondo siniestro e inminente del sacrificio de los judíos a manos de los nazis. La Praga de preguerra representa un hito feliz en la vida y creación de su admirada Marina Tsvetaeva: el encuentro con el inspirador de sus dos grandes poemas amorosos, el lugar de nacimiento de su hijo mayor, el recuerdo sentido y solidario que ante la invasión nazi le hace escribir ya en París un ciclo de poemas (*Poemas a los checos*, 1938). Los últimos versos traducidos del poema más famoso («Dans cette folie des hommes / Je refuse de vivre. / Avec les loups des places publiques / Je refuse de hurler») le sirven de enlace para, frente a esos lobos de las plazas públicas autoerigididos en guías, presentar la valentía moral y profesional del autor, un periodista independiente. Su libertad de espíritu, que lo llevó a enfrentarse a todo tipo de opresión y pagar su precio,

sa liberté d'esprit lui avait valu d'être interné à Buchenwald qu'il avait été en butte aux persécutions de tous bords, et s'était toujours dressé en indomptable opposition contre toutes les puissances oppressives, que ce soit la machine à écraser l'humanité du nazisme ou la destruction des individus par une perversion des idéaux alliés à l'autocratie soviétique. (Lê 2023, 265)

es igualmente reivindicada por la reseñadora ante el olvido o la calumnia de varios de sus compatriotas actuales. Este hilo conductor resurgirá, por contraste, en la constatación que cierra la reseña. La obra de Peroutka es un testimonio de tiempos aciagos, hermanado con los de autores más difundidos como Čapek o Holan. Si su primera exposición como obra dramática le permite a la comentarista, como cinéfila, relacionarla con películas de tema afín como *Les Bourreaux meurent aussi* de Fritz Lang (*Hangmen Also Die!*, 1943), ya en suelo americano con guion de Brecht, sobre una Praga rebelde, la aparición en su novela de Hitler y de su retiro bávaro en Berchtesgaden le sirve para establecer cotejos con el *Moloch* de Sokourov (1999) y con el film misterioso que rodó al Führer y a Eva Braun en su fortaleza escarpada del Nido del Águila. Como Robert Antelme, Peroutka se convertiría así en un testigo que plantea cuestionamientos morales a partir de la observación de víctimas y verdugos. Entrando en la conformación de la materia de la obra, Lê señala el entrecruzamiento de destinos en los que

el heroísmo se mezcla con lo insulso y lo *kitsch* con la pesadilla, desde los barrios judíos, zona de apresamiento, hasta los terribles campos de concentración donde suceden escenas horribles (por ejemplo, en sus burdeles, en las celdas forzando al canibalismo como muestra de poder omnímodo) que muestran asimismo la banalidad del mal ante la incompreensión y el desesperado depósito de esperanza de varios personajes en la llegada de un ejército fantasma:

Les personnages de Peroutka, eux, citent Oscar Wilde, se demandent si Dieu envoit aux hommes des épreuves pour les rendre meilleurs, cherchent leur revanche en croyant se souvenir que Hitler était le petit-fils illégitime d'un riche juif chez qui sa grand-mère avait été domestique, et rappellent que, d'Anne Frank à Amsterdam à León Blum à Paris, tous attendaient l'armée invisible. (Lê 2023, 266-267)

La ironía del autor alcanza también al escritor en tiempos de tormenta y su papel ético en la sociedad. Alerta así Lê del olvido de estos testimonios por la amnesia de las nuevas generaciones, acomodaticias y convertidas en turistas mirones de esos espacios siniestros, que trivializan la enseñanza de los testigos del horror en la vida cotidiana.

En suma, este inventario somero, marcado también por las dinámicas de las revistas y del mundo editorial francés, no deja de apuntar en esa selección un ejemplo del mosaico actual de lenguas y orígenes de la diversidad intercultural traducida y difundida en y desde Occidente. Las obras de ficción y de crítica de Linda Lê muestran el valor de la interculturalidad literaria a la vez que una aspiración trascendente (transcultural como ya sugería Pröll (2012, 46)) bajo la invocación de valores universales vehiculados por la lengua francesa, un lugar de encuentro gracias a la literatura: el cumplimiento de esa búsqueda de espacio propio en la vida hecha palabra.

6. CONCLUSIÓN

La muerte de la autora en 2022 convierte en imposible un cuarto regreso físico a la tierra natal. Pese a las traumáticas elecciones que la separaban, y la renuncia formal a la lengua de origen, Linda Lê fue retrazando de manera paulatina el complejo y doloroso vínculo con el pasado vietnamita en su obra. Algunos textos suyos han sido asimismo traducidos al vietnamita y había sido ya homenajeada en su tercer viaje (2010) tras los funerales del padre en 1995 y su caída en los infiernos. Su última obra recrea el encuentro en 1923 en Moscú entre un joven poeta e intelectual ávido de conocimientos, Ho Chi Min, y el gran poeta Ossip Mandelstam, y reflexiona cien

años después sobre las utopías y los sueños abortados en el nacimiento de los totalitarismos. Queda fuera de los límites trazados para esta breve aproximación, pero es otra muestra de la calidad literaria e intelectual de esta autora y de su regreso al origen, el de las vicisitudes que arrasaron su patria, pero igualmente el de la historia común del siglo XX. Sirva, pues, esta primera presentación de introducción a la riqueza exuberante y sugerente de las que Linda Lê llamaba sus notas admirativas. Acertada era la impresión de la autora, que Terence recupera en su prólogo: «Je me souviendrai qu'elle m'a écrit par sms, vers la fin : *J'ai travaillé. J'ai traduit ce qui meurt en ce qui dure*» (apud Lê 2023, 12). Su exigencia creadora, su intensa entrega a la lengua francesa y su cuestionamiento constante en un espacio hecho propio, compuesto de compañeros literarios de épocas y culturas distintas, aunque su preeminencia sea en gran parte occidental, preservan la singularidad y la envergadura de esta voz, ciudadana de la república de las letras en un gigantesco concierto multicultural.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ARGAND, Catherine. «Entretien : Linda Lê». *Lire*, avril 1999. RRL: https://www.lexpress.fr/culture/livre/linda-le_803102.html
- BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, *Linda Lê, l'écriture du manque*. Lewiston-New York: Edwin Mellen P, 2006.
- BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, «Lê, Linda». En MATHIS-MOSER, Ursula et Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (éds.). *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris: Honoré Champion, 2012, pp. 525-528.
- CAVALLERO, Claude. «Les enjeux identitaires dans la trilogie de crise de Linda Lê». *Studi Francesi*, 2020, 190 (LXIV/I), pp. 67-75. RRL: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.22089>
- GAMONEDA, Amelia. *Merodeos. Narrativa francesa actual*. Madrid: Abada Editores, 2017.
- GUILLEMIN, Alain. «La littérature vietnamienne francophone entre colonialisme et nationalisme». En HENRY, Jean-Robert y Lucienne MARTINI (eds.). *Littératures et temps colonial : métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*. Aix-en-Provence: Edisud, 1999, pp. 267-279.
- KURMANN, Alexandra. *Intertextual weaving in the work of Linda Lê. Imagining the ideal reader*. Lanham-Boulder-New York-London: Lexington Books, 2016.
- LÊ, Linda. *Tu écriras sur le bonheur*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1999.
- LÊ, Linda. *Le Complexe de Caliban*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2005.
- LÊ, Linda. *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2009.
- LÊ, Linda. *Par ailleurs (exils)*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2014.

- LÊ, Linda. *Chercheurs d'ombres*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2017.
- LÊ, Linda. *L'armée invisible*. Préface de Mathieu Terence. Paris: Les Éditions du Cerf, 2023.
- LÊ, Linda, Arno BERTINA, Muriel PIC, Jean-François BAILLY y Jean-Marie GLEIZE. *Des écrivains à la Bibliothèque de la Sorbonne-4*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2022.
- NGUYEN, Giang-Huong. *La littérature vietnamienne francophone (1913-1986)*. Paris: Classiques Garnier, 2018.
- PHAM, Van Quang. *L'Institution de la littérature vietnamienne francophone*. Paris: Publibook, 2013.
- PRÖLL, Julia. «De l'écriture du manque à l'écriture du désir : transformations positives de la souffrance dans trois textes de Linda Lê». En MATHIS-MOSER, Ursula y Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (eds.). *La littérature «française» contemporaine. Contact de cultures et créativité*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 2007, pp. 125-134.
- PRÖLL, Julia. «Asie». En MATHIS-MOSER, Ursula y Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (eds.). *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris: Honoré Champion, 2012, pp. 43-46.
- SELAO, Ching. «De l'exil à la parole exilée : L'impossible libération dans l'œuvre de Linda Lê». En BADR, Ibrahim H. (ed.). *La Francophonie : esthétique et dynamique de libération*. New York: Peter Lang, 2007, pp. 135-152.
- THUY BUI, Thi Thu. *La Crise de l'exil chez Linda Lê*. Thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2012.
- WELSCH, Wolfgang. «El camino hacia la sociedad transcultural». En SANZ CABRERIZO, Amelia (introducción y compilación de textos). *Interculturas/Transliteraturas*. Madrid: Arco/Libros, 2008, pp. 107-131.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/16162023136381>

(RE)CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA Y PERTENENCIA
DE LOS MAURICIANOS EN LA ACTUALIDAD: EL CASO
DE *LES ROCHERS DE POUFRE D'OR* DE NATHACHA
APPANAH

*Identity (Re)construction and Belonging of Mauritian
People Today: The Case of Les Rochers de Poudre d'Or
by Nathacha Appanah*

Marta CONTRERAS PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid
marconpe@gmail.com

Recibido: 16/05/2023; Aceptado: 21/06/2023; Publicado: xx/xx/2023
Ref. Bibl. MARTA CONTRERAS PÉREZ. (RE)CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA
Y PERTENENCIA DE LOS MAURICIANOS EN LA ACTUALIDAD: EL CASO DE
LES ROCHERS DE POUFRE D'OR DE NATHACHA APPANAH. *1616: Anuario de
Literatura Comparada*, 13 (2023), 63-81.

RESUMEN: A partir de finales del siglo XVIII se produjo una gran afluencia de migraciones desde la India hasta Mauricio. Tras la abolición de la esclavitud, los colonizadores británicos buscaron mano de obra barata en los países asiáticos, especialmente en la India. Allí contrataban a trabajadores para labrar los campos de caña de azúcar. Desde entonces existe una gran diversidad cultural, lingüística, religiosa y étnica conviviendo en la isla. Este momento histórico lo relata la autora francófona mauriciana de origen indio, Nathacha Appanah (1973-), en su primera novela, *Les Rochers de Poudre d'Or* (2003). Emplearemos como corpus de trabajo esta obra literaria con el fin de reflexionar sobre el proceso de (re)construcción identitaria de los migrantes que habitan este territorio. Igualmente, este imaginario se utilizará como marco para teorizar la importancia

de la representación y la cohabitación de otras identidades dentro de un mismo espacio geopolítico.

Palabras clave: Nathacha Appanah; literatura francófona; migración; identidad; Mauricio; India.

ABSTRACT: From the late 18th century onwards, there was a large influx of migration from India to Mauritius. After the abolition of slavery, British colonisers looked to Asian countries for cheap labour, especially India, where they hired workers to till the sugar cane fields. Since then, there has been a great cultural, linguistic, religious, and ethnic diversity living on the island. This historical moment is recounted by the French-speaking Mauritian author of Indian origin, Nathacha Appanah (1973-), in her first novel *Les Rochers de Poudre d'Or* (2003). We will use this literary work as a working corpus in order to reflect on the process of identity (re)construction of the migrants who inhabit this territory. Likewise, this imaginary will be used as a framework to theorize the importance of the representation and cohabitation of other identities within the same geopolitical space.

Key words: Nathacha Appanah; Francophone literature; Migration; Identity; Mauritius; India.

1. INTRODUCCIÓN

La *glocalización*¹ y el auge de las olas migratorias en todo el mundo nos hacen cuestionarnos el sentido de identidad, de comunidad y de diálogo intercultural en territorios donde convive una gran diversidad de religiones, culturas, lenguas y etnias en un mismo espacio. Beck explica que «a partir de ahora, nada de cuanto ocurra en nuestro planeta podrá ser un suceso localmente delimitado [...] la globalización [es] [...] un proceso [...] que crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales y trae a un primer plano terceras culturas» (Beck 1998, 30). Esta misma idea la comparte Amilhat Szary (2015, 27) en su ensayo *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui?* cuando cuestiona la limitación geopolítica de las fronteras afirmando que «les géographes ont pu définir le fait de tracer une frontière comme l'acte de "mettre de la distance dans la proximité"».

1. La *glocalización* puede definirse desde una perspectiva económica o cultural. Bolívar Botía (2001) emplea el neologismo creado por Robertson (2003) para explicar cómo interactúan los fenómenos culturales que se producen a nivel local y global.

En otras palabras, el concepto de frontera comprende una dimensión epistemológica y ontológica que nos permite comprender de manera diferente las conexiones humanas.

Al igual que la mundialización, también podemos hablar, en términos de Stefan Helmreich (2011, 146), de «oceanization» con el fin de entender los océanos como un elemento de conexión translocal. Kimberley Peters y Philip E. Steinberg (2015, 157) también observan el océano como «un espace de connexion qui [...] unifie les sociétés à ses frontières». Desde esta óptica, el océano Índico juega un papel clave en la emergencia de nuevas identidades transculturales debido a los innumerables viajes de comerciantes, conquistadores, científicos y trabajadores que han cruzado estas aguas para visitar o mudarse a otros territorios. Uno de los mayores fenómenos migratorios registrados son los trabajadores asiáticos, especialmente de origen indio, que se trasladaron a Mauricio a partir del siglo XIX para sustituir a los esclavos africanos en los campos de caña de azúcar.

En este contexto, Mauricio comprende un ejemplo paradigmático de los resultados de la globalización como consecuencia de los numerosos migrantes que han habitado en la isla. El mestizaje cultural, étnico y lingüístico de Mauricio es evidente dado el cruce de los tres continentes en el mismo territorio. Prueba de ello son las organizaciones internacionales a las que pertenece esta isla y con las que mantiene filiaciones culturales, políticas y económicas. Mauricio es uno de los escasos países que forma parte tanto de la *Organisation internationale de la Francophonie* (OIF) como del Commonwealth of Nations. Es decir, comparte lazos históricos con Francia y Reino Unido. Además, ocupa una posición privilegiada en el comercio internacional africano como miembro de la *Common Market for Eastern and Southern Africa* (COMESA) y en la política africana como miembro de la *Union africaine* (UA), antes bautizada bajo el nombre de *Organisation de l'unité africaine* (OUA). También es preciso añadir que representó a África en el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas entre 2001 y 2002. Asimismo, Mauricio es uno de los líderes de la asociación de los Estados de África, del Caribe y del Pacífico (Africa-Caribbean-Pacific countries).

Es innegable el carácter internacional de esta isla del océano Índico no solo por sus relaciones políticas, económicas y culturales con otras naciones de África, Asia y Europa, sino también por la riqueza étnica, religiosa y lingüística dentro del territorio. Esto se debe a las numerosas migraciones de trabajadores, conquistadores y comerciantes que han pasado por Mauricio a lo largo de los últimos siglos. Con ello, surgen varios interrogantes sobre la convivencia política y social de las diferentes comunidades que ocupan la isla: ¿cómo cohabitan varias culturas, religiones y lenguas en un mismo espacio?, ¿esta situación impide la libertad de expresión?, ¿cómo afecta a la alteridad y la identidad de los habitantes de Mauricio?, ¿cuál es

la representación política, cultural y religiosa de las distintas comunidades teniendo en cuenta que el 70 % de sus residentes son de ascendencia india y de creencia hindú?

En este contexto se enmarca la primera novela de Nathacha Appanah, titulada *Les Rochers de Poudre d'Or* y publicada en 2003. En ella la autora se inspira en sus orígenes indios para narrar la historia de unos trabajadores que abandonan la India en busca de un nuevo empleo y una vida mejor en Mauricio. Asimismo, Appanah también aborda la vida de las futuras generaciones de los *engagés*² en sus obras *Blue Bay Palace* (2004) y *Le Dernier Frère* (2007). La autora mauriciana trabajó primero en Mahébourg en 1973 como periodista en la prensa y la radio de su país natal, y luego en Francia, donde reside desde 1998. Su obra se caracteriza por el tratamiento de temas autobiográficos como la identidad de los exiliados y los refugiados.

En su ensayo *The Mauritian Novel: Fictions of Belonging*, Julia Waters (2018) se adentró en el análisis de la pertenencia y el sentimiento de apego a un territorio, concretamente a la isla Mauricio, empleando un corpus de escritores mauricianos de expresión inglesa y francesa. Tal y como explica Waters, existen ciertos factores que impiden a los mauricianos desarrollar su sentimiento de pertenencia:

There are several interrelated, locally specific factors that make belonging especially contentious in modern-day Mauritius. These include, but are not limited to: the diverse, multi-ethnic composition of its population; the absence of an indigenous, precolonial culture; the island's history of double (French and British) colonisation; its relatively recent transition to independence (in 1968); and its official, ethnically delineated, multicultural model of «unity in diversity». (Waters 2018, 1)

No obstante, la obra de Waters no incluía el estudio de la primera novela de Nathacha Appanah. Por ello, nuestro análisis utilizará como corpus de trabajo *Les Rochers de Poudre d'Or* para teorizar la importancia de la memoria, el cuestionamiento identitario y la convivencia con el Otro durante las migraciones de trabajadores asiáticos que viajaban hasta Mauricio. Estos individuos tenían como objetivo sustituir a los esclavos africanos en los campos de caña de azúcar tras la abolición de la esclavitud. La reflexión de Appanah en su novela nos hace cuestionarnos si los habitantes de Mauricio han aprendido de sus errores del pasado y han evolucionado hacia una sociedad más altruista y tolerante abrazando sus diferencias o, por el

2. El término *engagé* tiene su origen en el término francés *engagisme*, que hacía referencia a los contratos de trabajo que firmaban antes de partir. Sin embargo, esta palabra se emplea también para denominar a los trabajadores inmigrantes provenientes de Asia.

contrario, se discrimina y se rechaza a las minorías étnicas y religiosas del país. Por ello, presentaremos un estudio comparativo entre la sociedad colonial de la época de la novela y la situación política entre finales del siglo XX y principios del XXI para observar cómo ha evolucionado la sociedad mauriciana en los últimos tiempos.

Para llevar a cabo este estudio, comenzaremos por abordar brevemente la historia de la llegada de trabajadores indios a Mauricio. Este apartado nos permitirá contextualizar los hechos en los que se desarrolla la novela de Appanah y entender mejor por qué y cómo se produjeron las primeras migraciones a la isla. Para entender mejor la construcción identitaria en un entorno caracterizado por una gran diversidad cultural, lingüística, étnica y religiosa, estudiaremos la situación política de Mauricio de las últimas décadas. Esto nos permitirá indagar en la evolución histórica y política de la alteridad, la aceptación y el respeto al Otro en este territorio. Con ello, profundizaremos en el progreso o el retroceso del diálogo intercultural entre las distintas comunidades que habitan actualmente el país. Finalmente, pasaremos a analizar *Les Rochers de Poudre d'Or*, donde expondremos las experiencias ficcionales de inmigrantes que se trasladaron desde la India hasta el territorio sudafricano engañados y manipulados por los británicos. A través de esta obra ficcional, indagaremos sobre las reflexiones de la autora acerca de la discriminación racial, las experiencias traumáticas del exilio y el desarraigo cultural y geográfico de los inmigrantes.

2. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO MIGRATORIO EN MAURICIO

Las islas del océano Índico se situaban en un lugar estratégico para los numerosos comerciantes y viajeros provenientes de Oriente Medio, Asia y África. De hecho, estas rutas marítimas aparecen registradas en los mapas de las islas Mascareñas diseñadas por el cartógrafo Al-Idrissi en 1154 (Kalla 2016). Una de estas islas es Mauricio, que fue colonizada por primera vez por los portugueses. Sin embargo, no fue poblada hasta la llegada de los holandeses desde 1658 hasta 1710 cuando la isla fue ocupada por la Compañía de las Islas Orientales y de Madagascar. A partir de entonces, este territorio, conocido antaño como «isla de Francia», recibió por primera vez prisioneros de origen indio que venían de Bengala, de Guyarat y del sur del país (Carsignol-Singh 2020). Al llegar a Port-Louis se les atribuían trabajos y alojamientos diferentes según el grupo al que pertenecían. Por un lado, estaban los *Malbar* o *Malabar*, palabra con la que designaban a los migrantes procedentes del sudoeste de la India, pero este significado evolucionó y pasó a denominar a la comunidad hinduista y tamul. Por otro

lado, encontramos a los *Lascars*, término con el que se denominaba a los indios musulmanes (Emrith 1994, 12).

Los británicos conquistaron la isla en 1810 hasta que los mauricianos lograron su independencia en 1968 (Claveyrolas 2017). Tras la abolición de la esclavitud en 1833, los colonos ingleses se vieron obligados a buscar mano de obra barata para reemplazar a los esclavos negros que labraban los campos de caña de azúcar. Para ello, contrataban a trabajadores en Asia Oriental, especialmente de la India y de China, y los trasladaban hasta las colonias británicas de África y del Caribe (Van der Veer y Vertovec 1991). A pesar de que muchos eran analfabetos, les obligaban a firmar un contrato de trabajo de 3 a 5 años de duración que incluía el transporte, el alojamiento, la vestimenta y la comida, y les prometían un viaje de vuelta a su país natal. No obstante, no especificaban la dureza de las condiciones de vida, la falta de higiene, los peligros del viaje marítimo, las múltiples enfermedades contagiosas e infecciosas, los riesgos que conllevaban sus tareas en la labranza y a veces tampoco la duración del contrato (Carter 1995).

En 1800 se estima que habitaban en Mauricio aproximadamente 6000 esclavos indios, la mayoría del sur del país, empero en 1815 algunos fueron expulsados. Sin embargo, en 1834 los ingleses comienzan a transportar trabajadores en masa denominando este fenómeno migratorio como «[l]e “coolie³ trade” – appellation qui connote clairement une dimension mercantiliste et donc réifiante pour les engagés» (Arnold 2012, 557). Entre 1834 y 1920, cientos de miles de trabajadores partieron desde Bombay (hoy conocida como Mumbai), Calcuta y Madrás (actualmente llamada Chennai) hasta Mauricio, aunque muy pocos pudieron regresar al subcontinente indio. El resto o bien se quedó en la isla, o bien falleció por las duras condiciones de trabajo o durante el viaje a través del océano. Según Addison y Hazareesingh (1999), existen ciertos factores que desencadenaron este aumento de migraciones como el paro y la pobreza, pero también tres acontecimientos claves: la desaparición de la vida rural como consecuencia de la ocupación británica, la represión y la discriminación provocada por el rechazo de sus tradiciones y su identidad cultural, y el deseo de abandonar el país tras la Gran rebelión de 1857.

Clémentin-Ojha (2016) también remarca la falta de sensibilidad y el trauma que generaba a los hindúes ortodoxos de clase media y baja del siglo XIX la gran relevancia simbólica de atravesar el *kālāpānī*, traducido como *aguas negras*. Es decir, navegar por mares y océanos para llegar a

3. El término *coolie* era empleado como apelativo denigrante y ofensivo para designar a los trabajadores indios (North-Coombes 2000).

un país ajeno a las creencias y rituales hinduistas tenía como consecuencia la pérdida del respeto social y la casta, así como de la identidad cultural y religiosa del individuo (Patterson 1982). Por consiguiente, la decisión de buscar empleo en el extranjero no solo conllevaba sobrepasar una frontera geoespacial, sino también una ruptura emocional con su pasado y sus valores (Claveyrolas 2015).

La India es uno de los países con más lenguas habladas en el mundo. Por ello, no es de extrañar que en Mauricio se entremezclaran y cohabitaran múltiples lenguas y dialectos no solo de los *engagé(e)s*, sino también del resto de trabajadores provenientes de Asia y África, así como los dueños ingleses de las azucareras. La habilidad de los políglotas era muy valorada para la comunicación y la interpretación en la Administración Pública, en tribunales y en las ciudades donde abundaba una gran población india. De igual manera, Carter y Torabully señalan que mantener su lengua materna también les permitía conservar su identidad cultural:

If their mother-tongues functioned as a means of more perfect expression for overseas Indians, their native languages could also be a source of comfort and cultural sustenance. It was not uncommon for migrants to carry with them manuscript copies of their sacred texts; the literate amongst them would read aloud stories from the Ramayana and other religious epics to their fellow labourers. (Carter y Torabully 2002, 128)

3. LA ISLA MAURICIO HOY: CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA INDO-MAURICIANA BAJO LA INFLUENCIA DE LA DIÁSPORA⁴ INDIA E HINDÚ

Hoy en día, la comunidad india e hindú representa un 70 % del total de la población mauriciana y la isla es el segundo país después de la India con la mayor población de origen indio en todo el mundo. La diáspora india de Mauricio también se refleja en sus alianzas con instituciones como la *General Organization of People of Indian Origin* (GOPIO) (Servan-Schreiber

4. Cuando hablamos de diáspora, la entendemos según la definición expuesta por Parekh (1994, 619): «Strictly speaking the term diaspora refers to a group of people who have no homeland of their own and are scattered over different parts of the world. [...] Differences in the self-consciousness and self-confidence of the diasporic communities that have no home of their own (for example, the Jews until recently and the Gypsies), those that do (for example, the Indians and the Chinese), and those that have only a continental but no national home (for example the Africans) are deep and extensive and should not be obscured or glossed over».

2020, 11) o siendo uno de los países «observadores» de *South Asian Association for Regional Cooperation* (SAARC) (Claveyrolas 2017, 178). Por ello, a menudo se refieren a este territorio como «Little India» (Claveyrolas 2017, 175; Tiwari 2020, 100). En las últimas décadas, el subcontinente indio busca estrechar lazos culturales, geopolíticos, económicos y comerciales con los *Non Resident Indians* (NRI) y los *Overseas Indian Citizens* (OCI) que tengan mayor influencia en el extranjero. Esto permite a la India compartir sus tradiciones, su gastronomía y su pasado histórico, y mantener su influencia política con las futuras generaciones de las *Persons of Indian Origin* (PIO o también conocidos como «Old Migrants») (Tiwari 2020).

Sin embargo, cabe preguntarse cómo la comunidad india e hindú logró este reconocimiento social y el auge de su poder político y económico en Mauricio a pesar de la dominación de los británicos. Su escalada en la pirámide social fue un proceso lento, dado que al principio se les negaban derechos humanos fundamentales como la educación, el derecho al voto o la libertad de elegir un oficio. Empero, algunos indios aprovecharon la influencia sociopolítica de su casta, su multilingüismo y su experiencia para acordar un sueldo más alto y negociar tareas menos arduas, y se les permitía cultivar tierras estériles con el permiso de sus superiores. Además, algunos prestaban dinero con altos intereses y los beneficios los empleaban en comprar parcelas con otros socios.

Continuar con sus tradiciones no fue tarea fácil debido a la discriminación racial, étnica, social o religiosa que sufrían. Este odio se refleja en la creación de una identidad que polariza y contrasta el «yo» con el «otro». Tiwari (2020, 99) explica cómo el sentimiento de «Indianness» y la función esencial de la cultura india permitieron a los trabajadores indios consolidar una identidad étnica y crear un vínculo único de fraternidad, de armonía y de respeto:

Since ethnicity is not limited to a country's borders, another can quickly be affiliated to similar groups in other countries. This develops feelings of togetherness, expressing "Indianness" (as in the case of Indians), which is shared by all Indian communities, and which helps to form an Indian Diaspora that has transnational affinities. Culture thus, in terms of their heritage, becomes an unforgettable historical fact which is shared in memory through interaction with other members of the community. It becomes a source of their action, voices, selection of material, behavior, self-perception, and world view. Culture is used to confirm, reinforce, maintain, change or deny a particular arrangement of states, power, and identity.

Por ello, la identidad de este grupo migrante se construye desde dos perspectivas antagónicas: mientras que la primera constituye el reflejo de sí mismos a través de la mirada de sus semejantes, la segunda se basa en los

estereotipos y los comentarios racistas y xenófobos de los colonizadores. Breman y Daniel (1992, 268) explican que «Coolie-identity is as much the product of self-perception as it is the construction of a category by those who did not belong to it. [...] capitalist and colonial mentalities contributed to the formation of such multiplex identities». No obstante, aquellos que se sentían discriminados unían fuerzas a través de sus similitudes. Es decir, los Jahaji Bhai («los hermanos del barco») compartían experiencias del viaje en barco, de los campos de caña de azúcar y también tenían en común el traumático recuerdo y la nostalgia de haber abandonado una parte de sus raíces en su país natal (Carsignol-Singh 2020).

Mientras que en el siglo xx los mauricianos de origen hindú, tamil, telugu y marathi solo representan un 52,6 % del total, el resto lo conforman musulmanes (16,6 %), criollos (25 %), franceses (3,6 %) y chinos (2,2 %) (Hollup 1996, 287). Por ello, el hinduismo se erige como la religión predominante y las raíces indias como el estatus socioeconómico más poderoso. En lo que concierne al resto de las comunidades, estas sufren a menudo discriminación y rechazo social. Sin embargo, la Constitución de la República de Mauricio (2016, 14) defiende los deberes y los derechos humanos de los grupos minoritarios o discriminados como podemos leer en el artículo 3 de la sección 16 «Protection from Discrimination»:

In this section, 'discriminatory' means affording different treatment to different persons attributable wholly or mainly to their respective descriptions by race, caste, place of origin, political opinions, colour, creed or sex whereby persons of one such description are subjected to disabilities or restrictions to which persons of another such description are not made subject or are accorded privileges or advantages that are not accorded to persons of another such description.

A pesar de la existencia de organizaciones que defienden la representación política de estos grupos minoritarios como la «Vaish Mukti Sangh», la «Gahlot Rajput Maha Sabha» y la «Arya Revived Pracharani Sabha», la gran mayoría de partidos políticos emplea el sistema de casta para sus propios intereses como beneficiarse económicamente y ganar influencia social (Tiwani 2020, 100).

Tal y como sostiene Eisenlohr (2007), Mauricio está fragmentada entre dos oposiciones políticas que defienden identidades nacionales opuestas. Una de ellas valoriza la diáspora india del país, pero la otra se inclina más por crear una isla criolla. Aunque las dos coinciden en defender el pluralismo del Estado mauriciano, los dos grupos difieren en cuanto a la política multicultural del país. Esto incluye el reconocimiento de cada comunidad étnica en función de su influencia política, su pasado histórico y su representación demográfica. A través de múltiples migraciones y colonizaciones

a lo largo de la historia, la creolidad y la indianidad (especialmente el hinduismo) se han hibridado para producir estas diferencias.

Asimismo, el mestizaje de culturas, etnias y religiones transmitido por las pasadas generaciones de inmigrantes y conquistadores ha generado una exoidentidad como mecanismo de supervivencia para adaptarse al país de acogida sin renunciar a las costumbres propias. Este rechazo y desprecio de las comunidades minoritarias se ve reflejado en la cultura popular como en canciones, cuentos, mitos, proverbios o leyendas urbanas (Carter 1992). El daño emocional y psicológico provocado por compararse con un grupo «superior» –en este caso los hindúes de origen indio– puede compararse al que explicaba Fanon (1952, 108) en su ensayo *Peau noire, masques blancs*: «S'il se trouve à ce point submergé par le désir d'être blanc, c'est qu'il vit dans une société qui rend possible son complexe d'infériorité, [...] dans une société qui affirme la supériorité d'une race».

Los miembros de estas minorías se han transformado en *homo sacer*. Es decir, el derecho romano de antaño dicta que una persona juzgada culpable por un delito puede perder sus privilegios como ciudadano si así lo decide el pueblo. Este individuo «impuro» pasa a ser considerado como un *homo sacer* u hombre sagrado por las leyes romanas. Este término lo retoma Agamben (2003, 176-177) en su ensayo *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, donde explica el concepto de nuda vida como la pérdida de los derechos a la ciudadanía de un individuo como consecuencia de su falta de adaptación a las normas sociales del grupo predominante. Es decir, «la nueva categoría jurídica de “vida sin valor” (o “indigna de ser vivida”) se corresponde puntualmente, aunque en una dirección diversa, por lo menos en apariencia, con la nuda vida del *homo sacer* [...] La nuda vida [...] habita en el cuerpo biológico de todo ser vivo». Por ello, como sostiene Achille Mbembé (2019 [2015]), es vital suspender los juicios innecesarios e infundados por las pasadas generaciones y no limitar nuestra mirada del Otro a su apariencia física, su religión, sus orígenes o su estatus socioeconómico.

4. ANÁLISIS DE *LES ROCHERS DE POUDRE D'OR*

La primera novela de Nathacha Appanah, titulada *Les Rochers de Poudre d'Or* (2003), es un relato polifónico que se caracteriza por un narrador omnipresente encargado de describir las condiciones de vida y el viaje marítimo a través del *kālāpānī* de cuatro viajeros de origen indio y de un médico inglés. Como explica Arnold (2012, 576-577), en esta obra falta la «figure d'ancêtre transmettant la mémoire et qui échappe donc à la possible moralisation et au regard rétrospectif de cette instance d'autorité [...]»

Il met donc davantage l'accent sur le caractère individuel de l'expérience diasporique». La obra queda así dividida en dos bloques, los cuales quedan estructurados en capítulos.

La primera parte aborda el reclutamiento «voluntario» de los trabajadores indios y las maniobras de engaño y farsas para convencerles. Este hecho lo ilustra Appanah a través del discurso de reclutamiento de Boodhoo Khan, un empleado indio, que busca contratar mano de obra para trabajar en la industria azucarera de Mauricio:

Ces agriculteurs seront bien traités et seront protégés par le service de Sa Majesté et de son gouvernement [...] Les émigrants auront un billet gratuit de Calcutta à Maurice pour eux, et pour leur famille, avec nourriture, vêtements et assistance médicale durant le voyage. À leur arrivée à Maurice, ils seront placés dans des établissements propres, où l'espace pour loger les émigrants est satisfaisant. L'île est très fertile et pour une journée de travail, un agriculteur peut gagner de dix annas à une roupie. Bien sûr, un agriculteur qui travaille dur peut espérer gagner le double. Pendant la saison des récoltes, où le jus de canne est transformé en sucre, les salaires sont de quatorze annas et demi [...] Les travailleurs sont logés et nourris gratuitement. (Appanah 2003, 36-37)

Este fragmento ejemplifica cómo se aprovechaban los ingleses de las desgracias, la pobreza y las necesidades de estos inocentes a través de las falacias de uno de sus congéneres. De hecho, como indica el título de la novela, los reclutadores contaban que bajo las rocas de la isla se escondía polvo de oro, ya que despejar el terreno era una de las tareas requeridas para labrar posteriormente la tierra y plantar las cañas de azúcar. Esta isla se convirtió en la tierra prometida, en un nuevo El Dorado, donde podían redimir sus errores, pagar sus deudas o simplemente empezar una nueva vida. Sin embargo,

The insular space, which in the collective imagination is that of seduction and the life of calm, quickly becomes the prison space, of condemnation, of the loss of humanity. Unlike the exotic clichés attached to the islands, generally characterized by an almost paradisiac landscape, the novel illustrates a rather dark period in the history of this island. (Sharmili 2018, 30-31)

Appanah también hace un énfasis de las duras condiciones de viaje a bordo del *Atlas* durante dos meses hasta llegar a Mauricio. De hecho, en su novela 30 de los 128 tripulantes indios que viajaban a bordo fallecieron antes de llegar a Mauricio como consecuencia del hambre, la falta de higiene y la transmisión de enfermedades entre ellos, ya que debían convivir en espacios muy reducidos: «Les Indiens n'étaient pas entassés. Ils étaient les uns sur les autres en grappes. La cale sentait le corps rance, la pisse, la crasse. J'ai pensé

que si la misère devait avoir une odeur, ce serait celle-là» (Appanah 2003, 106). Algunos eran incluso arrojados antes de fallecer. Como fue el caso del primer tripulante contagiado por un brote epidémico de disentería (Issur 2020).

Los cuerpos sin vida eran lanzados por la borda sin ritos o rituales religiosos a pesar de ser una condición indispensable para lograr la paz y la reencarnación según sus creencias. Sin un tratamiento correcto de su cuerpo, muchos temían que sus almas erraran o se perdieran en el vacío por toda la eternidad:

Nous avons balancé son corps tôt ce matin, tandis que nous étions battus par les vagues et que le bateau bondissait et claquait sur la mer. [...] Le ciel semble s'être ouvert sur nous, déversant des murs de pluie et excitant les vagues. Durant mes quatre voyages, j'ai vu balancer des dizaines de corps par-dessus bord, des enfants, des femmes, des nouveau-nés... (Appanah 2003, 105)

Tal y como sostiene Claveyrolas (2017, 181), los transportistas menospreciaban el folclore y las creencias religiosas de los hindúes al no respetar sus tradiciones:

Appanah (2003) describes the tearing apart of Hindu cultural markers on the boat where socializing is not only forced (separation, suffering, humiliation) but also transgressive vis-à-vis Hindu ideology. Packed in the boat and cut from their village society organized according to Hindu ritual purity requirements (endogamy, avoidance of contact and commensality), the indentured laborers were directly exposed to a dangerous anonymity incompatible with caste identity.

Para Mahiou (2018), el capítulo del barco es un ejemplo paradigmático de la denuncia de la autora de situar la trata como un «entre-deux» entre la esclavitud y la libertad de los trabajadores indios, pero también de un «entre-deux» del tono de piel de los indios y de los ingleses:

Nous apprenons ainsi que pour répondre aux besoins en main-d'œuvre, beaucoup d'hommes et de toutes les couleurs ont été exploités. Il ne s'agit pas de l'exploitation appliquée par les blancs sur les noirs, mais plutôt d'une exploitation des colons qui étaient en position de force sur les colonisés qui étaient en position de faiblesse. [...] Le narrateur a choisi de les annihiler pour que la lumière soit, pour une fois, sur cette forme d'exploitation souvent déformée en un problème de race alors que c'est avant tout un problème de force. (Mahiou 2018, 5-6)

Por ejemplo, en su diario el doctor Grant lleva un seguimiento objetivo de los hechos que ocurren en el barco y narra sus pensamientos e ideas más íntimas. Con ello, Mahiou sugiere que todos los capítulos donde aparece un

narrador omnipresente simbolizan el desprecio hacia los inmigrantes a través de las acciones, pero en el capítulo del diario se muestra a través de los pensamientos más íntimos del médico: «l'image de l'exilé nous est renvoyée à travers le regard de l'étranger (le regard de l'autre)» (Mahiou 2018, 4).

Además, este capítulo marca una ruptura, o un «entre-deux» como lo denomina Mahiou, narrativa por tres motivos: en primer lugar, el narrador cambia de sujeto, es decir, pasa del «él» al «yo»; y, en segundo lugar, el barco, donde se narra el diario, se convierte en un espacio de cambio que desplaza a sus pasajeros y a sus lectores de la India a Mauricio. Como consecuencia, se produce «un coin de catharsis pour l'Étranger, qui prend effet sur le bateau. Il marque le changement et ne puise en aucun cas dans ce qui a précédé ou dans ce qui va suivre de la narration car le "je" dans ce récit est assumé pleinement [...] [par le] docteur Grant» (Mahiou 2018, 4).

Asimismo, Mahiou también sostiene que el nombre del barco, bautizado como *Atlas*, no es anodino, ya que hace referencia al mito griego de Atlas. Al igual que este es condenado por Zeus a cargar la Tierra sobre sus hombros, el navío también agrupa metafóricamente la sociedad india y mauriciana a bordo. Es decir, «le bateau [...] reproduit leur réalité sociale en se restreignant par l'objectif narratif» (Mahiou 2018, 6). Con ello, Mahiou (2018, 6) distingue dos microcosmos formados en este limitado espacio. El primero corresponde a una representación social que sitúa a los colonizadores en una posición de mayor poder frente a los colonizados. Mientras que los ingleses disfrutaban de las ventajas de su clase social y sus riquezas satisfaciendo su hambre y su sed cuando se les antojaba y disfrutando de camarotes espaciosos, los indios debían convivir con enfermedades, ratas, incluso a veces cadáveres, y con escasez de alimentos y agua potable. El segundo microcosmos se centra en la figura del exiliado categorizándolos según arquetipos: Chotty espera poder liberarse de la deuda de su padre con este nuevo empleo, Ganga es una princesa viuda que huye de su destino en la India donde iba a ser sacrificada para morir junto a su marido como señala la tradición hindú, Vythée es un campesino que va en busca de su hermano y Badri persigue el sueño de hacerse rico con los ingleses.

En la segunda parte de la novela, observamos la llegada de los supervivientes de este infernal viaje a la «tierra prometida». Emigrar a un nuevo país no se limita simplemente a un desplazamiento geográfico, también a un desplazamiento transcultural «which consists among other things of [a] a predefined social identity, [b] a set of religious beliefs and practices, [c] a framework of norms and values governing family and kinship organization, and food habits, and [d] language» (Kumar 1999, 8).

Los recién llegados fueron expuestos a un sufrimiento físico y psicológico, y especialmente las mujeres, quienes sufrían abusos sexuales o

debían dar a luz en pésimas condiciones sanitarias tanto en la isla como en el barco. Una de las protagonistas narra su experiencia cuando fue violada por su jefe: «Elle avait fermé les yeux quand il a avait parcouru son corps de ses grandes mains blanches [...] Quand il l'avait pénétré, la brûlure était semblable à celle qu'elle avait imaginé dans ses cauchemars» (Appanah 2003, 227). El hecho de especificar el color de piel de su agresor nos confirma que fue uno de los colonos o dueños de la industria azucarera.

En ambas partes de la novela, Nathacha Appanah también aborda el racismo desde dos perspectivas. La primera son los comentarios y los estereotipos denigrantes que los ingleses comparten sobre los contratados indios, especialmente el médico que viaja a bordo del *Atlas*: «Quand comprendrait-il que ce sont eux qui doivent apprendre de nous? Quand comprendrait-il que ces peuples-là sont nos esclaves, que nous les avons vaincus? [...] Nous sommes là pour que ces barbares se civilisent et tant qu'ils ne le sont pas, nous serons supérieurs» (Appanah 2003, 91-93). La segunda es la opinión que tienen todos los personajes de las personas negras. En los siguientes fragmentos, observamos el encuentro entre un antiguo esclavo y un trabajador indio que intenta escapar de su destino en la isla: «Il n'avait jamais vu de Noir de sa vie. Là-bas, chez lui, on racontait plein de choses sur ces gens-là, les hubshis. Qu'ils étaient violents et que c'était pour les reconnaître d'entre tous que Dieu les avait faits si noirs» (Appanah 2003, 152) y «dans ton pays, on dit que les Noirs mangent des hommes, c'est ça ? À chaque fois, c'est la même frayeur dans vos yeux. T'as peur que je te bouffe les entrailles, que je te crève les yeux, que je te défonce le crâne?» (Appanah 2003, 209-211). Estos ejemplos nos revelan los prejuicios y los estereotipos discriminatorios sobre los africanos que se comparten incluso por aquellos que también son víctimas de la discriminación racial. Como explica Arnold, «se dessine ici le besoin de "reconnaissance" [...] de la violence fondamentale de la traite, d'être plus victime que d'autres victimes, exprimé dans la fougue et la fierté d'avoir survécu à de tels tourments» (Arnold 2012, 576).

Ramenah (2017) distingue entre tres identidades que los personajes exiliados desarrollan a lo largo de la novela: «le "moi" actantiel du début du récit, où les personnages entament leur traversée pour commencer leur exil, diffère fortement du "moi" à la fin du roman, quand les personnages sont tous indistinctement accablés par leur exil» (Ramenah 2017, 236).

La primera identidad se forma al ser seducidos por la idea de un futuro mejor en un país extranjero. Una de las razones que motiva a los protagonistas a exiliarse es su situación de malestar con la realidad que viven, ya que les empuja a cuestionarse el destino que les ha sido asignado. Como consecuencia, comienzan a plantearse la posibilidad de buscar un nuevo camino y construir una nueva vida en el extranjero. Sin embargo, «ces

découvertes demeurent des constructions dans l’imaginaire, avec la projection d’un lieu où l’or gît sous tous les rochers! Dans cet espace-imaginaire, l’exilé est en passe de construire un “moi” nouveau» (Ramenah 2017, 236).

La segunda identidad se construye al afrontar la decepción de su nueva realidad. Tras experimentar el desarraigo cultural y geográfico, los protagonistas también deben hacer frente a la discriminación de sus compatriotas, ya que según sus creencias al atravesar el *kālāpānī* pierden su casta y su estatus social. Además, al despedirse de su tierra natal y sus familiares, muchos exiliados sienten que han traicionado a su patria, sus raíces y sus tradiciones. Por ello, se ven obligados a construir una «néo-identité» en un nuevo país. Ante el dolor y el miedo que les genera la crueldad de este nuevo entorno ponen en duda su juicio y se arrepienten de su viaje a Mauricio, olvidando así todo el sufrimiento y la infelicidad que sentían en su tierra natal y que les motivó a abandonarlo todo. Como señala Ramenah (2017, 239), «son présent n’existe plus puisque le passé et l’avenir sont une même souffrance. Il se définit comme un solitaire, un homme sans terre, sans papiers, sans identité aucune. Son exil rime avec une errance sans fin».

Por último, la tercera identidad se conforma al aceptar las consecuencias de su decisión y volver a crear lazos con sus orígenes. Al enfrentarse a esta nueva realidad, el primer instinto de los protagonistas es la venganza como única solución para recuperar la confianza en sí mismos. Por ejemplo, Badri decide huir porque «il a besoin d’avoir des repères identitaires pour créer le lien entre son passé et son présent» (Ramenah 2017, 239). El exiliado comienza pues una búsqueda de la memoria de sus antepasados para recuperar parte de su vida anterior. No obstante, a pesar de que eso no sanará el trauma de sus experiencias de rechazo, miedo e incertidumbre como apátridas, «l’exil est aussi un vecteur d’espérance car il entraîne une reconstruction, une situation d’acculturation et de restructuration, voire une suture» (Ramenah 2017, 239-240).

Como conclusión, el océano Índico ha sido un espacio de historia y memoria que ha enlazado el trauma y el dolor del pasado con las vivencias del presente. Este espacio oceánico simbolizaba el *kālāpānī*, es decir, el cambio, el miedo y el abandono de una parte de su identidad cultural y religiosa. No obstante, esta perspectiva cambia y se convierte en un trayecto de esperanza e ilusión por aquellos y aquellas que deciden abandonar la India en busca de un futuro mejor. Observamos igualmente cómo el océano Índico se transforma en un espacio virtual que simboliza un cementerio acuático donde descansan las almas de los migrantes que fallecieron al intentar atravesarlo: «Its waters are virtual, “living” archives filled with ghosts of different eras who get to appear through art and literature. Dead bodies strewn over the ocean floor or floating on its surface are mostly depicted

as victims of the colonial enterprise in most Mauritian narratives of the sea» (Issur 2020, 124).

5. CONCLUSIÓN

El racismo y la xenofobia que sufrieron los trabajadores indios por parte de los británicos y los antiguos esclavos negros por parte de ambos es comparable con la discriminación actual de los grupos minoritarios de la isla como es el caso de los musulmanes, criollos, franceses y chinos. Es decir, las injusticias sociales y políticas que asoman a estas comunidades recuerdan a la discriminación que sufrieron los indios a su llegada a la isla y a la violencia que soportaron con anterioridad los esclavos negros. Por ello, es necesario acabar con la injusta relación de poder-saber consecuente del poscapitalismo y el poscolonialismo que expone Sousa Santos (2015, 12): «El fin del colonialismo formal, o político en sentido estricto no significó el fin del colonialismo social, cultural y, por lo tanto, político en sentido amplio».

Según explica la autora franco-senegalesa Fatou Diome (2017, 134) en su ensayo *Marianne porte plainte !*, una solución para deshacerse de los prejuicios es «l'enseignement des humanités». Es decir, la educación funciona como medio de difusión, reconocimiento y diálogo intercultural. El objetivo es, pues, crear empatía y fomentar la fraternidad y la igualdad frente a la pérdida de los valores éticos y los derechos humanos. Además, como señala Charles Taylor, el reconocimiento y la aceptación social juegan un papel clave para reivindicar la identidad cultural de los grupos minoritarios: «The thesis is that our identity is partly shaped by recognition or its absence, often by the misrecognition of others, and so a person or group of people can suffer real damage, real distortion, if the people or society around them mirror back to them a confining or demeaning or contemptible picture of themselves» (Taylor 1994, 25).

Asimismo, en su análisis de la novela, Bragard (2008) señala la relevancia del mensaje de Nathacha Appanah a través de un texto conmovedor sobre las heridas en la memoria histórica de los *engagés* y los esclavos. Ambos grupos sufrieron la violencia colonial de los británicos y las duras condiciones de trabajo en los campos de caña de azúcar. Como indica Bragard (2008, 82), «as it confronts diasporic links and reopens the wounds of displacement, Appanah's novel is to be read, as Srilata Ravi posits, as subverting the national romance of indenture but also, as Valérie Magdeleine-Andrianjafitrimo argues, as anchoring the national discourse in suffering».

En este contexto, y a modo de conclusión, afirmamos que la autora mauriciana de expresión francesa ha sabido reflejar con perspicacia la

inmigración esclavista con fines coloniales y capitalistas del siglo XIX en su novela *Les Rochers de Poudre d'Or*. Con ello, Appanah reflexiona sobre la política discriminatoria actual de Mauricio y recuerda la memoria de los innumerables exiliados indios que atravesaron el *kālāpānī*.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. I, El poder soberano y la nuda vida*. Traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2019 [1998].
- AMILHAT SZARY, Anne Laure. *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?* París: Presses Universitaires de France, 2015.
- APPANAH, Nathacha. *Les Rochers de Poudre d'Or*. París: Éditions Gallimard, 2003.
- ARNOLD, Markus. *Écritures de violence et d'interculturalité : enjeux identitaires dans le roman contemporain mauricien d'expression française et anglaise*. Tesis doctoral de la Université de la Réunion, 2012. <https://theses.hal.science/tel-00842819/document> [16 junio 2023].
- BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BOLÍVAR BOTÍA, Antonio. «Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura». *Revista de Educación*, 2001, número extraordinario, pp. 265-288.
- BRAGARD, Véronique. *Transoceanic Dialogues. Coolitude in Caribbean and Indian Ocean Literatures*. Bruselas: P.I.E. Peter Lang, 2008.
- BREMAN, Jan y Valentine E. DANIEL. «Conclusion: The making of a coolie». *The Journal of Peasant Studies*, 1992, 19(3-4), pp. 268-295.
- CARSIGNOL-SINGH, Anouck. «L'Inde et la production de l'indianité à Maurice». En SERVAN-SCHREIBER, Catherine (dir.). *Indianité Et Créolité à L'île Maurice*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020, pp. 47-74.
- CARTER, Marina. «Strategies of labour mobilisation in colonial India: The recruitment of indentured workers for Mauritius». *The Journal of Peasant Studies*, 1992, 19(3-4), pp. 229-245.
- CARTER, Marina. *Servants, Sirdars and Settlers: Indians in Mauritius, 1834-1874*. Delhi: Oxford University Press, 1995.
- CARTER, Marina y Khal TORABULLY. *Coolitude. An anthology of the Indian labour diaspora*. Londres: Anthem South Asian Studies Press, 2002.
- CLAVEYROLAS, Mathieu. *Quand l'hindouïsme est créole. Plantation et indianité à l'île Maurice*. París: Éditions de l'EHESS, 2017.
- CLAVEYROLAS, Mathieu. *The 'Land of the Vaish'? Caste, Structure and Ideology in Mauritius*. Samaj, 2015.
- CLÉMENTIN-OJHA, Catherine. «Kālāpānī ou les limites à ne pas franchir. Le voyage en Angleterre du maharaja de Jaipur (1902)». En CLAVEYROLAS, Mathieu y Rémy DELAGE (eds.). *Territoires du religieux dans les mondes indiens. Parcourir, mettre en scène, franchir*. París: Éditions de l'EHESS (Purusartha, 34), 2016, pp. 251-274.

- COMPARATIVE CONSTITUTIONS PROJECT. *Mauritius's Constitution of 1968 with Amendments through 2016*, 2016. https://www.constituteproject.org/constitution/Mauritius_2016.pdf?lang=en [16 junio 2023]
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Editado por José Guadalupe Gandarilla Salgado. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- DIOME, Fatou. *Marianne porte plainte !* París: Flammarion, 2017.
- EISENLOHR, Patrick. *Little India: Diaspora, Time, and Ethnolinguistic Belonging in Hindu Mauritius*. University of California Press, 2007.
- EMRITH, Moomtaz. *History of the Muslims in Mauritius*. Vacoas: Éditions Le Printemps, 1994.
- HELMREICH, Stefan. «Nature/Culture/Seawater». *American Anthropologist*, 2011, 113, pp. 132-144.
- HOLLUP, Oddvar. «Islamic Revivalism and Political Opposition among Minority Muslims in Mauritius». *Ethnology*, 1996, 35, pp. 285-299.
- ISSUR, Kumari. «Mapping ocean-state Mauritius and its unlaidd ghosts: hydroplitics and literature in the Indian Ocean». *Cultural Dynamics*, 2020, 32(1-2), pp. 117-131.
- KALLA, Cader A. *The primary school Atlas of Mauritius* (4th ed.). Mauricio: Osman, 2016.
- MAALOUF, Amin. *Identités meurtrières*. París: Éditions Grasset & Fasquelle, 1998.
- MAHIOU, Asma. «Les différentes acceptions de l'entre-deux dans *Les rochers de poudre d'or* de Natacha Appanah». *Multilinguales*, 2018, 9, pp. 1-11. <https://doi.org/10.4000/multilinguales.1089>
- MBEMBÉ, Achille. *Critique de la raison nègre*. París: La Découverte, 2019 [2015].
- NORTH-COOMBES, M. D. *Studies in the Political Economy of Mauritius*. Moka: Mahatma Gandhi Institute, 2000.
- PAREKH, Bhikhu. «Some reflections on the Hindu diaspora». *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 1994, 20(4), pp. 603-620.
- PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- RAMENAH, Sandhya. «La thérapeutique de l'exil dans Les Rochers de Poudre d'Or de Nathacha Appanah-Mouriquand». *Revue Historique de l'océan Indien, Migrations, migrants et exils Dans les pays de l'Indianocéanie XVIIe-XXe siècles*, 2017, 14, pp. 232-241.
- ROBERTSON, Roland. «Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad». En MONEDERO, Juan Carlos (coord.). *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid: Trotta, 2003, pp. 261-284.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine. «Introduction». En SERVAN-SCHREIBER, Catherine (ed.). *Indianité Et Créolité à L'île Maurice*, 11-46. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020.
- SHARMILI, Jayapal. «The island in Nathacha Appanah's work: a polyphonic representation». *Intellectual Quest*, 2018, 10, pp. 29-36.
- STEINBERG, Philip y Kimberley PETERS. «Wet ontologies, fluid spaces: giving depth to volume through oceanic thinking». *Environment and Planning D: Society and Space*, 2015, 33(2), pp. 247-264.

- TAYLOR, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton University Press, 1994.
- TIWARI, Chandani. «Indian Diaspora in Mauritius as a Cultural Heritage Resource». *Shodh Sanchar Bulletin*, 2020, 10, issue 38 (IV), pp. 98-102.
- VAN DER VEER, Peter y Steven VERTOVEC. «Brahmanism abroad: On Caribbean Hinduism as an ethnic religion». *Ethnology*, 1991, 30.2, pp. 149-166.
- VÉRONIQUE, Georges Daniel. «Kala pani, “les eaux noires” de la traversée, et *boat people*: De Souza, Appanah et Confiant». *L'Entre-deux*, 2020, 7(1), pp. 1-12.
- WATERS, Julia. *The Mauritian Novel: Fictions of Belonging*. Liverpool University Press, 2018.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/161620231383101>

PAISAJES DEL RETORNO EN LA OBRA LITERARIA DE GEORGIA MAKHLOUF*

Landscapes of Return in Georgia Makhlouf's Literary Works

Beatriz C. MANGADA CAÑAS
Universidad Autónoma de Madrid
beatriz.mangada@uam.es

Recibido: 18/05/2023; Aceptado: 21/06/2023; Publicado: xx/xx/2023

Ref. Bibl. BEATRIZ C. MANGADA CAÑAS. PAISAJES DEL RETORNO EN LA OBRA LITERARIA DE GEORGIA MAKHLOUF. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 113 (2023), 83-101.

RESUMEN: Periodista y escritora, Georgia Makhlouf es originaria del Líbano, donde nace en 1955. Su obra de ficción se compone hasta la fecha de dos novelas, un texto en prosa poética, una novela corta y un ensayo. El análisis comparado que se llevará a cabo entre su primera publicación, *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance* (2005), y su novela *Les Absents* (2014) nos permitirá mostrar de qué modo el entramado de referencias al paisaje natural o urbano excede la mera función narrativa de decorado espacial, convirtiéndolas en elementos de una poética del retorno, en paisajes de una cartografía personal. La escritura logra favorecer el regreso a un imaginario en el que confluyen recuerdos felices y confesiones necesarias, pero también la expresión de la experiencia del desplazamiento y su proyección en paisajes literarios.

* Este trabajo se inscribe en el marco de los objetivos de los proyectos de investigación I+D+i «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y «Voces de mujer en las xenografías francófonas de *l'extrême contemporain*» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

Palabras clave: literatura franco-libanesa contemporánea; geografía del paisaje; Beirut; espacio.

ABSTRACT: Journalist and writer, Georgia Makhlof is originally from Lebanon where she was born in 1955. She is the author of two novels, a short story, a novella and an essay. The compared analysis between her first publication, *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance* (2005) and her first novel *Les Absents* (2014) aims at showing how the network of references to the natural or urban landscape exceeds the mere narrative function of spatial frame, turning them into elements of a poetics of return, into landscapes of personal cartography. The act of writing allows the return to a possible imaginary in which happy memories and necessary confessions come together, but also the expression of the experience of displacement and its projection in literary landscapes.

Key words: Contemporary Lebanon Literature in French; landscape geography; Beirut; space.

1. EL ESPACIO Y LA LITERATURA: LUGARES PARA LA MEMORIA

La relación entre espacio y literatura encuentra en la figura del poeta y crítico francés Michel Collot uno de sus mayores exponentes. De su amplia producción, queremos destacar *Les enjeux du paysage* (1997), *La pensée paysage* (2011) y de manera particular, *Pour une géographie littéraire* (2014). Collot recuerda que el estudio del espacio en literatura no solo es objeto disciplinar de la crítica literaria, sino que también ha favorecido reflexiones fructíferas por parte de geógrafos como Marc Brosseau (1996), para quien los novelistas contemporáneos se asemejan de alguna manera a geógrafos por su capacidad de cartografiar y representar en la ficción espacios reales y la interpretación que de ellos hace la sociedad de la época. Así mismo, incide en los matices diferenciadores entre la geocrítica y la geopoética, ya que la primera analiza la representación y el significado del espacio en el texto, mientras que la segunda se interesa por la relación entre creación literaria y espacio y la manera en que ambos toman forma en el texto. Dentro de esta última disciplina, debemos situar a Rachel Bouvet (2018 y 2021), quien repara con acierto en las posibilidades que favorece la geopoética en su aprensión del texto literario. En su artículo «La géopoétique au Québec dans tous ses états» ahonda en la raíz etimológica de método, lo que le permite concebir la geopoética como un camino de acercamiento a la creación literaria que repara en el paisaje interior del escritor, un paisaje en torno al cual se construye el relato y que recorre su escritura. Así leemos «Lire, c'est construire des paysages à partir des mots,

c'est s'immerger dans un univers fait de sensations et de perceptions, dans lequel la polysensorialité du paysage nous permet d'apprécier la subtilité de la description» (Bouvet 2021, 33). Esta afirmación entronca con la importancia del paisaje interior que observamos en nuestra escritora, de ahí la necesidad de situar en el epicentro de su construcción narrativa los espacios vividos, los recuerdos de personas, vivencias, sensaciones u objetos que su memoria ha conservado y que, como veremos más adelante, son todos ellos espacios vinculados al imaginario de la escritora.

En cualquier caso, según el autor de *Pour une géographie littéraire*, estos tres niveles de análisis agrupan a su vez los tres ámbitos de todo signo lingüístico, a saber, referente, significado y significante; de tal modo que: «L'espace que déploie un écrivain dans une œuvre littéraire, a, comme le signe linguistique, trois dimensions: il renvoie à un référent dont il propose une image, qu'il revêt d'une forme pour lui donner un sens. Son analyse devrait donc s'efforcer d'associer approches géographiques, géocritiques et géopoétiques» (Collot 2014, 129).

Por su parte, el filósofo, helenista y sinólogo François Julien desarrolla en su obra *Vivre de paysage: Entre les montagnes y les eaux* (2022) la noción oriental de paisaje intrínsecamente ligada a la contemplación, contraponiéndola al concepto occidental de espacio que favorece la visión, pero no necesariamente la contemplación. En esta consideración más ontológica del entorno, podemos también situar, por ejemplo, el ensayo literario que Georges Perec publicará entre 1973 y 1974 bajo el título, cuando menos evocador, *Espèces d'espaces*. En la contraportada el autor aclara al lector:

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace. Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer [...], mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire. (Perec 2022, contraportada)

Por lo tanto, el espacio irá partiendo de formas de manifestación muy concretas como la página en blanco, la cama, la habitación, la casa o el edificio para progresar sucesivamente hacia espacios cada vez más amplios y genéricos. Georges Perec evoca los versos de Henri Michaux, «J'écris pour me parcourir» (2022, 21) para, a su vez, afirmar en un lenguaje de gran sencillez, que siempre le ha caracterizado, que «Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, essayant le plus possible de ne pas se cogner» (2022, 17).

Hemos querido recuperar *Espèces d'espaces* ya que, por un lado, se trata de una obra en la que se encuentran espacio y literatura, lo que permite al lector recapacitar desde la perspectiva del escritor sobre su manera de percibir el entorno y la riqueza de matices que pueden ofrecer los elementos circundantes, de manera particular aquellos sobre los que muy a menudo no reparamos porque miramos, pero no contemplamos el paisaje que nos rodea, tal y como sugeriría François Julien. Y, por otro lado, porque la propia Georgia Makhlof retoma la obra de Perec en la cita que abre su ensayo *Les hommes debout dialogue avec les Phéniciens* (2007), augurando de alguna manera la importancia que va a adquirir el espacio en su escritura. La referencia intertextual que establece Georgia Makhlof con *Espèces d'espaces* nos permite por lo tanto justificar nuestra aproximación a la presencia, forma y significado del espacio en la obra literaria de esta escritora como espacio simbólico de un retorno siempre posible a los lugares de la memoria. En este sentido, Benoit Doyon-Gosselin y Julien Desrochers defienden en *L'espace dans tous ses états* (2021) que acceder al modo en el que un(a) escritor(a) teje en su obra una cartografía imaginaria permite comprender e interpretar la manera en que habita y representa el espacio, ya que el acercamiento a los vínculos que cada autor(a) establece entre el entorno y su escritura desvela la manera en que piensa su pertenencia al espacio.

2. EL EXILIO COMO MATRIZ CREADORA EN LA TRADICIÓN LITERARIA FRANCO LIBANESA

El Líbano, y su pasado fenicio, ha sido y es tierra de migración. Así lo recuerda el también escritor y abogado libanés Alexandre Najjar en su artículo «La francophonie au Liban: “Elle plie, et ne rompt pas”» (2021). La francofonía en el Líbano no se limita únicamente al mandato que ejerció Francia sobre este país entre 1920 y 1943, sino que la presencia francesa se remonta a la acción de las misiones religiosas (lazaristas, jesuitas, capuchinos, principalmente) a lo largo del siglo XIX. 1875 es sin duda una fecha clave, pues corresponde a la fundación por parte de los jesuitas de la Universidad de Saint-Joseph en Beirut, germen de una larga tradición de enseñanza escolar y universitaria ligada al francés que permite explicar que hoy en día algo más del 50 % de los centros educativos tanto públicos como privados en el Líbano enseñen el francés como segunda lengua después del árabe. Najjar apunta a su vez a la naturaleza comercial y de apertura al mundo que ha caracterizado la identidad libanesa desde sus orígenes fenicios y que se ha prolongado en el tiempo mediante los numerosos y constantes intercambios

comerciales relacionados con el comercio de la seda para explicar la fecunda relación que la cultura libanesa ha mantenido con la lengua francesa.

Por su parte, Armelle Datin destaca que las manifestaciones literarias en lengua francesa pertenecientes a la etapa actual de madurez de la literatura franco-libanesa presentan necesariamente marcas de los conflictos recientes por los que ha atravesado y atraviesa el país del cedro. Habla por ello de una literatura de combate, crisol de temáticas ligadas al exilio:

Bien sûr, des questions émergent. Notamment celle du destin *dual* des gens de lettres libanais francophones qui, s'étant installés le plus souvent en France même, se trouvent dans une situation culturelle ambiguë. Mais l'ambigüité n'est-elle pas précisément ce qui fait la force de cette production littéraire originale ? Le tournant majeur émane de cette forme d'acculturation, de cet exil intellectuel qui fait de l'écrivain un être déchiré entre une nécessité de partir et une poignante nostalgie d'authenticité orientale. (Datin 2003)

Podemos, por lo tanto, considerar a Georgia Makhlof como una de esas voces contemporáneas de la literatura franco-libanesa para quienes la escritura es necesaria por su fuente de liberación y resiliencia. Al surgir desde el anhelo y del distanciamiento que conlleva el exilio, el acto de escritura permite recuperar los recuerdos de lo que ha dejado atrás. Por ello, Georgia Makhlof es a su vez una escritora esencialmente cosmopolita (Mangada 2022) para quien la escritura favorece paisajes para el retorno y lugares para la memoria. En este sentido, la (im)posibilidad del retorno se convierte en un paradigma temático que caracteriza la escritura del desplazamiento tal y como lo han mostrado, entre otros, los trabajos de Margarita Alfaro, Yolanda García y Beatriz Mangada (2012) o de Véronique Porra (2011). En esta ocasión, el análisis comparado entre dos obras de Georgia Makhlof permitirá mostrar de qué modo en esta autora los paisajes de un constante retorno a los orígenes libaneses constituyen una trama espacial finamente urdida mediante elementos espaciales que vertebran cada una de sus producciones ficcionales configurando en su conjunto un único imaginario espacial que hemos acordado designar la escritura como un lugar para la memoria.

3. GEORGIA MAKHLOUF: ESCRIBIR PARA HABITAR EL ESPACIO

Periodista y escritora, Georgia Makhlof es originaria del Líbano, donde nace en 1955. En 1979 viaja a París para proseguir sus estudios huyendo del contexto bélico en el que está inmerso su país y desde entonces reside en la capital francesa, aunque regresa con frecuencia a sus orígenes tanto en la

realidad como de manera constante a través de su escritura, como veremos a lo largo de nuestro estudio. Su obra de ficción está compuesta hasta la fecha por un primer texto en prosa poética, *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance* (2005); un ensayo titulado *Les hommes debout, dialogue avec les Phéniciens* (2007); una novela corta, «La couleur de la mer» (2007), y dos novelas, *Les Absents* (2014) y *Port-au-Prince, aller-retour* (2018).

Es a su vez autora de obras híbridas que conjugan arte visual y prosa poética como *Le Liban et la mer* (2008). Así mismo, cabe destacar su colaboración habitual como periodista en el suplemento literario *L'Orient Littéraire* del periódico *L'Orient-Le Jour*, lo que ha favorecido una relación constante con la actualidad literaria. Por último, resulta necesario recordar su implicación activa en la asociación Kitabat, que funda en 2000 con el objetivo de promover la creación literaria; entre sus frutos creativos sobresale *Habiter Beyrouth ? Parcours d'écriture. Un atelier d'écriture animé par Georgia Makhlouf*, publicado en 2010, en el que se confirma la impronta del espacio en su imaginario creativo.

Georgia Makhlouf es ante todo una escritora intercultural marcada, como muchos otros escritores francófonos contemporáneos, por la experiencia del desplazamiento. La partida y el alejamiento de los espacios de infancia y juventud son motivo de reminiscencias constantes en el exilio al que la autora se ve confrontada con el estallido de la guerra en el Líbano a mediados de los años 70. El desgarrar y el temor por perder lo que ha quedado atrás y la decepción de descubrir que no pertenece a la sociedad que la acoge llevan a nuestra escritora a volver de manera incesante hacia los orígenes. Por ello, observamos que, en cada acto de escritura, un mismo imaginario espacial recorre su obra de ficción y su escritura periodística desentramando al mismo tiempo un rico paradigma temático tejido en torno a la noción del regreso y las diferentes isotopías temáticas asociadas al mismo, como son la memoria, la nostalgia, la ruptura y la reflexión identitaria que surge del desplazamiento y del encuentro con el otro.

Con el fin de ilustrar esta particularidad creativa que lleva a Georgia Makhlouf a escribir para habitar los espacios del recuerdo, proponemos una doble mirada comparada entre su primer texto de prosa poética, *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance* (2005), y su primera novela, titulada *Les Absents* (2014). Si bien en una primera lectura estas dos creaciones pueden leerse por separado, mostraremos a través de nuestro análisis de qué manera gran parte del entramado de objetos, lugares y momentos vividos en el Beirut de su infancia y que la autora evoca sucintamente en su primera obra de ficción vuelven a aparecer en el segundo libro. En esta ocasión, los lugares aparecerán asociados a diferentes personas del universo beirutí y parisino que, aunque ya no están, desempeñaron en su

momento un papel importante en la vida de la narradora. La lectura de los microrrelatos que conforman la primera novela de la escritora se enriquece, pues, con la referencia intertextual a los destellos evocados en el primer texto; del mismo modo, descubrimos que esos espacios que el lector apenas percibe en la lectura de la novela, al centrar aparentemente su atención en la narración que une cada personaje con la autora convertida en narradora y personaje de la historia, reenvían discretamente a la primera publicación de Georgia Makhoulf en la que, ahí sí, se celebran a través de la referencia y descripción de una multitud de pequeños detalles cromáticos, olfativos, sonoros y emotivos. De este modo, el imaginario espacial de nuestra escritora logra proyectarse de manera complementaria a través de estos dos libros.

4. FRAGMENTOS DE UNA CIUDAD: *ÉCLATS DE MEMOIRE. BEYROUTH. FRAGMENTS D'ENFANCE*

Éclats de mémoire. Beyrouht. Fragments d'enfance aparece en 2005 en la colección Méditerranées de la editorial Al-Manar. Se trata del primer texto ficcional que publica Georgia Makhoulf. Esta composición escapa a las convenciones de los géneros más tradicionales; se presenta como una antología de fragmentos en prosa poética, en ocasiones ilustrados, que permiten a la autora, narradora y protagonista, engarzar 63 recuerdos de su infancia sin un orden aparente. Las primeras líneas advierten al lector:

Ces bribes de mémoire appartiennent à un passé ancien. A un avant. Avant la guerre, avant l'exil. [...] Car si la mémoire a une géographie, elle a surtout une géologie : sédiments successifs, alluvions, fractures, failles et glissements de terrains... [...] des éboulis sont ressortis vers la lumière, empruntant des mots, des sons et quelques notes de couleur pour trouver, sous la plume, des contours tremblés. Mémoire de l'infime, du sensible, de l'indicible, quelques fragments de presque rien, déposés sur la profondeur de la peau. (Makhoulf 2005, 9)

A continuación, y al albur de una memoria caprichosa, la instancia narrativa se libra al recuerdo de momentos u objetos puntuales de un pasado indefinido que revive con precisión. De este modo, en el primer fragmento describe el cepillo de madera de color rojo oscuro con el que, por las mañanas, muy pronto, la narradora se desenreda el pelo para trenzárselo después. Las púas del cepillo le hacen daño, es muy pronto y tiene sueño; de momento, es lo único que sabemos de ella. En la página siguiente, dos párrafos de seis y tres líneas le permiten recordar lo incómodo que resultaba

estar sentada sobre la corteza de la rama de un roble centenario esperando, sin moverse, a que le hicieran una fotografía; un dibujo de trazos sencillos en color negro reproduce un aparato antiguo de fotografiar. El lector no tarda en comprender que los destellos de memoria que la narradora revive son fragmentos de una infancia en Beirut, tal y como preconizaba el título. No parece haber una conexión aparente entre ellos, ni tampoco un orden en la sucesión de fragmentos; no obstante, de la lectura de conjunto se desprende la existencia de diversos ámbitos temáticos que se agrupan en torno al universo inmediato de la protagonista como el hogar, la escuela, la iglesia, la ciudad, el litoral y la naturaleza, de modo que el repertorio de fragmentos de memoria presenta espacios de transición de un núcleo temático a otro y en ocasiones algunos fragmentos de un mismo universo se suceden ordenadamente, como es el caso de la referencia a las golosinas favoritas de la protagonista o a los diferentes juegos con los que vencer al aburrimiento.

En este sentido, es importante notar que frente al valor estructurante que en los relatos narrativos suele tener la temporalidad, en este caso, este elemento se desdibuja para orientar la atención del lector hacia los detalles de los objetos descritos y reparar en sus materiales, colores, texturas y su relación con la narradora. Es el caso, por ejemplo, de la cocina de la abuela. Este espacio íntimo aparece en las primeras páginas del texto; sin embargo, no encontramos referencias precisas a los tiempos transcurridos en esta estancia. La narración repara más bien en los olores que la caracterizan y sitúa discretamente en ella a la madre y a la abuela, personajes que volverán a aparecer en *Les Absents*, junto con Jamilé y Saydé, mujeres que ayudarán en la gestión del hogar de los Makhlof. La combinación de las imágenes que ofrecen los dos relatos enriquece así la perspectiva que el lector va configurándose de esta estancia del hogar. En cualquier caso, este lugar es sobre todo un espacio privilegiado para encuentros distendidos en familia que aportan seguridad y en el que las reglas y los ritmos difieren del resto de dependencias de la casa.

En la cocina, también hay un balcón al que hace referencia la narradora. Se trata de un espacio de mediación entre el exterior y el interior¹. Es un lugar importante para la protagonista porque en él pasará muchas horas, aburrida. Un dibujo completa la descripción y en él sobresalen las volutas que la protagonista dibujaba a su vez con los dedos al recorrer las ondas y círculos del entramado de forja. Así, leemos:

1. En la reseña sobre la obra *Balconies*, Makhlof (2010) destaca que este *topos* de transición entre el mundo exterior y el intimismo del hogar cumple además una función introspectiva al invitar a asomarse hacia uno mismo.

Le petit balcon de la cuisine de ma grand-mère. Les volutes en fer forgé qui en composent les motifs. La fine couche de poussière qui vient les recouvrir et qui s'épaissit dans les angles. Moi accroupie, des heures entières au soleil, et mon index qui parcourt les spirales, tentant inlassablement de relier le nord et le sud sans lever le doigt. Par moments, mon doigt glisse souplement et parfois il est arrêté dans son mouvement par des granules plus épaisses, par une fissure de fer. (Makhlouf 2005, 12)

Hacia fuera, el balcón es una ventana a la ciudad que vuelve sin cesar en 17 de los 63 recuerdos. Cabe destacar el recurso a estructuras anafóricas para introducir diversas facetas de la urbe; sirvan de ejemplo: «Aller en ville. La ville me prend d'abord par les oreilles» (Makhlouf 2005, 20); «Aller en ville. La ville chatouille mes papilles» (Makhlouf 2005, 26); «Aller en ville. La ville me remplit de couleurs» (Makhlouf 2005, 34); o «La ville nous offrait parfois des odeurs de jasmin. [...] Morceaux de printemps, parfois en plein hiver» (Makhlouf 2005, 48).

A su vez, los balcones permiten conectar el interior del hogar con la ciudad. En esta ocasión, un sencillo dibujo completa el fragmento en el que la autora recuerda el trasiego de una cesta de mimbre, cual ascensor accionado por una polea, subiendo y bajando sin descanso por el balcón: «La ville vivait plus lentement, rythmée par ces échanges que permettaient les balcons. J'ai encore dans les oreilles la voix de nos voisines et le timbre placide de l'épicier» (Makhlouf 2005, 56). Este espacio de transición es también el lugar en el que se tiende la ropa y en el que nuestra protagonista encuentra una nueva manera de luchar contra el temido aburrimiento de la infancia:

Lorsque je m'ennuyais, et que l'ennui était étanche à toute sollicitation, je passais du temps sur le balcon à actionner les cordes à linges vides. Les poulies grinçait, plus ou moins fort selon les positions de la corde. J'orchestrais des concerts de grincements. Depuis, l'ennui fait dans mes oreilles le bruit d'un grincement de poulies de fer. (Makhlouf 2005, 58)

Las imágenes del pasado vuelven a presentar un orden aleatorio, de manera que, poco después, otro fragmento sitúa al lector en un momento impreciso de una clase de matemáticas con el profesor Boutros. Con la concisión que caracteriza la narración de los recuerdos evocados y la capacidad de reproducir el instante rememorado, el lector logra revivir y compartir el instante descrito gracias a una prosa escueta pero precisa que gusta de cerrar cada fragmento mediante una frase que, a modo de haiku, condensa la esencia del recuerdo; pensemos, por ejemplo, en «Longtemps, la France aura été pour moi avant tout cette odeur, livres neufs et carton glacé» (Makhlouf 2005, 16) o en «Premier chagrin d'amitié, sur les pages effilochées d'un cahier d'école» (Makhlouf 2005, 46).

A nuestro modo de ver, el conjunto de recuerdos configura una trama de espacios que podríamos reagrupar en torno a tres categorías: espacios simbólicos, espacios abiertos y espacios íntimos. El primer grupo que hemos acordado llamar espacios simbólicos reúne a su vez espacios de transición como el balcón, tal y como ha sido señalado con anterioridad, pero también la escuela; este espacio favorece el encuentro de religiones y de lenguas que cohabitan en armonía. Los dibujos logran reproducir con acierto esa imbricación que a su vez deja intuir la naturaleza híbrida de la autora, de ahí el juego sutil que aúna medias lunas y cruces, letras del alfabeto y caligrafías arabescas.

La escuela se asemeja a un crisol de culturas, sinónimo de un universo que se vive en francés a pesar de que el entorno resuene a Oriente gracias a la referencia al canto del muecín, al exotismo de las golosinas o al nombre árabe de algunos de sus profesores. El colegio asegura a su vez el tránsito hacia el ámbito de la espiritualidad que toma forma de recuerdos relacionados con la confesión y la penitencia. Las referencias a los momentos dedicados a la costura son igualmente numerosas y en todas ellas se percibe un tono de crítica; la costura exigía disciplina y obediencia que la joven narradora compara con momentos en el purgatorio. Lo mismo sucede con la referencia a la máquina de coser Singer de la que milagrosamente salían vestidos para cada estación; unas prendas que le resultaban muy incómodas, sobre todo a la hora de saltar las rejas del jardín del vecino. En aquella época aún no era capaz de comprender que el ritual de paso de la niñez a la adolescencia supondría abandonar definitivamente los juegos por clases de piano y tiempos de costura que tanto le disgustarían por la calma y la docilidad que estas meticulosas tareas demandarán.

El segundo grupo de espacios reenvía al universo íntimo de la protagonista; encontramos referencias a su habitación donde a menudo se aburre contemplando partículas de polvo en suspensión; el armario de la habitación de su madre le permite divertirse en solitario jugando con la infinidad de imágenes que los dos espejos proyectan de su cuerpo; se trata de instantes que se cuelan entre el resto de imágenes fragmentadas de la ciudad, de la escuela o de la iglesia, completando progresivamente la imagen que el lector va construyéndose de la joven protagonista. Entre los recuerdos también ha quedado grabada una carta misteriosa escrita en una hoja de papel deshinchada y que la autora rememora para compartir con el lector su primera confrontación con el sentimiento de decepción. Una vez más, observamos que ciertos objetos, como esta carta, son el prelude de una narración ulterior en la que el responsable de un sentimiento o la vinculación de ese objeto con otro personaje se explicarán con detalle en *Les Absents*. La lectura comparada parece, pues, necesaria, ya que permite

comprender la importancia de ciertos matices en los que repara la narradora y que en la novela posterior adquirirán todo su significado.

Los fragmentos más numerosos corresponden a los espacios abiertos, entre los que sobresalen sin duda la ciudad y las múltiples facetas en que se descompone Beirut, como si de un caleidoscopio se tratará. Cabe recordar que la importancia de la ciudad se podía intuir mediante su presencia en el título, rodeada de destellos de memoria y de fragmentos de infancia. Ahora, y a través de la lectura, Beirut se fracciona en una constelación de matices. La imagen resultante permite observar la estrecha y variada relación que la joven protagonista mantuvo con su ciudad durante su infancia y parte de su adolescencia. De este modo, por ejemplo, la narradora repara en el paso de las estaciones que los frutos y flores anuncian con sus sabores y colores: «Certains fruits annoncent le printemps. Je les attends. [...] Les prunes vertes par exemple» (Makhlouf 2005, 33); o «Un des temps forts de l'été est la cueillette du thym sauvage. [...] Le thym sauvage rythme tous nos étés. Son odeur s'accrochait à tous nos vêtements» (Makhlouf 2005, 43). La figura del tendero aparece en dos ocasiones y se configura como otro elemento central de la urbe compuesta «de ruelles du vieux souk» que contrastan con «les espaces rectilignes et aérés du grand magasin» (Makhlouf 2005, 85). A él acude con frecuencia la protagonista para surtirse de golosinas de texturas y sabores exóticos.

Beirut es también su litoral. Junto al mar, la protagonista aprende a nadar en un doble sentido, «par la suite, j'ai continué à procéder de cette façon, apprendre en se jetant à l'eau» (Makhlouf 2005, 88). Poco después, el lector descubre una referencia aparentemente anodina al balneario Long Beach (Makhlouf 2005, 89); sin embargo, conviene precisar que en la novela corta que Georgia Makhlouf compondrá para la antología *Nouvelles du Liban* bajo el título «La couleur de la mer», el mar vuelve a aparecer convirtiéndose en el núcleo temático en torno al cual se construirá el monólogo del protagonista, un taxista que narra retrospectivamente su vida; un día recoge una misteriosa dama anónima de un balneario y, sin ofrecer ningún otro detalle ni tener una función particular en su vida, este personaje invitará en dos ocasiones al taxista a reparar en la belleza del color del mar que había pasado hasta ahora inadvertida, tan sumido estaba en la lamentación y la tristeza. Una vez más, los textos de Makhlouf dialogan y atribuyen al paisaje libanés un lugar destacado en la escritura.

La brevedad y la concisión recorren los pasajes que van perfilando paisajes de una infancia feliz. La belleza del texto resulta, por lo tanto, de una precisa elección de adjetivos y términos. De este modo logra nombrar el mundo que la rodea y ofrecer sencillas descripciones de la vida cotidiana que construyen un repertorio de recuerdos de un tiempo y de un lugar al que ya no podrá regresar aparentemente, pero que, al haber quedado grabados

para siempre en su memoria, le permite fijarlos mediante la escritura como si de fototipias se tratase y permitir así un retorno siempre posible. Este viaje al pasado, a la infancia, a los años en su Beirut natal, finaliza con un último fragmento que se detiene en la descripción del juego de luces que ilumina los granos de polvo, partículas que se agitan, se dispersan, vuelan y flotan y que la joven protagonista observa desde la cama. La contraportada ofrece unas últimas líneas que confirman lo que el lector ha podido intuir a través del paseo por los fragmentos de su memoria: «écrire là où il y avait du silence, juste là. Pour habiter la ville et que la ville, en nous, reste vivante. Écrire cette mémoire au plus près des sensations qui la rendent vive, de ses tremblements, de ses failles, de ses éblouissements» (Makhlouf 2005, contraportada).

5. ESPACIOS URBANOS RECONSTRUIDOS DESDE LA AUSENCIA: *LES ABSENTS*

Nueve años después de la publicación de *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance*, Georgia Makhlouf publica *Les Absents*. La crítica no tarda en celebrar su calidad y ese mismo año es galardonada con el Premio Ulysse a la primera obra vinculada al Mediterráneo de un/a joven autor/a; así mismo, le conceden el Premio Senghor que, en esta ocasión, busca visibilizar la primera novela francófona y francófila de un/a escritor/a.

Les Absents comienza con un prólogo a modo de advertencia en el que una narradora toma la palabra para explicarle al lector el origen del conjunto de relatos que tiene entre manos y la razón que le ha llevado a dedicar la obra a personas ausentes. Esta confesión es crucial ya que permite comprender que, entre la narradora y los protagonistas de cada uno de los 35 microrrelatos que van a sucederse por orden alfabético, ha existido en algún momento una relación, más o menos intensa, que llevó a la autora a apuntar en su libreta el número de teléfono de esa persona. La muerte, el olvido, el desengaño o la decepción han convertido a algunas de esas personas en ausentes, pero sus nombres y teléfonos permanecen a pesar de todo, porque se resiste a borrarlos:

J'ai plusieurs carnets d'adresses. Chacun correspond à une tranche de vie. Chaque fois que j'ai eu le sentiment d'avoir tourné une page importante, j'ai commencé un nouveau carnet. Mais ils ont en commun d'être semblablement organisés. [...] Quand je n'ai plus de place, je parcours les pages trop encombrées, où des Post-it compensent parfois l'absence de lignes disponibles, et je décide d'en effacer certains. J'hésite toujours. Effacer peut-être une opération douloureuse, le résultat d'une rupture, d'une déception, d'une erreur d'évaluation, d'un espoir naïf et déplacé (Makhlouf 2014, 9-10).

Decidir cuándo o quién se puede borrar no resulta sencillo y en cuanto a los que han de permanecer, la narradora explica que:

Et puis il y a les absents. Leurs noms et leurs adresses ne servent plus à rien mais je ne les efface pas. Ce sont ceux de personnes qui ont compté, mais qui sont sorties de ma vie, par désamour, par égoïsme, par lâcheté, et parfois sans raison [...] Ce sont aussi ceux de personnes qui ne sont plus mais qui continuent de vivre dans les failles de ma mémoire, dans certains de mes gestes, dans des émotions inattendues qui parfois submergent, dans des chagrins qui me rattrapent, dans de minuscules fidélités à des moments partagés. [...] Certains noms et adresses sont tout ce qui reste de pans entiers de ma vie, de ses petits replis inquiets, de ses méandres incertains. (Makhlouf 2014, 10)

Al final del prólogo la instancia narrativa confiesa al lector que el repertorio que está a punto de descubrir no es sino una cartografía emocional que ha ido trazándose en el transcurso vital: «Mes carnets [...] sont aussi les répertoires de mes échecs, des divorces petits et grands qui m'ont meurtrie, des trahisons et des malentendus qui ont jalonné ma vie. Et des morts dont je ne veux pas être consolée» (Makhlouf 2005, 11).

De este modo, y replicando la simetría que caracteriza su propia naturaleza intercultural, la autora divide el texto en dos partes, una primera libreta dedicada a Beirut y una segunda libreta en la que lista personas vinculadas a sus años en París. La primera parte, algo más extensa que la segunda, agrupa por orden alfabético un total de 20 nombres, mientras que, en la segunda parte, encontramos 15 nombres. Si bien, a priori, el yo que escribe también participa en cada relato, rápidamente se oculta y cede el protagonismo a la persona que da nombre al pequeño relato. Hay capítulos más extensos en cada una de las dos partes y otros pasajes más breves por la dificultad o la tristeza que la rememoración supone. Es el caso, por ejemplo, del capítulo beirutí dedicado a Saydé, la joven sirvienta que murió en los inicios de la guerra cuando la narradora aún vivía en Beirut. Con el fin de remarcar el dolor y la tristeza que provoca la escritura de su recuerdo, Georgia Makhlouf recurre a la misma estructura anafórica que repite al inicio de cada párrafo: «D'elle, je ne peux pas parler» (Makhlouf 2014, 117). Lo mismo sucede en la libreta de París; al presentar a Clemence, la que creía su amiga, pero que la engaña con su marido, la autora confiesa: «Comment parler d'elle sans colère ni violence ?» (Makhlouf 2014, 197) y finaliza el capítulo repitiendo una vez más: «Alors comment parler de Clémence» (Makhlouf 2014, 199).

El anclaje temporal es prácticamente inexistente; basta la ubicación en una de las dos secciones del libro para situar al lector en la niñez, adolescencia y primeros años de juventud de la narradora en Beirut o bien en la

etapa parisina que sucede al exilio, a la guerra. Al igual que en el primer texto analizado, en *Les Absents* esta falta de cronología permite a la narradora jugar con otros elementos estructurales y dirigir la atención del lector hacia el relato en cuestión.

Una técnica similar podría observarse en relación con la coordenada espacial. En una primera lectura, la instancia narrativa parecería buscar deliberadamente situar en segundo plano cualquier referencia excesiva a los elementos de la espacialidad, ya que la brevedad que caracteriza el conjunto de relatos obligaría a centrar todo el interés en la causa que ha llevado a ese personaje a convertirse en un ausente. Sin embargo, una lectura secundaria permite poner en valor referencias que salpican el texto y que remiten a calles, estancias, edificios, a luces, ruidos, olores y colores de las dos ciudades. Subyacen a la trama principal, pero permiten reconstruir, cuales piezas de un puzzle, una imagen precisa de Beirut y de París.

Así, Beirut se descompone a través de cada una de las personas ausentes que figuran en la libreta correspondientes a esta ciudad. Es importante notar una vez más la omisión voluntaria a los detalles cromáticos, olfativos o sonoros que ya fueron objeto de celebración en la primera publicación y que ahora pareciera que se hubieran asimilado al protagonista de la historia. Pensemos, por ejemplo, en la abuela.

En *Éclats de mémoire. Beyroutib. Fragments d'enfance*, descubrimos que a la narradora le gusta coger las manos llenas de harina de su abuela y pasar ratos que escapan al tiempo dejándose llevar por el olor a jabón, harina y vainilla o quedarse horas en el pequeño balcón al que hemos hecho referencia con anterioridad. Ahora, el lector descubre elementos biográficos de este actante. La cocina de la abuela cede el protagonismo a otros nuevos espacios como Karmel-Zeitoun, una zona muy deprimida de Beirut donde vive su amiga Fairuz (Makhlouf 2014, 53), a las montañas que no habían aparecido hasta este relato y en las que las familias se refugian para evitar los bombardeos; o a los campos de guerra que aparecen mencionados de manera deliberada en varios de los fragmentos de la parte beirutí, de manera particular a través de Kamal Takieddine (Makhlouf 2014, 83).

Por su parte, París se configura como una ciudad triste, gris, brumosa en la que viven exiliados como ella. Encontramos referencias a paradas de autobuses y de metro, a los cursos en la universidad y sobre todo descubrimos la dificultad de integrarse y el anhelo de un tiempo pasado. Sirvan de ejemplo los siguientes fragmentos: «Je pensais à y trouver mes marques. La ville lumière me paraissait terriblement sombre et grise, j'avais tout le temps froid» (Makhlouf 2014, 181); o «Quelque chose de l'ancien cauchemar recommençait. Car chacune des années passées à Paris avait été ponctuée par des convocations à intervalles réguliers à la préfecture de police, pour

l'obtention du titre de séjour» (Makhlouf 2014, 192). La tristeza y la decepción impregnan gran parte de los capítulos parisinos. La narradora busca consuelo y refugio en los amigos: «Moi, c'est d'une grande amitié dont je rêvais, persuadée que l'amitié, plus solide que l'amour, m'apporterait un roc auquel amarrer mon âme fragile de déraciner chronique et dépressive» (Makhlouf 2014, 197-198).

Por todo ello, París aparece incesantemente como un lugar hostil: «bravant les matins blêmes, le froid des longs couloirs de correspondance du RER et ma peur panique de me perdre dès que je passais de l'autre côté du périphérique» (Makhlouf 2014, 229). El capítulo dedicado a Marie-Jeanne, la conserje del piso de la calle Charonne en el que pasaron los primeros años de casados, imprime un cambio; la narradora se detiene durante unas líneas en describir «le charme de la vie de quartier du Paris d'avant» (Makhlouf 2014, 251) y, por primera vez, la ciudad de París aparece ante el lector como un espacio rico en comercios tradicionales, ebanistas, tapiceros, cafés y quioscos de barrio.

La aparición en la narración de su amiga beirutí Salwa confirma la importancia que la protagonista otorga a la amistad y la necesidad de seguir vinculada a su ciudad natal; Salwa asegura, por lo tanto, a ojos de la narradora, la supervivencia de ese vínculo. Los encuentros parisinos entre las dos amigas permiten a la narradora regresar a los espacios compartidos del pasado y hablar de la ciudad que las unió a pesar de sus diferencias de credo: «Rien ne nous éloigna, rien ne troubla l'immense tendresse que nous avions l'une pour l'autre jusqu'au déclenchement de la guerre. Ce fut à cette occasion que nous prîmes conscience qu'elle était musulmane et moi chrétienne» (Makhlouf 2014, 268). El capítulo le permite además ahondar en las causas de su malestar, de su nostalgia:

Avec Salwa, nous parlions à perdre haleine, nous étions comme des coureuses de fond. Il y avait tellement à se dire, du temps à rattraper, tant de choses que chacune ignorait à présent de la vie de l'autre. Mais très vite je me réfugiai dans le silence. D'une part, j'avais soif de Liban, je me sentais blessée d'être loin, de ne plus vivre mon pays au quotidien, de n'avoir pas partagé tant de moments forts de son histoire récente, fussent-ils tragiques, ces moments ! Je voulais avec Salwa boire à la source, et vivre par ses récits ce que je n'avais fait que suivre dans les médias, c'est-à-dire à travers une version pâle et déformée des choses. (Makhlouf 2014, 266-267)

Poco después leemos:

Je ne devais pas revoir Salwa. Elle était repartie le lendemain et, quelques jours plus tard, elle avait été tuée dans un «accident de voiture», sur la route Beyrouth-Damas, et plus précisément à la hauteur du col du Baïdar.

[...] Je garde au fond de mon sac son foulard en soie fauve qu'elle avait accroché autour de mon cou avant de me quitter. Il n'y a pas de mots pour certaines douleurs. (Makhoulf 2014, 271-272)

La novela se cierra con un último capítulo dedicado simbólicamente al abogado que está tramitando su divorcio. La lectura desvela que la separación no solo afecta al ámbito matrimonial, sino que además existe otra falla más interna sobre la que la narradora va a detenerse. A través de una metáfora en la que el río se asemejaría a su vida en busca de un mar que representaría la Francia del exilio, sin por ello dejar de permanecer fiel a sus orígenes, Georgia Makhoulf lleva a cabo un balance de su trayectoria explicando de este modo el origen de su malestar:

En sortant de chez lui, je m'étais dirigée vers le jardin du Luxembourg et, assise sur une chaise face à la version abrégée de la statue de la Liberté, j'avais fondu en larmes. [...] Quelque chose en moi s'était desséché au fil des ans et des blessures. J'étais comme une source tarie dont il ne resterait plus la trace, le passage creusé dans la roche et le long de la vallée, mais plus d'eau. Une phrase notée il y a longtemps sur la première page de l'un de mes carnets me revint, qui disait que c'est en allant vers la mer que le fleuve reste fidèle à la source. Cette phrase m'avait émue la première fois que je l'avais entendue et Xavier m'avait dit qu'elle était de Jaurès; pourtant elle parlait de moi, elle me rassurait à voix basse, elle me disait que mes voyages, mes exils successifs, mes arrachements, tout cela qui avait été la trame de ma vie était aussi, d'une certaine façon, fidélité à la source, aux élans, au désir profond que j'avais eu de respirer un autre air, de me construire librement, loin des enfermements de la tradition, des atavismes communautaires et des conservatismes familiaux. Mais je n'avais pas trouvé la mer. (Makhoulf 2014, 295-296)

La protagonista atribuye a su condición de «estampillée française» (Makhoulf 2014, 297) la causa de su fracaso en ciertos proyectos vitales. Con el pretexto de aliviar el anhelo de su ciudad natal, el marido la animará a regresar periódicamente a Beirut, ajena a la traición que se gestaba tras su partida: «Beyrouth ne te manque pas ? Et je partais, je retrouvais les miens et la lumière de la Méditerranée et je revenais réchauffée, presque consolée, sans imaginer que Clémence ou Sophie ou Jeanne se glissaient dans la place que je laissais vacante» (Makhoulf 2014, 299). El relato concluye con una imagen de la protagonista que se levanta de aquella fría silla de los jardines de Luxemburgo en la que se había sentado para llorar a la salida del bufete de abogados. Desatiende el mensaje de su hija que la invita a cenar esa noche, «Même la mère en moi rendait son tablier» (Makhoulf 2014, 300); pero una nueva llamada despierta tímidamente algo de alegría en ella: «Un numéro libanais s'afficha, et comme chaque fois que c'était le cas, un

léger affolement s'empara de moi» (Makhlouf 2014, 301). Nada sabremos de aquel interlocutor, tan solo le recuerda a la narradora que las guerras nunca acaban, «elles prennent seulement d'autres visages» (Makhlouf 2014, 301).

Podemos concluir que la reconstrucción de todos los relatos fragmentados que componen *Les Absents* proyecta una imagen cada vez más personal de la narradora en la que los espacios mentales y los espacios físicos se imbrican. La lectura nos desvela sus anhelos, los momentos felices y tristes de su infancia, los primeros amores, facetas escolares, universitarias, las figuras familiares importantes o los desencuentros insalvables como la relación truncada con su hermana mayor, Nadia. En la libreta de Beirut el lector se enfrenta a los inicios de la guerra y a la necesidad de partir, mientras que en la libreta parisina se confronta a la dificultad de integración y la necesidad por parte de la autora de regresar mediante el recuerdo de los ausentes a su país natal.

6. LOS PAISAJES DEL RECUERDO EN LA OBRA DE GEORGIA MAKHLOUF

Con motivo de la concesión en 2006 del premio France-Liban, Georgia Makhlouf redactaba un breve artículo para el suplemento literario *L'Orient Littéraire* bajo el título «L'accent français»; en él podemos leer:

Le prix France-Liban, je le ressens aujourd'hui comme l'aboutissement d'un itinéraire. Celui qui m'a menée, très jeune, en France, dans un mouvement de rupture salutaire mais douloureux. Et qui me ramène à présent chez moi, avec bonheur et gourmandise tant me manque Beyrouth quand je suis loin trop longtemps. Beyrouth est, définitivement, ma maison, au sens où l'entend T. S. Eliot: «Home is where you start from». (Makhlouf 2007)

Dos años antes de este reconocimiento, su mirada ya se había girado hacia la ciudad en la que nació con *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance*. Siete años después, con *Les Absents*, el regreso vuelve a efectuarse. Las citas que hemos analizado y la mirada necesariamente comparada que hemos propuesto de las dos obras de esta escritora nos llevan a afirmar que, en la obra de Georgia Makhlouf, los paisajes del recuerdo originan la necesidad de escribir; pero la escritura solo es posible desde la distancia, una vez que la partida se ha producido. Por ello, también se convierten en paisajes del retorno. Desde París y en cada acto de creación, esta autora vuelve incansablemente hacia sus orígenes en un entramado de variaciones espaciales que remiten a un mismo imaginario existencial. Ella misma se pregunta si la razón de ese sentimiento de pertenencia ambivalente no tendría su origen en la condición portuaria de su ciudad natal que

la lleva incesantemente a cruzar de una orilla a otra; zarpar sin dejar de mirar atrás. No en vano en *Les hommes debout, dialogue avec les Phéniciens*, nuestra escritora emplea el término «cahier-bateau» para referirse en estos términos a sus proyectos de escritura:

Je m'embarque donc à nouveau sur un cahier-bateau, à la recherche de cette identité meurtrie et secrète. [...] Car commencer impose d'écrire. Car on peut bien partir mais non pas sans laisser des traces. Car qui peut écrire ne part jamais tout à fait puisqu'il emporte avec lui les mots qui disent le manque. Et ceux qui entretiennent la nostalgie. (Makhlouf 2007, 10-11)

Rachel Bouvet (2021, 349) afirma que los mapas que los textos cartográficos como resultado de los espacios que habitan en ellos guían a su vez al lector y se convierten en mapas narrados que le permiten «rassembler toutes les informations relatives à l'espace et qu'il rapporte à ses propres connaissances géographiques, sa propre carte mentale». La lectura de la creación ficcional de Georgia Makhlouf ofrece un mapa emocional, geográfico y simbólico que va trazándose en cada publicación. Podemos afirmar que los elementos del espacio que se observan al analizar las producciones ficcionales de esta escritora configuran un prisma desde el que se puede contemplar un mismo imaginario del retorno desde diferentes perspectivas. Las tramas narrativas que nos ofrece esta autora en cada acto de escritura recorren sus paisajes habitados y remiten a lo que Michel Collot define como «une véritable autobiogéographie» (*apud* Bouvet 2018, 42).

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Margarita, GARCÍA, Yolanda y Beatriz MANGADA (COORD.). *Paseos literarios por la Europa intercultural*. Madrid: Calambur, 2012.
- BOUVET, Rachel (dir.). *Littérature et géographie*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2018.
- BOUVET, Rachel. «La géopoétique au Québec dans tous ses états». DOYON-GOSSELIN, Benoît y Julien DESROCHERS (dirs.). *L'espace dans tous ses états*. Moncton: Les éditions Perce-neige, 2021, pp. 20-37.
- BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes*. París: L'Harmattan, 1996.
- COLLOT, Michel. *Les enjeux du paysage*. Bruxelles: Les éditions Ousia, 1997.
- COLLOT, Michel. *La pensée paysage*. París: Actes Sud/ENSP, 2011.
- COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. París: Éditions Corti, Les Essais, 2014.
- DATIN, Armelle. «Le Liban, terre d'échanges». *Nuit blanche*, 2002, 88, pp. 30-33. RRL: <https://www.erudit.org/en/journals/nb/2002-n88-nb1127130/19176ac/> [2 mayo 2023].

- DOYON-GOSSELIN, Benoit y Julien DESROCHERS (dirs.). *L'espace dans tous ses états*. Moncton: Les éditions Perce-neige, 2021.
- JULIEN, François. *Vivre de paysage. Entre les montagnes et les eaux*. Paris: Gallimard, Collection Folio Essais, 2022.
- MAKHOLOUF, Georgia. *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance*. Neuilly: Al Manar, Méditerranées, 2005.
- MAKHOLOUF, Georgia. «L'accent français». *L'Orient Littéraire*, 2007a, 04. RRL: http://lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=73&nid=5978 [2 mayo 2023].
- MAKHOLOUF, Georgia. *Les hommes debout, dialogue avec les Phéniciens*. Neuilly: Al Manar, Méditerranées, 2007b.
- MAKHOLOUF, Georgia. «Des balcons d'où se pencher sur soi». *L'Orient Littéraire*, 2010, 01. RRL: http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=13&nid=5030 [02 mayo 2023].
- MAKHOLOUF, Georgia. *Les Absents*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2014.
- MAKHOLOUF, Georgia. *Port-au-Prince Aller-retour*. Ciboure: La Cheminante, 2018.
- MAKHOLOUF, Georgia. «La couleur de la mer». En ABI SAMRA, Mohamed *et alli. Nouvelles du Liban*. Paris: Magellan & Cie, 2020.
- MANGADA, Beatriz. «Georgia Makhlof, l'écriture comme métaphore du cosmopolitisme». *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, 2022, 21, pp. 47-64. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.04> [05 mayo 2023]
- NAJJAR, Alexandre. «La francophonie au Liban: "Elle plie, et ne rompt pas"». *Revue Politique et parlementaire*, 2021, 23. URL: <https://www.revuepolitique.fr/la-francophonie-au-liban-elle-plie-et-ne-rompt-pas/> [29 abril 2023]
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces. Postface par Jean-Luc Joly*. Édition augmentée. Paris: Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 2022.
- PORRA, Véronique. *La langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée », entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2011.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313103123>

REPRESENTACIONES DE ÁFRICA EN ALGUNAS AUTORAS OESTEAFRICANAS DEL SIGLO XXI*

Representations of Africa in the Literary Production of some West African Women Writers of the 21st Century

Vicente Enrique MONTES NOGALES

Universidad de Oviedo

montesvicente@uniovi.es

Recibido: 22/05/2023; Aceptado: 30/06/2023; Publicado: xx/xx/2023

Ref. Bibl. VICENTE MONTES NOGALES. REPRESENTACIONES DE ÁFRICA EN ALGUNAS AUTORAS OESTEAFRICANAS DEL SIGLO XXI. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 103-123.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo principal analizar las representaciones de algunos países de África occidental en la producción literaria de cuatro autoras francófonas originarias de Mali o Senegal que han residido en Europa durante algún tiempo o se han asentado definitivamente en ese continente. La distancia geográfica y el descubrimiento de nuevas realidades les permite valorar o juzgar negativamente determinados fenómenos y particularidades africanos y europeos. La identidad de estas ciudadanas cosmopolitas se conforma a medida que se familiarizan con las culturas y las costumbres de los diversos pueblos, rechazando algunas de estas últimas y mostrándose abiertas a otras. La observación de nuevas circunstancias y modos de vida, junto a la adquisición de conocimientos, les permite reivindicar con más criterio aquellos derechos que

* Este trabajo se inscribe en el marco de los objetivos de los proyectos de investigación I+D+i «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y «Voces de mujer en las xenografías francófonas de *l'extrême contemporain*» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

por justicia corresponden a los individuos, desde ámbitos tan variados como el asociativo, el político o la escritura literaria.

Palabras clave: escritoras; África; Europa; francófonas; migración; tradición.

ABSTRACT: This article examines the representation of some West African countries in the literary production of four francophone women writers; these authors have been born in Senegal or Mali and have lived temporarily or permanently in Europe. The spatial distance from their mother countries, as well as the discovery of new realities, allow them to value or reject certain African and European phenomena and peculiarities. The identity of these cosmopolitan citizens is conformed as they become familiar with the cultures and customs of other peoples, and this process involves both the acceptance and refusal of the encountered personalities. The observation of the new circumstances and ways of life, together with the acquisition of knowledge, allow them to reclaim more individual rights, from fields as varied as the associative, political or literary writing.

Keywords: women writers; Africa; Europe; francophone; migration; tradition.

1. INTRODUCCIÓN

Un número importante de los africanos que residen en Europa, temporal o definitivamente, han emigrado por motivos diferentes: continuar sus estudios, encontrar un empleo que les permita vivir dignamente, conocer otras culturas, huir de difíciles condiciones de vida u otras razones personales. Algunos acuden a la escritura literaria antes de emprender el viaje a Europa o una vez asentados en ella. Entre estos últimos, se encuentran ciertas autoras que han conseguido un reconocimiento internacional por su producción literaria y que reivindican cambios sociales por diversos medios, como la franco-senegalesa Fatou Diome, autora de novelas tan conocidas como *Le ventre de l'Atlantique* (2003), *Celles qui attendent* (2010) o *Impossible de grandir* (2013); de relatos cortos, entre los que destacan los reunidos en *La préférence Nationale* (2001), y también de los ensayos *Marianne porte plainte !* (2017) y *Marianne face aux faussaires* (2022). Otras autoras han alcanzado popularidad por razones diferentes, como la belga-maliense Fatoumata Sidibé, que durante años desempeñó una labor muy activa en el ámbito asociativo y posteriormente en la política. En 2006 publicó su novela *Une saison africaine*, posteriormente su poemario *Les masques parlent aussi...* (2014) y sus memorias *La voix d'une rebelle* (2020). Algunas escritoras gozan de relativa fama principalmente en su país natal, como es el caso de las malienses Oumou A. Traoré, autora de las novelas *Mamou*,

épouse et mère d'ÉMIGRÉS (2007) y *Une femme presque parfaite* (2017) y del estudio *Les Blessures de l'Art* (2022), o Awa Dembélé, cuya preferencia por la oralidad la condujo a publicar un gran número de cuentos, pero también su novela *Destin de rêve* (2023). Ambas alternan la producción literaria con la defensa a ultranza de los derechos de las mujeres en Mali.

Las cuatro tienen en común haber residido en Europa, reivindicar con vigor el respeto de los derechos humanos mediante el activismo y la escritura y elegir el francés como lengua de expresión literaria. El hecho de haberse alejado de su país y de haberse establecido en Europa favorece un particular análisis del continente africano y de su diáspora¹, que les permite valorar sus principios o valores y condenar ciertas prácticas y conductas.

Awa Dembélé y Oumou A. Traoré han regresado a Mali, desde donde elevan sus voces solitariamente, mediante la escritura o apoyándose en sus compatriotas gracias a la Red de Escritoras de Mali y de la Diáspora, pero Diome y Sidibé han preferido permanecer en Europa, donde con constancia reclaman grandes cambios sociales para ambas orillas del Atlántico, desdeñando cualquier discurso victimista.

2. LOS MALES DE ÁFRICA: IDENTIFICACIÓN Y DENUNCIA

Identificar algunos de los factores que impiden el progreso del continente africano mediante las obras de estas autoras no es una labor difícil, ya que los denuncian con contundencia. Si la literatura oesteaficana de inmigración presenta generalmente las ciudades europeas como lugares hostiles para los inmigrantes africanos, las africanas no se muestran mucho más acogedoras según estas escritoras. En *Mamou, épouse et mère d'ÉMIGRÉS* de Traoré, se observa que se encuentran divididas en barrios en los que sobresalen lujosos edificios o calles insalubres. Los mendigos, de cualquier edad, transitan esperando conseguir algunas monedas mientras individuos enriquecidos circulan exhibiendo su opulencia. Miseria y riqueza dan pruebas de las grandes desigualdades sociales. Además, la

1. Por ejemplo, Sidibé y Diome han debido superar las dificultades a las que se enfrentan muchos migrantes oesteaficanos en sus primeros años en Bélgica o en Francia, respectivamente. Además, Sidibé permanece en contacto con los africanos que se asientan en Bruselas gracias al ámbito asociativo. Traoré (Traoré y Montes Nogaes 2019: 5 min 41 s – 6 min 25 s) afirma que ser la esposa de un embajador maliense destinado en Europa ha hecho posible que conozca mejor la integración de los migrantes malienses y los obstáculos que han de superar. Estas experiencias facilitan una descripción realista de la migración africana en Europa.

inseguridad y la frágil tecnología no contribuyen a mejorar las condiciones de vida. Otros fenómenos sociales que atañen tanto al medio urbano como al rural retrasan el progreso de Mali y de los países vecinos, entre ellos, el poder corrupto y dictatorial de las instituciones, los bajos salarios, el paro forzoso, la precariedad de los empleos, la débil cobertura sanitaria, las desigualdades de género, el abandono del país de los intelectuales² y la falta de ayudas económicas para realizar estudios. Así, diversos personajes denuncian estos y otros males nacionales basándose en sus decepcionantes experiencias. Por ejemplo, el profesor jubilado Oumar enumera las causas del subdesarrollo de este país: incivismo, clientelismo, la mala gestión de la Administración, la pereza física e intelectual, la hipocresía y el lucro ilegal.

En esta novela, los estudiantes malienses aseguran que la estructura política, económica y cultural europea determina el presente de la juventud africana y muy posiblemente su futuro. De la consideración de la difícil relación entre ambos continentes surgen dos posturas enfrentadas: para unos, la prosperidad maliense requiere independizarse absolutamente del continente europeo; para otros, no es posible, ya que en Europa se encuentra la ciencia y la formación tan necesaria. Por tanto, es preciso emigrar, adquirir los conocimientos tecnológicos que mejoren las condiciones de vida a su regreso a su tierra natal. Estos últimos asocian África con la pobreza, la corrupción, los golpes de Estado, las guerras tribales y la debilidad de la infraestructura sanitaria, mientras que Europa se corresponde con la modernidad, el desarrollo, la emancipación femenina que podría inspirar a las mujeres africanas y que impulsaría la escolarización de sus hijas.

El enfrentamiento entre la tradición y la modernidad es en *Une saison africaine* de Sidibé una consecuencia del colonialismo y de las independencias. «Les Blancs ont apporté en Afrique contradictions et doutes» (Sidibé 2006, 17), asegura el padre de Cheickna, el protagonista. Desde las primeras páginas de la novela, se observa un país dividido, fragmentado por dos posturas que parecen irreconciliables: «À cette époque, l'indépendance avait laissé un pays écartelé entre tradition, modernité, civilisation, progrès, développement, négritude et africanité» (Sidibé 2006, 11). La escolarización muestra claramente esta oposición social, ya que, si los maestros ruegan a los ancianos que autoricen a los más jóvenes a asistir a las escuelas para favorecer la llegada del progreso, los patriarcas se muestran reticentes a ello

2. Kévin (2014) analiza las dificultades que tienen los malienses formados en América (Estados Unidos y Canadá) para obtener un empleo bien remunerado a su regreso a su país de origen. Asegura que muchos de ellos, para evitar tener que superar tantos obstáculos, deciden permanecer en el país en el que cursaron sus estudios.

porque consideran que este avance supone acabar con la sabiduría de los antepasados. Este enfrentamiento entre la tradición y la modernidad es, por tanto, objeto de constantes tensiones que pueden producir confusión y angustia a quienes no poseen la libertad de elegir en una sociedad en la que el individuo no es nadie sin la comunidad. Tal es el caso de Cheickna, al que desasosiega la hostilidad de las costumbres del pasado hacia los anhelados cambios: «J'ai appris beaucoup de choses mais je ne sais pas comment je vais concilier ma tradition africaine avec mes acquis européens. J'étais venu ici pour trouver ma voie mais je me suis égaré» (Sidibé 2006, 67). Entonces, no es difícil comprender que los estudiantes formados en el extranjero mediante becas se frustren porque, a su regreso, no consiguen satisfacer ni sus aspiraciones profesionales ni las personales. Encontrar un empleo justamente remunerado es una ardua labor y también promover cambios sociales, puesto que estos suponen enfrentarse a las familias y a las instituciones públicas³. No sorprende, por tanto, que la amante francesa de Cheickna atribuya la pasividad de su compañero a la presión que ejerce sobre él el hecho de haber bebido de dos fuentes diferentes que le impiden reconocerse. Las independencias africanas, según el narrador de la novela de Sidibé, padecen aún los efectos de la colonización, como también sugieren Diome y Traoré, para quienes una de las principales causas del subdesarrollo económico de África es la corrupción política, con la connivencia de algunos Estados europeos. En su ensayo *Marianne porte plainte !*, Diome denuncia la utilización indebida o ilícita que los gobernantes africanos hacen de sus funciones:

La bourgeoisie africaine s'enrichit encore plus de la politique que du business. Partout naissent des fortunes soudaines, souvent impossibles à justifier sur le plan légal. Seule la corruption endémique permet de

3. Sidibé asegura que tras la independencia de Mali los estudiantes disfrutaban de becas para continuar sus estudios en Francia, China o la Unión Soviética. Mediante ellas no solo se pretendía formar a los estudiantes, sino adoctrinarlos para que aplicasen las ideas adquiridas a su regreso: «La générosité des pourvoyeurs de bourses était proportionnelle à leur volonté d'implanter leur idéologie dans les cerveaux des étudiants. Ils étaient l'enjeu de luttes Est/Ouest qui les dépassaient. Des milliers d'Africains partirent aussi étudier en Chine, en URSS, apprirent la langue, et une fois de retour sur le continent, se lancèrent dans la vie active et partagèrent des visions de ces pays» (Sidibé 2020, 24). Entre 1962 y 1993 unos 2500 malienses obtuvieron un diploma de estudios en la Unión Soviética, mientras que a otros países del Este acudieron muchos menos estudiantes de Mali. Es preciso tener en cuenta que con las independencias surge también la rivalidad entre Estados Unidos y la URSS por ganar presencia en África. Como asegura Tabti-Mohammedi, cada uno de los dos países perseguía sus objetivos con perseverancia: «tous deux [les États-Unis et l'URSS] affichant un anticolonialisme qui allait dans le sens de leurs intérêts pour les premiers, de leur idéologie pour l'autre» (Tabti-Mohammedi 2014, 8).

comprendre comment un désargenté chronique, converti en politicien, peut se réveiller multimillionnaire après quelques mois ou de courtes années dans un ministère. Pas de corrompus sans corrupteurs, souvent occidentaux. On ne développera pas le continent avec de telles pratiques. (Diome 2017, 116)

Esta autora señala que el número de dirigentes africanos que pueden ser considerados justos es muy reducido y apunta que estos pocos pertenecen a generaciones anteriores y que ya han fallecido, como Thomas Sankara, antiguo presidente de Burkina Faso, militar panafricanista y comunista que accedió al poder mediante un golpe de Estado, o Léopold Sédar Senghor, al que defiende de las críticas de aquellos que le reprochan un espíritu demasiado abierto y dialogante con Occidente. Surge, además, un nuevo peligro para África y su diáspora, la difusión del discurso de quienes anclándose en el pasado recurren al victimismo y al resentimiento, que pretenden sacar provecho de la culpabilidad occidental y que no reconocen el verdadero origen de los males africanos: «des séquelles demeurent qui font le lit des difficultés, mais nommons les maux contemporains avec le lexique approprié car, à part de l'amertume, les anachronismes n'apportent rien au combat pour l'avenir de l'Afrique» (Diome 2022, 63).

Sin embargo, evitar discursos victimistas no quiere decir que no se reconozca que África padece aún las consecuencias de un pasado colonial. Entre las secuelas a las que Diome alude está su obligación de someterse a las exportaciones francesas, ya que los recursos de las antiguas colonias están reservados a la metrópoli mediante contratos establecidos antes de las independencias. Por tanto, África occidental continúa favoreciendo la economía francesa en detrimento de la propia: «S'acquittant d'un anachronique impôt colonial et d'une dette qu'elle n'a même pas contracté, à coups de centaines de milliards d'euros, jusqu'à quand l'Afrique francophone devra-t-elle s'appauvrir au bénéfice de la France ?» (Diome 2022, 151). Sidibé apoya esta condena de Diome a la vez que destaca el interés de Francia por dismantelar las bases económicas, sociales y políticas de sociedades consideradas primitivas: «Et il [l'homme blanc] jetait un regard paternaliste et méprisant vers ces peuples inaptes, selon lui, à élaborer leur modèle de développement» (Sidibé 2006, 72) En *Une saison africaine* asegura que las tecnologías importadas acaban con el artesanado. Añade que, a pesar de la elevada formación de un número importante de malienses, muchos franceses con dudosa preparación académica ocupan allí algunos de los mejores puestos de trabajo. Mali se ha convertido en una tierra de asilo de individuos desterrados por las empresas francesas.

Diome y Traoré distinguen otro gran mal que, al igual que los anteriores, propicia la emigración clandestina o irregular: la ostentación que,

aunque con frecuencia no es más que una mera apariencia, tiene importantes consecuencias sobre los jóvenes que piensan en emigrar. En *Celles qui attendent* de Diome y en *Mamou, épouse et mère d'ÉMIGRÉS* de Traoré se observa la opulencia que exhiben los inmigrantes cuando regresan a su país natal, pretendiendo fingir una bonanza que suscite admiración. Los bienes materiales de los que hacen alarde no son más que falsas pruebas de un éxito imaginado. Por ejemplo, las aventuras que narra el hombre de Barbès en *Le ventre de l'Atlantique* de Diome son relatos ficticios que ocultan sus penurias en Francia. Asimismo, el dispendio está relacionado con este anhelo de aparentar éxito y las novelas analizadas proporcionan numerosos ejemplos, como esta descripción de la celebración de una boda, en la que la población confunde abundancia y derroche: «Pour épater les convives, leur montrer que le marié, leur cousin ou neveu, rentrait d'Europe et ne manquait de rien, elles dépensaient sans compter. Les griottes s'époumonaient, enchaînaient les louanges et chaque fois qu'elles vantaient la lignée des conjoints, on les couvrait de billets de banque et de rouleaux de tissu» (Diome 2010, 317-318). Mediante estas novelas y otras, ambas autoras recomiendan prudencia a los jóvenes africanos, les aconsejan que no se dejen tentar por la inmigración irregular que conlleva muchos peligros y escasas posibilidades de éxito. Si Tangara señala que *Mamou, épouse et mère d'ÉMIGRÉS* pretende concienciar a los jóvenes africanos de la gravedad de esta arriesgada empresa, nosotros defendemos también que determinadas novelas de Diome, como *Le ventre de l'Atlantique* o *Celles qui attendent*, comparten el mismo objetivo, pero también sensibilizar al lector de la tragedia humana que supone esta clase de inmigración⁴.

Elegir la poligamia es otra muestra de solidez económica, ya que con cada nuevo matrimonio los funcionarios ponen de manifiesto su promoción social, según Sidibé (2006, 95): «la poligamie apparaissait comme une manière d'affirmer leur appartenance à la classe dominante». También Dembélé, en *Destin de rêve*, insiste en que fingir tener éxito es una estrategia de algunos africanos, en este caso de aquellos que pretenden despertar la admiración de las jóvenes. Dar pruebas de poseer recursos para vivir con comodidad y sin deudas es un medio para convencer a las familias de las jóvenes elegidas de que se es un buen partido. El hermano de la protagonista de esta novela la presiona para que contraiga matrimonio con aquel que exhibe más bienes materiales: «Son savoir vivre, sa gentillesse,

4. Deseamos dejar claro que, con frecuencia, estas autoras no presentan la inmigración irregular como una opción, sino que insisten en que, debido a las circunstancias, los jóvenes africanos se ven obligados a emprender este camino.

son élégance et puis, et puis... son paraître. Tu sais, à mon âge, c'est ce qui compte ! Un certain paraître : une voiture, tiens-toi bien, du dernier cri ! Un beau Bazin richement brodé, une montre-bracelet en or massif...» (Dembélé 2023, 120-121).

Sidibé enumera otros factores que impiden el desarrollo de Mali. A los ya expuestos, se suman a finales del siglo XX las sequías; el éxodo rural; la malnutrición; el gran porcentaje de analfabetismo, principalmente entre las mujeres; la degradación de los sistemas de educación y de salud; el absentismo laboral de los funcionarios, y desde el año 2012 la proliferación de un islam integrista que se opone al progreso y que afecta, en primer lugar, a las mujeres.

3. LAS MUJERES AFRICANAS: LA FUNCIÓN DE LA TRADICIÓN

Entre los males que afectan al continente africano hemos señalado la discriminación de la mujer. Al igual que las escritoras africanas de generaciones anteriores, las autoras del siglo XXI denuncian el yugo al que la tradición somete a sus compatriotas en las sociedades africanas, lo que demuestra que han tomado el relevo de sus predecesoras y que muchos son los derechos que aún se han de reivindicar⁵. Para las escritoras mencionadas, las mujeres son heroínas de la cotidianeidad porque cumplir con las obligaciones diarias que imponen la familia y la sociedad despierta su admiración. Y si, además, las mujeres rechazan soportar el peso que ejerce el fardo de las tradiciones seculares y se enfrentan a quienes lo cubren con la arpillera confeccionada por su autoritarismo son consideradas tan valientes como las Amazonas de Dahomey o las nobles *guelwaars*. Estas autoras reconocen el mérito de aquellas compatriotas que realizan tareas tan arduas como recoger agua cada día, obtener recursos económicos para alimentar a sus hijos y cuidarlos, todo ello en beneficio de la gran familia africana. No sorprende, por tanto, que para referirse a ellas recurran en ocasiones a un léxico marcial, llamándolas Amazonas, combatientes o heroínas. Transportar el agua a pie, majar el mijo empleando un pilón, conseguir hacer fuego mediante escasas gotas de gasolina y agitando con fuerza un abanico,

5. Ya Díaz Narbona (2005, 44), en su análisis de las tendencias actuales de las literaturas oesteafricanas en francés, aseguraba que en las novelas de inicios del siglo XXI las autoras continuaban denunciando el sufrimiento que ocasionaban a las mujeres africanas la poligamia y la infertilidad y por ello se preguntaba si era una temática inamovible de la narrativa de escritoras africanas.

tamizar la harina, preparar las papillas, limpiar el hogar, reunir dinero para pagar los estudios de sus hijos, calmar el apetito de una familia numerosa y ocuparse de los ancianos, todo ello mostrando abnegación, templanza, paciencia e infundiendo ánimo, parece al lector occidental una misión cuyo cumplimiento es casi imposible. Los días de Nani, en *Une saison africaine* de Sidibé (2006, 12), transcurren entre penurias, realizando fatigantes tareas que requieren fuerza física y perseverancia, todo ello sin lamentarse y sin obtener normalmente el reconocimiento que tanto esfuerzo requiere:

La vie de Nani s'était écoulée au fil des corvées quotidiennes. L'image qu'elle avait d'elle-même était celle d'une femme transportant des seaux d'eau de la rivière ou du puits, portant un enfant sur le dos et un fagot de bois sur la tête, ne disposant que de très peu d'argent pour les besoins élémentaires de la famille, ayant un accès limité aux services sociaux et médicaux, emmurée dans son destin de femme que même Dieu semblait avoir oublié.

Como es fácil suponer, estas arduas tareas dañan la salud de las mujeres. La protagonista de *Destin de rêve* de Dembélé observa el deterioro físico de sus antiguas compañeras debido al excesivo esfuerzo que exigen las tareas domésticas y al elevado número de partos, a pesar de su juventud: «à mon retour des études, j'avais rencontré certaines de mes anciennes camarades de classe, complètement flétries sous le poids des travaux ménagers et les maternités rapprochées» (Dembélé 2023, 130).

También Traoré, en *Mamou, épouse et mère d'ÉMIGRÉS*, pone de manifiesto las penurias que esperan a las jóvenes, como dejan ver las conversaciones que estas mantienen durante el cumplimiento de sus faenas, en el entorno rural. Según Traoré, sus encuentros para decorar las fachadas de las casas las preparan para enfrentarse a su futuro y, en concreto, al matrimonio precoz, a los embarazos e incluso al SIDA. Por consiguiente, un entorno rural tan hostil invita a abandonarlo.

Pero vivir en el entorno urbano no libera a las jóvenes de la presión familiar. La acción de *Destin de rêve* de Dembélé transcurre en Rusia y en Mali⁶. La novela da muestras del peso de la tradición y de sus sólidas bases en este país africano. La sociedad maliense se organiza en torno a

6. Tatiana Smirnova y Ophélie Rillon (2017, 331) afirman que, entre 1961 y 1991, una centena de mujeres malienses gozaron de becas que otorgaba el Comité de Mujeres Soviéticas. Incluyen en su artículo un extracto de una carta enviada por una maliense a dicho comité en 1987 que refleja no solo la nostalgia de la remitente, sino su decepción a su llegada a Mali. Les comunica que deseaba desde hacía tiempo enviarles una carta, pero que no lo había hecho porque se avergonzaba de no haber encontrado un trabajo. Con su marido

estructuras tradicionales y jerarquías que tienen que ser respetadas, como la división en castas (nobles y artesanos); las asociaciones compuestas por individuos de la misma edad o por antiguas alianzas, como el *cousinage à plaisanterie*, o la gradación familiar mediante la cual los ancianos ejercen su autoridad sobre sus familiares de menos edad, lo que otorga a los tíos varones el poder de decidir con quién deben contraer matrimonio sus sobrinos⁷. Algunos sectores de la sociedad maliense se resisten a tolerar cambios importantes que suponen infringir las normas tradicionales, como la unión de hombre y mujer de razas diferentes o los enlaces entre personas de religiones en ocasiones enfrentadas. Por ejemplo, el tío de Sayida, la protagonista, se opone tenazmente al matrimonio de su sobrina con un ruso: «Ma fille, avec un athée ? Un libre penseur ? Ma fille, avec un Blanc ? Cette fois-ci, Sayida va m'entendre !» (Dembélé 2023, 167). Aceptar un cambio social semejante supone un peligro para la transmisión de la tradición, ya que da un mal ejemplo y, por tanto, conviene evitar que sea seguido o imitado: «Si nous la laissons faire, cela va être un précédent à nul autre pareil dans le non-respect des valeurs de la famille et du terroir» (Dembélé 2023, 167). Este temor a debilitar la tradición y la reticencia a sustituir los valores sociales de antaño por otros más transigentes se observa igualmente en *Une femme presque parfaite*, la segunda novela de Traoré, que presenta al lector las dificultades a las que han de enfrentarse en el siglo XXI las mujeres que pretenden triunfar en el trabajo y ocuparse a la vez de su familia. Incluso en el medio urbano una actitud que desafíe el espíritu paternalista es considerada como un riesgo social: «Du point de vue de la société, non habituée à voir des femmes sans entraves familiales et affranchies des habituels mâles tutélaires que forment les époux, frères, oncles, voire les fils, elles paraissaient périlleuses voire irritantes» (Traoré 2017, 84).

También la novela de Fatoumata Sidibé *Une saison africaine* muestra la oposición de las familias africanas al enlace matrimonial entre un hombre negro y una mujer blanca, relación que surge en esta ocasión en Francia, con motivo de la realización de los estudios universitarios de Cheickna, el protagonista maliense, y Nathalie, su novia francesa. En esta ocasión, es la madre de Cheickna la que pretende perpetuar las costumbres del pasado por temor a que la comunidad rechace a su hijo: «Je ne te parle pas de droit mais de ce qui se fait et ne se fait pas. Il y a des limites à ne pas franchir mon fils si tu ne veux pas te retrouver rejeté par les tiens et puni par les ancêtres» (Sidibé 2006, 129).

hablaba en ruso, porque no quería olvidar esta lengua. Entre sus añoranzas, la autora de la carta destaca el país, sus costumbres y sus artistas.

7. *Une saison africaine* pone de relieve el poder de los ancianos para concertar matrimonios en las aldeas. Son ellos unos de los principales garantes de la tradición (Sidibé 2006, 98).

De nuevo Sidibé, Diome y Traoré recuperan otra denuncia de las escritoras del siglo pasado, la poligamia. Une *saison africaine* de Sidibé expone al lector los efectos de este estado impuesto por la tradición a las mujeres africanas y el sufrimiento que origina. La descripción de Nani, la madre del protagonista, refleja las obligaciones que impone el matrimonio, la difícil convivencia entre coesposas y los partos sucesivos: «Quel âge avait donc cette femme qui, des années durant, avait vieilli à ses côtés, accepté ses trahisons maritales et ses épouses rebelles. Elle possédait encore la beauté intacte des Coulibali malgré ses grossesses successives» (Sidibé 2006, 11).

Este régimen familiar bendecido por las costumbres y el islam es una fuente de conflictos en el hogar cuyas víctimas son las propias coesposas. Diome reprueba contundentemente esta condición que padecen las mujeres. Decir que la poligamia no es terrible es a juicio de la narradora de *Celles qui attendent* la ofensa que más puede irritar a quienes padecen esta práctica. Las mujeres casadas que comparten su esposo con otras se dividen en dos grupos: el primero soporta con resignación su estado consciente de la imposibilidad de variarlo, siguiendo los dictámenes de la tradición; el segundo está compuesto por aquellas que viven en conflicto permanente con sus coesposas intentando conservar o recuperar el favor de su marido. Bougna, uno de los personajes femeninos de *Celles qui attendent*, es un fiel ejemplo de las que ocupan sus días compitiendo con las que consideran sus rivales y humillándolas cuando se presenta la ocasión. Además, esta rivalidad tiene sus consecuencias para toda la familia, como advierte la narradora: «Une bataille entre coépouses est toujours une déclaration de guerre entre deux lignées» (Diome 2006, 48). Se observa, en esta novela, que los conflictos de las coesposas dañan las relaciones entre los hijos e incluso las nueras toman parte en esta pugna.

Pero la tradición aún puede ser más severa, ya que condena a aquellas mujeres que son estériles o a las que solo proporcionan hijas al matrimonio, por ello en *Une saison africaine* de Sidibé, Fanta, la segunda esposa del marido de Nani, que ya tiene cinco hijas, siente que una maldición ha caído sobre ella y tan poderosa que ni los morabitos ni los hechiceros pueden ayudarla. Coumba, la nuera de Nani, cree firmemente que para evitar la esterilidad ha de complacer a sus antepasados y un modo es acatar los preceptos tradicionales, así que debe aprender a mostrar respeto, obediencia y sumisión a su futuro esposo. Sin embargo, al marido de Bougna, en *Celles qui attendent* de Diome (2006, 51), tener hijos varones le permitirá vivir con más holgura: «[Ils] allaient lui garantir le pain de ses vieux jours».

Las madres anhelan el progreso social de sus hijos, pero no solo para que ellos vivan con desahogo, sino también porque los ingresos que este éxito genere pueden convertirlas en las favoritas de su esposo. Por tanto,

animar a los hijos a emigrar es un pensamiento frecuente. Y si los hijos fracasan, se responsabiliza a sus madres de esta derrota. Como ya anuncian las tradiciones orales oesteafricanas, entre ellas la epopeya de Sunyata Keita, la madre rebelde educa mal a sus hijos, conduciéndolos al fracaso, mientras que los de la sumisa y complaciente son bendecidos por la fortuna. Bougna, en *Celles qui attendent*, conoce esta creencia popular, por eso afirma: «La réussite d'un fils, c'est à cela qu'on reconnaît une bonne mère» (Diome 2006, 58). Debido al crédito que se presta a este pensamiento consolidado por el paso del tiempo, también uno de los personajes masculinos de esta novela no duda en responsabilizar a las madres de los errores de su prole: «Le cabri passe où passe la chèvre ! Je sais où situer les trous dans ma palissade : la progéniture d'une épouse indocile n'apporte que déception» (Diome 2006, 67).

Es preciso detenerse igualmente en la importancia de las hijas para el entorno familiar, ya que a veces son un medio para incrementar los ingresos familiares. La fortuna del pretendiente condiciona la decisión familiar de la que depende la concesión de la mano de la joven. Incluso los benjamines ven en el enlace de sus hermanas mayores una oportunidad para conseguir su bienestar: «Il est beau ! Élégant ! Il est riche ! Il conduit une voiture de dernier cri ! Il possède un téléphone de la dernière génération. [...] Moi, je suis branché ! Je connais les 'gentlemen' de la ville : riches... Sérieux... Prêts à tout pour une fille aussi belle, intellectuelle, sage comme toi !» (Dembélé 2023, 112). Dado que la posición social del pretendiente es una posible garantía de prosperidad para toda la familia, el matrimonio se convierte en un asunto que concierne a todo el núcleo familiar, incluso más que a la mujer pretendida:

Chez nous, le mariage, ce n'est pas seulement deux individus. C'est deux familles. Ainsi, il faut voir avec qui sortir. Rang social, richesse, sont des éléments à ne pas négliger... Je sais, par exemple, que les Niangandou pourraient apporter une aide à nous tous : tantes, oncles, neveux, frère, sœurs... Ceci serait vu comme une contribution de ta part dans la réussite de la famille Traoré. (Dembélé 2023, 121)

Así, la joven soltera se convierte en un instrumento familiar para mejorar económicamente, como con rotundidad informa a su sobrina Sayida uno de sus tíos, en *Destin de rêve*: «Une fille n'a de valeur aux yeux de notre société que lorsqu'elle se marie» (Dembélé 2023, 121). Además, como no se tolera el matrimonio forzoso, la familia aspira a persuadir a la joven de cuál es la elección más conveniente y evitar, de este modo, recurrir a la imposición: «il n'y a pas de tradition de mariage forcé chez nous. Les cas Niangandou, c'est tout simplement parce que nous pensons que c'est un bon parti» (Dembélé 2023, 122).

En cualquier caso, aunque el matrimonio no aporte ingresos a la familia, puede beneficiar de otro modo. Para las suegras, sus nueras son una ayuda para la realización de las numerosas tareas del hogar o para oponerse a sus rivales. *Celles qui attendent* de Diome (2010, 81) nos proporciona numerosos ejemplos como este: «Comme le voulait la tradition, la mariée était restée au village, sous le toit de ses beaux-parents, où elle devait décharger sa belle-mère des tâches ménagères qui lui incombait».

Sin embargo, en esta exposición de la discriminación de la que son objeto las mujeres, también se constatan cambios significativos que les auguran un futuro mejor. Así, en *Mamou, épouse et mère d'ÉMIGRÉS* de Traoré, Wasa lucha por los derechos de las jóvenes en el ámbito de la enseñanza para que tengan acceso a estudios reservados tradicionalmente a los varones. Según el narrador de la novela, su principal objetivo es proveer a la mujer de identidad ya desde los primeros años de escuela. Coumba, en *Une saison africaine* de Sidibé, tras decepciones y años de sufrimiento, logra dirigir su destino y se libera de las tradiciones.

4. LA TRADICIÓN ORAL: UN MEDIO PARA ENSALZAR EL PASADO

Si estas cuatro escritoras, como otras muchas más, ensalzan con vehemencia una tradición, esta es la oral. Cuentos, mitos, leyendas, epopeyas y otros géneros las transportan a agradables veladas en las que la palabra instruíva divirtiéndose⁸. Además, los hechos que evocan las leyendas y las crónicas destacan el esplendor de otros tiempos. Dando a conocer el rico patrimonio oral africano, estas autoras defienden la aportación de las culturas de África al progreso de la humanidad, acallando aquellas voces que sostienen que la historia de los pueblos africanos no es comparable a la de otros continentes. Por tanto, recordar la historia de África permite poner de relieve la existencia de diversas civilizaciones y épocas doradas que contrarrestan el dramatismo de tiempos más oscuros.

La relación de Dembélé con la oralidad es muy estrecha. De hecho, esta autora escribe cuentos y los narra públicamente en la Cité des Enfants de Bamako. Señala (Dembélé y Montes Nogales 2023, 21 min 51 s - 23 min

8. Es bien sabido que la función de la literatura oral africana no es solo la distracción, sino también la instrucción. Además, tiene una función mediadora. En la conferencia que pronunció Awa Dembélé en el Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, el 27 de abril de 2023, proporcionó ejemplos de cómo los cuentos orales contribuyen a solucionar problemas, incluso conyugales. La fundación asturiana El Pájaro Azul posee una copia de esta conferencia.

05 s) que con frecuencia las escritoras malienses rememoran en sus relatos los reinos pasados, sus monarcas y sus héroes, aunque en los últimos años se observa una evidente tendencia a denunciar las injusticias que padecen las mujeres y a reivindicar la paz social, en la que ellas desempeñan una función fundamental⁹.

Sidibé distingue varios factores importantes del arte de la palabra oral: la variedad de narradores y de narradoras, la poderosa memoria de los contadores, su utilidad para transmitir la sabiduría africana, su fragilidad y la necesidad de proteger este patrimonio cultural africano. El recuerdo de las sesiones narrativas a las que asistió durante su infancia la conducen a noches mágicas en las que los mayores narraban y los demás participaban con sus comentarios y cantos. Los oyentes se reconocían en los héroes descritos: «On nous racontait des histoires avec des animaux, des djinns, des héros et des héroïnes auxquels nous pouvions nous identifier» (Sidibé 2020, 21). Aquellas veladas en torno a un narrador constituyen algunos de sus recuerdos más nostálgicos. Evocar determinados periodos de la historia de África mediante sus crónicas, leyendas y otros géneros lleva a creer que este continente puede dirigir, al igual que en los tiempos añorados, su propio destino: «Mais de même qu'un phénix renaît de ses cendres, l'Afrique, qui avait son histoire, ses rois et reines, ses amazones, ses valeurs, un destin qui lui a été provisoirement confisqué, va reprendre les rênes pour créer son futur» (Sidibé 2020, 242).

Diome acude con orgullo a la historia de sus antepasados y a los relatos que constituyen la tradición oral para relacionar los personajes de sus novelas con otros del pasado que realizaron hazañas. Los habitantes de la región senegalesa Sine-Saloum¹⁰, en *Celles qui attendent*, se nutren de las proezas de sus personajes históricos y legendarios para reafirmar su autoestima: «Or, dans ce territoire du Sine-Saloum, tout est noblesse, mille légendes ne sauraient partir du vide. Le sable est encore chaud, là où Bour Sine Coumba Ndoffène Diouf installait son illustre trône» (Diome 2010, 10). El monarca mencionado reinó durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A pesar de que la Administración francesa pretendió limitar sus funciones oponiéndose a que fuese considerado

9. Se puede acceder a estas declaraciones de Dembélé mediante la consulta de un DVD realizado en la Universidad de Oviedo. Este DVD recoge una entrevista que se encuentra también en el Repositorio Institucional de dicha universidad (Awa Dembélé: entrevista realizada por Vicente E. Montes (uniovi.es)) y en YouTube ((305) Escritores Africanos - Entrevista 17: Awa Dembélé - YouTube).

10. Los antiguos reinos sereres de Sine y de Saloum estuvieron estrechamente vinculados durante siglos.

como un rey, ni sus conciudadanos ni él mismo acataron esta orden y ofrecieron resistencia a los colonos en diferentes ocasiones. La admiración popular que despierta explica que Senghor haya aludido igualmente a este gobernante en su poema «Joal». Las leyendas y los relatos épicos no solo ensalzan las hazañas de los hombres, sino también las de las mujeres que han contribuido a proporcionar más renombre al antiguo reino del Sine. Las protagonistas de *Celles qui attendent* han heredado el valor de aquellas nobles que habían mostrado su valentía en diversas ocasiones:

L'obstination de Bougna lui rappelait ces légendes qu'elle avait entendu raconter à propos des anciennes guelwaars : des femmes qui plaçaient l'honneur et le bonheur des leurs fils au-dessus de tout. Des princesses aussi vaillantes que leurs hommes, qui ne rechignaient pas, lorsqu'il venait à manquer du monde dans les rangs, à soulever le glaive au côté de leurs frères ou époux. (Diome 2010, 92)

No sorprende, por tanto, que Arame, una de las protagonistas de *Celles qui attendent*, relacione la obstinación de su amiga Bougna por favorecer el progreso de su hijo con la tenacidad de la reina Diâhère Tèw No Mâd, dispuesta a sacrificar su vida para que su hijo heredase el trono. La protagonista, en su lecho, recuerda la historia de la monarca, convirtiéndose en una narradora interna que mediante una analepsis relata al lector cómo la reina, a pesar de la oposición de su esposo, se quita la vida para efectuar el sacrificio que los adivinos consideraban necesario para asegurar su linaje. De la leyenda se deduce que el monarca prefiere renunciar a la continuidad de su dinastía a perder a su esposa. Diâhère adopta la arrogancia propia de los personajes femeninos épicos oesteafricanos pretendiendo, en vano, herir el amor propio de su compañero para que proceda a su ejecución:

Un roi, lui dit-elle, n'est plus un roi s'il cède aux modestes sentiments qui gouvernent les humbles. Pour rester roi, mon ami, et laisser un trône à notre fils, je te demande d'oser ce que personne d'autre qu'un roi n'oserait. Tranche ma gorge et pérennise ton empire ! Je t'en prie, écoute-moi et notre fils sera roi, comme son père et son grand-père avant lui. (Diome 2010, 93-94)

Así pues, los ancianos recuperan las historias del pasado, las relaciones entre los clanes y los méritos de sus fundadores para despertar el orgullo de los jóvenes, infundirles valor y fortalecer su autoestima. En este caso, la tradición es considerada beneficiosa: «Les Guelwaars ne perdent jamais leur noblesse, c'est quelque chose qu'ils têtent avec le lait maternel» sou-tiennent les anciens, lorsqu'ils pressentent un moment de faiblesse chez les plus jeunes» (Diome 2010, 283).

En otras ocasiones, Diome recurre también a la historia de África y a los documentos orales que la transmiten con intención de demostrar que ese continente posee valores fundamentales desde tiempos remotos. En *Marianne porte plainte* observamos la sublimación del pasado para señalar que África transmite principios democráticos desde el siglo XIII, algo que los europeos deberían saber: «les Européens prétendent toujours faire découvrir la démocratie aux pays africains et la leur portent souvent à coups de bombes» (Diome 2017, 130-131). Diome (2017, 131) afirma que la Carta de Kurukan Fuga, dictada por Sunyata Keita en el siglo XIII, recoge un código judicial y de buena gobernanza y los derechos del hombre:

Cette charte promulgue, entre autres, l'égalité des vies humaines, le fait que le tort demande réparation, le devoir de défendre sa patrie et, surtout, l'abolition de l'esclavage, de la torture et de la peine de mort. C'est tout de même trente-cinq ans Avant que Robert de Sorbon ne crée à Paris son collège qui deviendra la Sorbonne et cinq cent soixante-sept ans avant les débuts de la Révolution française.

Una afirmación como esta requiere que nos detengamos en esta Carta. La versión de la epopeya de Sunyata creada por Niane tras escuchar a diversos tradicionalistas describe la gran asamblea que se constituye en Kà-ba tras la victoria del héroe mandinga, donde este sella los lazos de amistad y las alianzas entre diferentes linajes. Sunyata también organiza el imperio mandinga otorgando poder a diversos monarcas, dicta las prohibiciones y los derechos de las tribus y asigna funciones, como el trabajo de la forja o la representación religiosa¹¹. A este emperador se le atribuyen otros grandes méritos. Así, el *griot* Wa Kamissoko asegura con orgullo que el gran héroe mandinga abolió la esclavitud. Podemos entonces preguntarnos cómo surge este documento que, como veremos, es origen de controversia. El historiador maliense Youssouf T. Cissé recogió y tradujo los siete preceptos o artículos conocidos como el juramento de los cazadores, custodiados desde el siglo XIII por la cofradía iniciática de los cazadores. Cissé, cazador iniciado también, denomina a estos artículos «Carta del Nuevo Manden» («Charte du Manden Nouveau»), que se encuentra en *La Charte du Mandé et autres traditions du Mali* (2003)¹². Sin embargo, otra versión de este documento es mucho más conocida, nos referimos al texto que CELHTO manda

11. Otras versiones de esta epopeya no relatan estos hechos con tanta precisión, por ejemplo, las de M. M. Diabaté *L'aigle et l'épervier* y *Le Lion à l'Arc*.

12. Es posible encontrar «La Charte du Manden» en *Africultures* (30 de noviembre de 2000). La Charte du Manden | Africultures.

transcribir¹³ y que genera controversia, ya que diversos investigadores europeos y africanos ponen en duda su validez y autenticidad histórica, considerándolo una construcción moderna, resultado incluso de una visión «afrocentrista». A este respecto, Amselle asegura: «L’Afrique étant le berceau de l’humanité, il est logique, dans une perspective afrocentriste, que les droits de l’homme soient également nés sur ce continent, en l’occurrence en Afrique de l’Ouest, dans la région soudano-sahélienne» (Amselle 2011, 446) y Diakitè expresa con firmeza la falta de rigor histórico del texto «La Charte de Kurukan Fuga», oponiéndolo al de Cissé, del que defiende su fiabilidad: «Il s’agira de montrer que CKF [la Charte de Kurukan Fuga] est un faux document de la tradition orale, n’a pas été conservé par la mémoire et transmis de génération en génération par la parole» (Diakitè 2009, 109).

En efecto, la explicación que Niane proporciona de la creación de «La Charte de Kurukan Fuga» nos genera dudas. Este historiador afirma que, en 1998, durante una velada cultural en Kankan (República de Guinea) cuyo protagonista era el *griot* Tomba, los *griots* de la asociación de Kankan comenzaron a cantar las alabanzas destinadas a Sunyata y a enunciar las leyes establecidas por el emperador mandinga. También apunta que los bardos obraron espontáneamente: «Ainsi fortuitement, on put reconstituer un texte oral vieux de près de huit siècles. [...] le séminaire de Kankan, grâce à son collègue de griots a restitué l’intégralité des lois au nombre de 44 de la Charte du Mandé ou Charte de Kurukan Fuga» (Niane 2008, 12). Es justamente esta espontaneidad lo que causa extrañeza, ya que los grandes bardos, auténticos tradicionalistas y protectores de las tradiciones orales, son muy reticentes a desvelar los secretos del pasado¹⁴. Niane, como muchos inves-

13. La Agencia de la Francofonía, Intermedia Consultants International y el Centro de Estudios Lingüísticos e Históricos por Tradición Oral, conocido como CELHTO decidieron reunir a comunicadores, investigadores y tradicionalistas procedentes de Senegal, Burkina Faso, Mali y Guinea con la intención de impulsar la colaboración entre todos para la recuperación y la salvaguardia del patrimonio oral africano. Surgió de este encuentro un documento oral que CELTHO mandó transcribir y traducir al francés al Instituto de Investigación Lingüística Aplicada de Guinea (IRLA), bajo la supervisión de Siriman Kouyage, magistrado y miembro de una familia de *griots*, que constituyó una carta magna cuyas leyes se agrupan principalmente en las siguientes categorías: organización social, derechos y deberes, bienes, preservación de la naturaleza y disposiciones finales.

14. Cissé considera que las condiciones de la recogida de las tradiciones relativas a Sunyata han determinado la calidad de la versión de Sunyata de Niane y de otras, como las versiones de Massa Makan Diabaté y la de Laye Camara. Desconfía de los conocimientos que recogen esos textos porque no es fácil que los tradicionalistas desvelen sus secretos sin que los investigadores respeten un protocolo tradicional que exige tiempo para su aplicación: «on n’a pas l’oreille et la confiance d’un traditionaliste pour de l’argent et encore moins

tigadores africanos y europeos, había padecido en ocasiones el silencio de los *griots* que rechazaban proporcionarle la información que solicitaba.

En cualquier caso, este texto, que Diome defiende con orgullo, goza de reconocimiento internacional, como se observa tras su inclusión en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad en el año 2009¹⁵.

5. LA RECONCILIACIÓN DE ÁFRICA CON EUROPA: DIFICULTADES Y PROPUESTAS

África no olvida ni la trata transatlántica de esclavos ni la colonización ni los efectos del neocolonialismo, sin embargo, estas autoras consideran que es preciso encontrar un modo de reconciliarse con Europa. Acordar los ánimos desunidos exige que Europa reconozca los ultrajes del pasado, cese las políticas neocoloniales y favorezca que África controle su destino. Sidibé afirma: «Les problèmes sont sur le continent africain, les solutions aussi» (Sidibé 2020, 242). Para esta autora, es necesario ofrecer resistencia a cualquier espíritu colonizador y el mejor modo es promover la unión del continente, impulsar unos Estados Unidos de África y dar por concluido el discurso victimista al que también se opone Diome. Aferrarse tenazmente a las consecuencias dañosas de la antigua presencia europea en África dificulta el presente e impide el progreso: «Nous ne pouvons pas continuer à nous enfermer et à nous laisser enfermer dans le statut de victime, écouter les revanchards du passé» (Sidibé 2020, 242). Un África unida facilitaría la democracia, la lucha contra los extremismos y el progreso económico. Además, es una herramienta de solidaridad. Para ello, se necesita un compromiso de los ciudadanos, su implicación es fundamental para exigir a los políticos cambios fundamentales.

Sidibé es un ejemplo de ciudadana que muestra con orgullo sus raíces africanas, pero que elige un país europeo, Bélgica, para cumplir aquello a lo que aspira: «Mes racines sont en Afrique et mes ailes se déploient sous d'autres cieux» (Sidibé 2020, 242). Mali le impedía alcanzar sus objetivos. No sorprende, por tanto, que, aunque agradezca a este país sus orígenes, muestre también gran gratitud hacia Bélgica, país que ha adoptado, «j'ai fait

un mois après qu'on eut fait sa connaissance. Par ailleurs, il n'est pas donné à un *tèmèbâ*, à un passant, d'entendre, a fortiori d'enregistrer par écrit et encore moins sur bande magnétique la Tradition. Je sais de quoi je parle» (Cissé y Kamissoko 1988, 393).

15. Ver el elemento n.º 59 de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad untitled (unesco.org).

mien» (Sidibé 2020, 246), y al que desea ofrecer algo a cambio, su combate contra cualquier amenaza a la libertad religiosa y al laicismo.

A pesar de las numerosas críticas que Diome hace a Europa, no descarta que ambas partes puedan conciliar sus posturas. Si Europa es responsable en gran medida de algunos de los males de África, esta última es asimismo culpable de causarse grandes males, como ya hemos dicho. Entre las propuestas de Diome para acercar posturas opuestas, también se halla la fraternidad, posible camino que conduce a un entendimiento entre franceses y africanos, pero a ambas orillas del Atlántico sobresalen detractores de esta solución pacífica: «Je marche sur le pont de la fraternité, que les rancuniers africains et les courtes mémoires françaises rechignent communément d'emprunter» (Diome 2017, 33). Un sector africano que guarda rencor a la antigua potencia colonial y una parte de la población francesa temerosa de la inmigración africana se oponen con firmeza a toda posibilidad de reconciliación e incluso de diálogo. Según esta autora, los europeos deberían interesarse por los inmigrantes que contribuyen a la prosperidad del continente y darles la oportunidad de tener una vida digna. A cambio, quienes se desplazan han de respetar las costumbres de los que acogen: «La adaptation n'est pas négation de soi, mais signe d'intelligence indispensable à qui ne souhaite pas être accueilli avec une botte de foin. S'il est bien élevé, l'invité ne change pas la disposition du mobilier de son hôte» (Diome 2017, 133). Así pues, Diome reivindica prácticas cosmopolitas que invitan a la empatía, a la solidaridad y a la hospitalidad. Y como muestra de respeto y de integración, un buen conocimiento de la lengua francesa se revela muy útil: «La langue m'apparaît plus que jamais notre meilleur trait d'union. Qui parle français comme une vache normande verra certaines souches du bocage le traiter comme telle !» (Diome 2017, 133). Si Sidibé aseguraba que había hecho de Bélgica su país, Diome se enorgullece de haber hecho del francés su lengua. Y este idioma permite descubrir una cultura enriquecedora que facilita el acceso a los mejores valores de la sociedad francesa: «Relire et faire lire les grands penseurs qui étayent la culture française, voilà le remède contre le déclinisme et la xénophobie des théoriciens du choc des civilisations, qu'eux-mêmes risquent de provoquer» (Diome 2017, 136).

6. CONCLUSIONES

Diome, Sembélé, Sidibé y Traoré acudieron a Europa por motivos diferentes: complacer a un esposo francés que deseaba regresar a su país natal, estudiar en un país del Este de los que ofrecían becas o en la antigua potencia colonizadora o acompañar a un esposo diplomático al que se le

asigna una embajada. Esta estancia en Europa, temporal o definitiva, les permite evocar en sus obras no solo la emigración africana, sino también la compleja realidad africana y las difíciles relaciones entre ambos continentes. La lengua del antiguo colono, que para fortuna del lector francófono han hecho suya, se ofrece como un excelente instrumento de reivindicación y de crítica, mediante la que condenan lo que creen reprochable, tanto en el continente del que proceden como en el que se han instalado. Buscar alternativas al discurso victimista, que ha dado pruebas de no conducir a un progreso social o económico, exige identificar los grandes males de África, los causados por una presencia europea dominante o por las propias instituciones tradicionales y modernas africanas. Estas autoras coinciden en que la corrupción política es uno de los principales factores que impiden el progreso en África, pero muestran también una especial sensibilidad hacia la grave cotidianidad de muchas mujeres africanas, aún sometidas al peso que la tradición y la sociedad ejercen sobre ellas en el siglo XXI. Constatamos, por tanto, que el combate contra el patriarcado y su excesivo poder es una constante de la literatura africana producida por mujeres.

Después de haber señalado los grandes males de África, estas autoras proponen medidas para crear sociedades más justas, basadas en la distribución de la riqueza y en la solidaridad. Soluciones que pueden resultar utópicas, pero que al menos reúnen los valores de ambos continentes y rechazan cualquier propuesta fundada en el resentimiento o que debilite los principios esenciales de la libertad y la igualdad de todos los ciudadanos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AMSELLE, Jean-Loup. «L'Afrique a-t-elle « inventé » les droits de l'homme ?». *Syllabus Review*, 2011, 2(3), pp. 446-463.
- CISSÉ, Youssouf Tata y Wa KAMISSOKO. *La grande geste du Mali*. París: Karthala-ARSAN, 1988.
- CISSÉ, Youssouf Tata. *La Charte du Mandé et autres traditions du Mali*. París: Albin Michel, 2003.
- DEMBÉLÉ, Macalou Awa Bakoroba. *Destin de Rêve*. Bamako: Gafé, 2023.
- DEMBÉLÉ, Macalou Awa Bakoroba y Vicente E. MONTES NOGALES. «Entrevista a Awa Dembélé». *Escritores Africanos*, n.º 17. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2023.
- DIABATÉ, Massa Makan. *L'aigle et l'épervier*. París: Pierre Jean Oswald, 1975.
- DIABATÉ, Massa Makan. *Le Lion à l'Arc*. París: Hatier, 1986.
- DIAKITÉ, Mamadou. «Analyse du discours, tradition orale et histoire : et si La Charte de Kurukan Fuga n'avait jamais existé avant 1998 ?». *Sudlangues*, 2009, 11, pp. 107-130.

- DÍAZ NARBONA, Inmaculada. «Tendencias actuales (de la narrativa subsahariana en lengua francesa)». En DÍAZ NARBONA, Inmaculada y Asunción ARAGÓN VARO (eds.). *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid: Zanzíbar, 2005, pp. 35-62.
- DIOME, Fatou. *Le Ventre de l'Atlantique*. París: Anne Carrière, 2003.
- DIOME, Fatou. *Celles qui attendent*. París: Flammarion, 2010.
- DIOME, Fatou. *Marianne porte plainte !* París: Flammarion, 2017.
- DIOME, Fatou. *Marianne face aux faussaires*. París: Albin Michel, 2022.
- KATSAKIORIS, Constantin. «Creating a Socialist Intelligentsia. Soviet Educational Aid and its Impact on Africa, 1960-1991». *Cahiers d'Études africaines*, 2017, 226, pp. 259-288.
- KEVIN, Mary. «Le retour difficile des jeunes Maliens formés en l'Amérique du Nord». *Hommes & Migrations*, 2014, 1307, pp. 39-46.
- NIANE, Djibril T. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. París: Présence Africaine, 1960.
- NIANE, Djibril T. «Introduction». En CELTHO (eds.). *La Charte de Kurukan Fuga*. París: L'Harmattan, 2008, pp. 11-24.
- SIDIBÉ, Fatoumata. *Une saison africaine*. París: Présence Africaine, 2006.
- SIDIBÉ, Fatoumata. *La voix d'une rebelle*. Waterloo: Luc Pire, 2020.
- SMIRNOVA, Tatiana y Ophélie RILLON. «Quand des Maliennes regardaient vers l'URSS (1961-1991). Enjeux d'une coopération éducative au féminin». *Cahiers d'Études africaines*, 2017, 226, pp. 331-354.
- TABTI-MOHAMMEDI, Bouba. *Sembène Ousmane, Les Bouts de bois de Dieu* (étude critique). París: Honoré Champion, 2014.
- TANGARA, Kamory. «L'émigration entre nécessité existentielle et désir d'ailleurs dans *Mamou, épouse et mère d'ÉMIGRÉS* d'Oumou Ahmar Traoré». En FERRETY, Victoria y Martine RENOUPREZ (eds.). *Les Migrations entre Méditerranée et terre promise*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2019, pp. 91-104.
- TRAORÉ, Oumou A. *Mamou, épouse et mère d'EMIGRES*. Bamako: Asselar, 2007.
- TRAORÉ, Oumou A. *Une femme presque parfaite*. Bamako: La Sahélienne, 2017.
- TRAORÉ, Oumou A. *Les Blessures de l'Art*. Bamako: Asselar, 2022.
- TRAORÉ, Oumou A. y Vicente E. MONTES NOGALES. «Entrevista a Oumou Ahmar Traoré». *Escritores Africanos*, n.º 4. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2023.
- UNESCO. *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. París: Unesco, 2009.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313125144>

REGRESO A LA CASA DE LA INFANCIA:
LA RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO Y DE LA
IDENTIDAD EN *MAISON-MÈRE* DE ANAÏD DEMIR*

*Return to the Childhood Home: Reconstructing the Past
and the Identity in Maison-Mère, by Anaïd Demir*

Diego MUÑOZ CARROBLES
Universidad de Alcalá
diego.munozc@uab.es

Recibido: 16/05/2023; Aceptado: 21/06/2023; Publicado: xx/xx/2023

Ref. Bibl. DIEGO MUÑOZ CARROBLES. REGRESO A LA CASA DE LA INFANCIA:
LA RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO Y DE LA IDENTIDAD EN *MAISON-MÈRE*
DE ANAÏD DEMIR. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 125-144.

RESUMEN: La escritora francesa de origen armenio Anaïd Demir publicó en 2022 la novela *Maison-Mère* ('Casa-madre', en español), de clara inspiración autobiográfica. En esta obra la autora se enfrenta a su identidad multicultural y políglota, hija de armenios de Turquía emigrados a Francia en los años 60 del siglo pasado, y a los recuerdos del pasado en una casa situada en una pequeña ciudad de las afueras de París, a la que regresa en un difícil momento personal. En este trabajo analizaremos la novela, en primer lugar, desde el punto de vista espacial, a través de los diferentes significados y funciones que posee el espacio de la casa. A continuación, examinaremos el papel de la madre como desenca-

* Este trabajo se inscribe en el marco de los objetivos de los proyectos de investigación I+D+i «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y «Voces de mujer en las xenografías francófonas de *l'extrême contemporain*» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

denante de la narración, así como de otros personajes femeninos. Finalmente, veremos cómo se integra la identidad armenia gracias a la lengua y al reconocimiento del legado familiar.

Palabras clave: autoficción; diáspora armenia; xenografías; literaturas francófonas.

ABSTRACT: French writer of Armenian origin Anaïd Demir published in 2022 the novel *Maison-Mère* ('House-Mother', in English), of clear autobiographical inspiration. In this work, the author confronts her multicultural and polyglot identity, being the daughter of Armenians from Turkey who emigrated to France in the 1960s, as well as the memories of the past in a house located in a small town on the outskirts of Paris, to which she returns in a rough period of her life. In this paper we will analyze the novel, first of all, from the spatial point of view, through the different meanings and functions of the house. Then, we will analyze the role of the mother as a trigger for the narrative, as well as other female characters. Finally, we will see how the Armenian identity is integrated in the book through language and the recognition of the family legacy.

Key words: Self-fiction; Armenian diaspora; Xenographies; francophone literatures.

1. INTRODUCCIÓN

La novela que nos ocupa, *Maison-Mère* (2022), supone la primera incursión de su autora, la periodista y especialista en arte Anaïd Demir – nacida en Francia de padres armenios– en el terreno de la novela de autoficción. Si bien no se trata de su primera experiencia como escritora, pues ya había publicado monografías sobre pintura y cine, así como las novelas *Le dernier jour de Jean-Michel Basquiat* (2010) y *Joconde intime* (2012) –ambas de clara inspiración pictórica y donde se mezclan realidad y ficción–, *Maison-Mère* sí que supone el salto de Demir al subgénero de la narrativa autoficcional, puesto que esta novela nos presenta a una narradora-protagonista reconocible como *alter ego* de la propia autora, con quien comparte nombre, trayectoria y características personales, así como recuerdos y vivencias.

Desde un punto de vista temático, Demir realiza en *Maison-Mère* un ejercicio de rememoración del pasado familiar a través del espacio de la casa en que transcurrió su infancia, situada en una pequeña ciudad de la periferia parisina, a la cual regresa en un momento personal y profesional complicado, cuando abandona por un tiempo su trabajo en el mundo del

arte de la capital francesa. Así mismo, esta novela puede leerse, por un lado, como una *quête* personal identitaria en primera persona y necesaria para la narradora-protagonista y reconfigurada a partir de los recuerdos de la infancia, donde observaremos que predominan los vínculos de la protagonista con otras mujeres, en especial, su madre, pero también sus abuelas y su hermana. Esta búsqueda de la identidad constituye un motivo literario frecuente en la narrativa xenográfica, es decir, la escrita por migrantes o por descendientes de la migración, que utilizan la literatura como un medio para expresar la compleja realidad de pertenecer a dos o más mundos al mismo tiempo.

En la *quête* que narra Anaïd Demir en esta novela, cobrarán una especial relevancia los objetos que permanecen en la casa y que simbolizan las historias de las personas que allí vivieron. Quizás fruto de la propia experiencia profesional de la autora en el mundo de las artes plásticas, o por su valor aparentemente objetivo como testimonio histórico, las fotos serán los objetos más importantes dentro del relato. Y será una foto, en concreto, una instantánea de la madre de la narradora-protagonista tomada en Estambul antes de casarse, el detonante argumental de la novela, ya que la hija –y *alter ego* de la autora– permanecerá en la casa mientras la busca sin descanso por todos los rincones de la propiedad, en una *chasse au trésor* que discurre en paralelo al proceso identitario que sucede en el interior de Anaïd. Es más, el título de la novela es realmente el nombre que la narradora-protagonista le da a un álbum que confecciona con las distintas fotografías que encuentra en la casa y que decide escanear y agrupar con el objetivo de mantener viva la historia familiar:

Virtuellement au moins, je réunis la lignée au grand complet. Je ressuscite la mémoire familiale sous forme d'un album que j'ai assez instinctivement intitulé «Maison-Mère» avec deux majuscules et un tiret au milieu. J'y ajoute même, pour signifier le toit, un immense et rassurant accent circonflexe recouvrant le tout. Car comme dans tout retour aux sources, c'est bien d'un toit que tout est parti. (Demir 2022, 100)

Además de las fotos, otros objetos de la casa –muebles, joyas, ropa, piezas de menaje– desempeñarían la función de magdalena proustiana, ya que servirán como desencadenantes de la narración y rememoración de diferentes episodios y anécdotas personales, tanto de la narradora como de distintos miembros de su familia. De este modo, una vieja tetera la transportará a la comida que preparaba su tía abuela para invitarla a tomar el té: «De tendres olives noires et un bloc de feta accompagnaient le tout. L'acidité du fromage de brebis mêlée à la douceur râpeuse du Darjeeling et à la suavité des olives est devenue ma madeleine de Proust» (Demir 2022, 138).

Por otro lado, *Maison-Mère* constituye un homenaje a las raíces armenias de la autora, puesto que contiene numerosos pasajes donde esta le cuenta al lector no solo las peripecias de sus antepasados hasta establecerse en Francia –uno de los países del mundo donde la diáspora armenia goza de mayor vitalidad– durante la década de los 60 del siglo pasado, sino también numerosos aspectos relacionados con la historia, la cultura, la religión y la lengua armenias. Así, podemos conocer los terribles sucesos acaecidos durante el genocidio armenio por parte de los otomanos, a comienzos del siglo XX, cuando miles de personas de origen armenio murieron en territorio de la actual Turquía y otros tantos tuvieron que camuflar sus verdaderas raíces para sobrevivir, como fue el caso de los antepasados de la narradora-protagonista. Igual de relevante será la pervivencia de la cultura de origen, representada principalmente por la lengua armenia, que los niños aprendían en aquella misma casa con una profesora particular una vez a la semana, y que inunda la narración en francés de palabras en el idioma familiar, cuyo significado se nos expone en el texto o se explica en nota al pie de página.

Estructuralmente, *Maison-mère* se compone de diecisiete capítulos, cada uno de los cuales recibe un título y un subtítulo relacionados entre sí. El título hará alusión al contenido de cada capítulo: por ejemplo, y de manera muy significativa, el título del capítulo primero será «Retour à la case départ», pues, en efecto, la novela surge de un regreso a la casilla de salida, al lugar donde empezó todo. El subtítulo, por su parte, se refiere a una parte o estancia de la casa familiar, como el sótano, el cuarto de baño o el palomar. Estos títulos y subtítulos permiten elaborar una geografía exhaustiva de los lugares íntimos del edificio y «tel un poème, ces titres et sous-titres permettent de se faire une projection volumétrique des espaces de vie de cette maison» (Le Gac, 2022), espacios intersticiales entre el pasado y el presente, pues están, pero ya no son lo que fueron, sino que son rememorados de manera subjetiva, como vemos en el capítulo dedicado al espacio de la cocina, que recibe el título de «Recettes de bonheur».

En un ejercicio estructural circular, la autora inicia el relato con una vista exterior de la casa familiar, al llegar a ella y enfrentarse a su pasado, y lo cierra con una vista aérea de la misma, en el capítulo final, cuando la narradora-protagonista la abandona para poder proseguir con su vida. Ahora bien, los diecisiete capítulos que conforman *Maison-Mère* no contienen relatos ni anécdotas que puedan leerse de forma cronológica, ya que se producen continuos saltos temporales según el tema o la persona que protagonice cada uno de ellos; esta estructura fragmentaria donde cada capítulo puede entenderse como una pieza dentro de un puzle se debe, según su autora, a algo común en la diáspora armenia, donde la memoria de los antepasados se

ha tenido que reconstituir de manera fragmentada: «Ce côté morcelé [...] cette manière d'aborder la mémoire qui est parcellaire justement parce que nos aînés, nos ancêtres, n'ont pas réussi à restituer leurs témoignages entièrement et ça nous est arrivé par de petits morceaux» (Citéradio 2022).

En este artículo nos centraremos, en un primer tiempo, en los dos conceptos básicos que explicita el propio título de la novela, es decir, la casa y la madre, para analizar con mayor profundidad, por un lado, cuál es la función del espacio de la casa dentro del relato y, por otro, cuál es la importancia de la madre –y, por extensión, de las figuras femeninas de la familia– en la reconstrucción de la identidad personal de la narradora-protagonista. Por último, nos ocuparemos de la configuración lingüística y cultural de su identidad personal múltiple como descendiente de la diáspora armenia criada en suelo francés.

2. LA CASA: ESPACIO DEL RETORNO

Si anteriormente mencionábamos la búsqueda de la identidad personal como uno de los motivos literarios predilectos en las xenografías, no podemos olvidar otro motivo sobresaliente en este tipo de narraciones, el retorno. Ya sea como regreso a la casa familiar –como sucede en *Maison-Mère*– o como vuelta a la ciudad o al país de origen, el retorno ha sido un motivo poderoso y recurrente en la historia de la literatura. Desde Ulises regresando a Ítaca en la *Odisea* o, dentro de la tradición cristiana, con la parábola del hijo pródigo que vuelve a la casa paterna, han existido numerosos e importantes ejemplos de retornos literarios. En el caso específico de la literatura xenográfica, volver a la casa de la infancia o al lugar del que se emigró posee una carga especialmente simbólica, pues en muchas ocasiones, tal y como podemos observar en esta novela, el regreso del migrante o de sus descendientes forma parte de un proceso personal de aceptación y de reconfiguración de la propia identidad.

En esta novela, vemos la casa de la infancia como sinónimo de la identidad profunda de la Anaïd narradora, trasposición en la realidad de su subconsciente, donde residen sus recuerdos de la infancia que despertarán al regresar a ella. Desde el comienzo mismo de la novela vemos una casa que atrae a la protagonista de manera irresistible, conoce sus secretos y, aunque haya querido huir de ella –y, por consiguiente, de sus raíces–, sabe que no tiene escapatoria.

Plus je la fuis, plus elle m'appelle, m'attire à elle. Plus je m'éloigne, plus elle cherche à me capturer. Allez comprendre les lois de l'attraction. Elle

m'aspire jusqu'à m'engloutir. Je la balaie d'un revers de main ; elle revient à moi avec violence et véhémence. Vingt ans au moins que je cherche à m'échapper et qu'elle me rattrape chaque fois dans ses rets. (Demir 2022, 7)

Con frecuencia el desencadenante del retorno, que se plantea como un hecho más inevitable que necesario, será una situación personal complicada, que requiere de respuestas a nivel íntimo: una enfermedad, la muerte de un familiar o cualquier otro momento de crisis a nivel individual, familiar o social, como es el caso de la protagonista de *Maison-Mère*, que renunciará temporalmente a su vida profesional parisina dedicada al mundo del arte:

Oublier la vie parisienne pour s'installer en banlieue. Mettre de côté mes aspirations profondes et me conformer à ce qui a été prévu pour moi, à une destinée qui jusqu'alors m'échappait en partie [...] Je sens que je dois mettre entre parenthèses ma vie de critique d'art, mon cercle d'amis, les vernissages, les premières de ciné, les concerts, les cafés en terrasse, mes habitudes et mes passions. Renoncer à tout ce que j'ai construit seule ces dernières années. (Demir 2022, 8)

La lectura de esta novela de retorno a la casa de la infancia nos deja ecos de la insustituible obra de Gaston Bachelard, en concreto de sus volúmenes *La Terre et les rêveries du repos* (1948) y, por supuesto, del clásico *La poétique de l'espace* (1957), donde considera distintas interpretaciones metafóricas del espacio de la casa, varias de las cuales encontramos en esta narración de Anaïd Demir. El filósofo francés evocaba ya en 1948 algunos de los conceptos en torno al espacio doméstico que desarrollaría de manera más extensa en su obra sobre poética del espacio, en concreto, el hecho de tratarse de un espacio evocado, soñado, lejano, cuya existencia es solo onírica o, si acaso, un recuerdo:

Que valent-elles les maisons de la rue quand on évoque la maison natale, la maison d'intimité absolue, la maison où l'on a pris le sens de l'intimité ? Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l'habitons plus, nous sommes, hélas ! sûrs de ne plus jamais l'habiter. Elle est alors plus qu'un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique. (Bachelard 1948 [2004], 88)

La casa que Anaïd Demir incluye en su novela comparte algunos rasgos con el planteamiento de Bachelard, por ejemplo, la evocación de recuerdos y el onirismo, pero también se nos presentará como un espacio real –y, hasta cierto punto, reconocible–, con habitaciones y objetos que siguen en su lugar. De hecho, Le Gac (2022, en línea) señala, en su reseña de la novela, que una de las principales cualidades de la autora habría sido,

precisamente, su capacidad para transportarnos con habilidad a los lugares descritos dentro de la casa, «cette aisance à nous faire toucher du doigt la “physicalité” des lieux habités», casi de manera naturalista.

Sin embargo, privilegiamos la lectura bachelardiana del hogar como refugio de nuestros recuerdos, «grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés» (Bachelard 1957 [2020], 36), esta *casa-madre* cumpliría precisamente ese papel, el de atesorar recuerdos y ser la sede de una nostalgia que aparece cuando se evoca el pasado: «C'est presque un pays pour moi. Je le visite de manière inopinée dès que je pense à mes ancêtres [...] Je pars en Nostalgie comme on se déplacerait à la vitesse de la lumière dans un univers lointain» (Demir 2022, 103). Y volver a casa es, para algunos psicólogos, «l'expression d'une certaine nostalgie, d'un sentiment douloureux de vouloir retrouver une époque du passé, désormais révolue» (Meyer 2011, 29), es decir, un intento de recuperar un pasado que no va a volver.

Así mismo, la autora le confiere al espacio de la casa ciertos toques oníricos e irreales, mediante procedimientos que recuerdan más bien a la literatura y al cine de terror –que ha mostrado con frecuencia una especial predilección por el espacio privado de la casa–, como los ruidos extraños, los objetos que se rompen sin causa aparente, las voces de personas que no están, la aparición del espíritu de su madre o la atribución de rasgos animalescos y monstruosos a la vivienda, que compara con una bestia, con una hidra de cien cabezas y con varios animales, como una araña o un pulpo:

Je ne m'y voyais pas et, pourtant, j'entends déjà la bête respirer. Avec la féroce sérénité des fauves qui, même dans leur sommeil, serrent leur proie entre leurs griffes sans lui consentir la mort. [...] Mais l'animal est si fougueux et imprévisible qu'il pourrait bien me retourner d'un simple coup de patte ou de gueule. Me croquer, me réduire à de la chair à pâté. Et si ce n'est un fauve, c'est donc un arachnide. Géant. Agile. Velu. Ou plutôt une pieuvre dont certains des tentacules sont profondément ancrés dans le sol. (Demir 2022, 7)

El lector podrá observar, por tanto, que la casa se comporta como un ser animado. Si bien al comienzo de la novela «la bestia» buscaba atraer y atrapar a la narradora-protagonista, progresivamente, el edificio irá presentando signos de deterioro, a la manera del envejecimiento de un ser vivo; un proceso que se describe profusamente con verbos como oxidarse, pudrirse, enmohecerse o deshilacharse: «Tout ici semble plombé. Les objets métalliques s'oxydent. Les bois pourrissent, les cuirs moisissent. Le papier jaunit. Ici et là, quelques mites et termites font leur nid. Tout se désagrège et s'effiloche. Les portes grincent. Les murs pèlent. Les planchers craquent» (Demir 2022, 81). Además, la presencia de ruidos extraños será constante a lo largo de la novela y provocará un cierto sentimiento de malestar en la

protagonista –«À se demander si la présence d'un exorciste ne devenait pas nécessaire» (Demir 2022, 81)–, algo que nos recuerda al relato *Casa tomada*, de Cortázar (1946), cuyos protagonistas son expulsados por la propia casa, al identificar sus ruidos con presencias extrañas.

Lejos de expulsar a la narradora-protagonista, la casa familiar irá desvelando una relación especial con ella, cercana a la simbiosis, pues ambas se necesitan, se exploran y se ponen a prueba. La casa esconde la foto que tanto ansía encontrar Anaïd, pero esta, a su vez, necesita repasar todos los objetos que la casa guarda para poder reconstruir su identidad a través de los recuerdos. De hecho, y en línea con los planteamientos de Bachelard, más allá de la evocación de las historias vividas y de los objetos que podamos encontrar en ella y por muy deteriorada que se encuentre en realidad, la casa de la infancia forma parte de nosotros, de nuestra fisiología y, quizás podríamos añadir, de nuestra personalidad: «la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques...» (Bachelard 1957 [2020], 42). Y así sucede con la narradora-protagonista de *Maison-Mère*, pues siente que una conexión muy particular interrelaciona su propio cuerpo y el espacio de la casa, que sería capaz de contar su vida con todo detalle y que habría forjado parte de su identidad:

Tout mon ADN est là, entremêlé au cœur des tapisseries, incrusté dans le mobilier ou infiltré dans le sol. Tout ce qui se trouve ici me raconte par le détail. J'aurais préféré hériter d'un espace vierge sans histoire ni mémoire. Une page vide, une carte blanche. C'est pourquoi j'ai fait repeindre toute la partie où je me suis installée en blanc. (Demir 2022, 10)

A todos los rasgos de la casa que venimos mencionando hemos de añadir las distintas metáforas que aparecen en *Maison-Mère* y que nos ayudan a aprehender las diferentes funciones del espacio a nivel narrativo. En línea con uno de los significados tradicionalmente asociados al ámbito doméstico, encontramos la metáfora de la cuna, objeto por excelencia de la infancia, que debería aunar las funciones de refugio y de ensoñación; de hecho, el capítulo tercero recibe el título de «Berceau original», es decir, cuna original, pero en él la cuna subvierte la función tradicionalmente asignada a dicho objeto, ya que en vez de mecer a la protagonista, la sacude e impide que duerma: «Et, maintenant, voilà que ce berceau vient me visiter en songes. Au lieu de me bercer dans mon sommeil, il me secoue, me ramène à des réflexions existentielles sans fin» (Demir 2022, 34). Junto a la cuna, que solemos asociar al principio de la vida, Demir introducirá otras metáforas relacionadas con la muerte, como la tumba o el panteón: «Retour au berceau familial, à moins qu'il ne s'agisse d'un caveau. J'y serai désormais à demeure» (Demir 2022, 11).

Y es que esta casa-madre recreada por Anaïd Demir, tal y como venimos observando en estas páginas, sobrepasaría el marco narratológico tradicionalmente asignado al espacio, como mero escenario donde se producen los hechos que dan lugar al relato, para convertirse en uno de los personajes principales de la novela. La casa va guiando a Anaïd en su particular exploración personal. De este modo, en último lugar, la narradora se dirige al sótano, un lugar siniestro que había estado evitando desde el comienzo de la novela y cuya posición subterránea lo emparenta inexorablemente con la muerte —«Un lieu sinistre situé six pieds sous terre qui nous rappelle qu'on est tous voués aux vers» (Demir 2022, 185)—, pero que será de importancia capital ya que en él Anaïd descubre, de casualidad y cuando se disponía a salir, un estuche de cuero que contiene una suma considerable de dinero. La casa ha consentido que la caza del tesoro haya terminado; la Anaïd narradora abandona la casa sin la foto de su madre, pero con una importante ayuda económica en un momento delicado.

3. LA MADRE: PRESENCIAS Y AUSENCIAS FEMENINAS

Junto a 'casa', 'madre' es la segunda palabra que conforma el título de la novela que nos ocupa y, por lo tanto, su importancia dentro del relato será capital. *Maison-Mère* constituye, de hecho, una verdadera xenografía de mujer, un relato en femenino, narrado por una mujer y cuyos personajes principales son mayoritariamente también mujeres y donde los hombres quedan relegados a un papel secundario y no demasiado significativo para el desarrollo de la trama. No obstante, la presencia de todos ellos en la casa se sigue sintiendo y añorando a través de los recuerdos, más vivos que nunca en este particular retorno al hogar.

Tal y como sucede con otras autoras procedentes de la migración, como Najat El Hachmi en el caso español o Kim Thúy en el contexto franco-canadiense, en cuyas obras el personaje de la madre desempeña una función clave dentro de la narración, Anaïd Demir también construye gran parte de su relato alrededor de la figura materna, en este caso fallecida pero no por ello ausente de la acción. Dentro del marco literario de las xenografías, la figura de la madre como migrante de primera generación siempre estará, en líneas generales, más apegada a la cultura de origen que a la sociedad de acogida y será la transmisora de los valores tradicionales y, por supuesto, de la lengua. Estas funciones se suelen llevar a cabo en un espacio considerado históricamente como el dominio de la mujer, la casa. La familia armenia que retrata Anaïd Demir en *Maison-Mère* no constituye una excepción a esta regla, dado que la casa familiar sigue las reglas que

dicta la moral cristiana oriental, con un claro reparto patriarcal de responsabilidades dentro y fuera del espacio doméstico.

Dentro de la casa, resaltaremos la cocina como espacio típicamente asociado a la mujer, donde no se espera encontrar ningún vestigio de independencia femenina. A este propósito la chef mexicana Elena Reygadas -elegida en 2023 mejor mujer del mundo según la lista elaborada por *The World's 50 Best Restaurants*- (2023, en línea) firmaba una tribuna en el prestigioso *The Washington Post* donde criticaba «una visión que prevalece desde hace siglos en las sociedades patriarcales: la cocina es un espacio femenino porque la labor de cocinar, al igual que el resto de los trabajos domésticos, nos corresponde exclusivamente a las mujeres». Mientras que los hombres, si cocinan, serán propietarios de restaurantes y trabajarán fuera del espacio familiar donde sí que ha de permanecer la mujer. De hecho, la cocina de esta casa constituye el reflejo de esta estructura social patriarcal que menciona Reygadas, la familia armenia típica, y nos es descrita como un terreno minado para los hombres, una tierra de nadie para los varones del clan:

C'est toujours ce même «no man's land» où les hommes avançaient comme en terrain miné. Ils n'y ont jamais accusé la moindre présence, si ce n'est pour faire un tour dans le frigo ou piquer dans les plats. Ils n'y avaient aucune fonction particulière. C'était la zone exclusive du servage féminin. (Demir 2022, 128)

En este espacio exclusivo de servidumbre femenina, como expresa la narradora, la madre se convierte en una figura omnipotente que recibe varios apodos cariñosos de connotación divina –«épouse de Shiva», «Vénus aux Torchons» (Demir 2022, 128)–, siempre vestida con su delantal, dedicada a todo tipo de labores a la vez. Comprobamos así que la vida de la madre cumplió con los requisitos exigibles a una mujer armenia: cuidar de los hijos, gestionar la economía doméstica y, como mucho, realizar una labor profesional remunerada, pero típicamente femenina y dentro del hogar, en este caso, un taller de costura.

Ser una esposa feliz no se contemplaba en los planes, ya que la felicidad individual de la mujer queda supeditada al bien mayor del bienestar de su marido, de los hijos y de cualquier otra persona a su cargo. La narradora calificará a su madre como «femme prisonnière d'un mariage traditionnel et sans issue» (Demir 2022, 172) y en el capítulo titulado «Suite nuptiale», al explorar el dormitorio de los padres, la habitación prohibida para la niña que fue, reflexiona sobre este matrimonio sellado en 1956 con la mentalidad de una mujer adulta y no con los ojos de una niña que poco comprendía de los asuntos privados de un hombre y de una mujer que cumplían con la función

social y cultural que se esperaba de los esposos armenios cuando forman una familia. Este matrimonio habría ido perdiendo la pasión y el amor en ese mismo espacio y habría sido, para su madre, un callejón sin salida y una jaula de oro –una metáfora muy acertada si tenemos en cuenta que el marido ejercía la profesión de joyero– donde había sido domesticada por su esposo.

Il a réussi à plus ou moins la domestiquer le jour, elle essaie de s'appartenir la nuit. À s'endormir en paix. Peu importe ce que je comprenais alors de l'amour, il ne se passait sûrement plus grand-chose entre eux, c'était une évidence. Et à travers le mur de ma chambre, l'amour, et surtout l'engagement, tout cela n'avait rien de bien réjouissant. Un vilain cul-de-sac que le mariage. Une cage dorée dont mon père détenait la clef. De l'autre côté des barreaux, ma mère pouvait tout supporter mais se refusait à la bagatelle. On savait sans savoir. Et je continuais à m'interroger : c'est quoi exactement, l'amour ? (Demir 2022, 172)

Sin embargo, vemos en la novela cómo el personaje de la madre decide rebelarse contra esta situación, aunque sea ya fallecida y en forma de aparición a su hija, pidiéndole que busque una foto. La figura de mujer que la narradora contempla en su alucinación –que sucede en el capítulo titulado «Nirvana aquatique»– dista mucho del típico retrato de una esposa obediente y madre abnegada y se acerca más a la elegancia y distinción de una actriz de Hollywood en los años 50 o 60:

Je me retourne alors pour mieux la regarder. Je crois que je ne l'ai jamais vue telle que je la vois à cet instant précis. Elle semble sortir d'une de ces photos datant de bien avant ma naissance que j'ai si souvent admirées. Elle y mêle un style sixties avec des touches rétro, plus noir et blanc, plus années 30. Elle navigue entre Audrey Hepburn et Ava Gardner. [...] Elle est d'une distinction qui me fait pâlir d'envie. Son charisme est à son faite. Je l'observe avec fascination et lui demande comment elle a pu mincir autant et si vite. Elle s'étonne de ma question. « J'ai toujours eu la même silhouette », s'exclame-t-elle. (Demir 2022, 53-54)

Y será esta distinguida mujer quien confíe a la narradora-protagonista la misión de encontrar «une photo de moi a Istanbul» (Demir 2022, 55), una imagen de 1959, de la vida anterior a la migración, cuando la idea de instalarse en Francia no entraba en los planes de un joven matrimonio de origen armenio, padres de dos hijos. En aquel entonces, tanto la madre como el padre actuaban de manera más abierta de mente y menos conservadora a como lo harían después de llegar a la periferia parisina, algo que sorprende a la protagonista, especialmente en lo referido a su padre, a quien considera –como se ha mencionado más arriba– el culpable de la infelicidad de su madre:

Plus jeune, ton père était bien plus ouvert d'esprit que tu ne le crois. C'est après son arrivée en France qu'il a changé. Il est vrai, une fois en France, il s'était un peu refermé sur lui-même, s'était sans doute réfugié derrière des principes rétrogrades. [...] Je me transportai en 1959, j'essayai d'imaginer mon père heureux. (Demir 2022, 55)

La continua presencia de la madre en la novela, así como las alusiones al padre y a otros miembros de su familia, nos permiten construir un retrato de la Anaïd «bonne fille», hija, hermana menor, nieta, sobrina y prima. Como la pequeña de la familia, la narradora debía ejecutar varias tareas principales según la tradición armenia, entre las cuales figuraba preparar el café a cualquier invitado que llegara al domicilio familiar, así como descalzar al padre y preparar agua caliente para que «el gran visir» de la casa –como denomina la hija a su padre, jugando con un término de la cultura turca– se pudiera lavar los pies después de su jornada laboral. Estas tareas tenían la finalidad de educar a la niña para convertirse en una joven ama de casa dócil y dispuesta a servir a su futuro marido en todo lo que necesite, algo contra lo cual se rebelará la protagonista:

C'était une de mes fonctions principales. Ma corvée. Faire un *sourdj*¹ et le servir à la perfection. Je devais toujours me tenir au garde-à-vous au cas où un invité se présenterait à l'improviste. Car dès que quelqu'un passait le seuil, en digne fille de la maison, je devais tout abandonner sur-le-champ et proposer ce breuvage en guise de bienvenue. J'étais élevée comme une petite femelle docile prête à servir son futur mari tout-puisant. (Demir 2022, 132)

Esta Anaïd *bonne fille* tiene un espejo donde mirarse, se trata de su hermana Dominique, la persona a la que más admira del mundo. Siendo la benjamina de cuatro hermanos, la narradora siente una predilección especial por la otra chica, puesto que la relación con sus hermanos varones –«des cowboys d'Anatolie perdus dans des BD à l'américaine» (Demir 2022, 159)– era complicada, pues estos habían sido educados de manera machista. Así, la hermana mayor, que se nos describe como una joven independiente y responsable, será el referente humano para la narradora-protagonista, su confidente, su consejera, su modelo a seguir y su compañera de aventuras, la persona con quien más tiempo pasaba y cuya importancia asemeja a la de su madre pues, estando ésta desbordada de trabajo, será Dominique quien realice las labores propias de un progenitor en el ámbito de los estudios o de las gestiones administrativas, dado su buen conocimiento del francés:

1. Café, en armenio.

Pour l'heure, en dehors de l'école, je passais l'essentiel de mon temps avec la personne qui me passionnait le plus au monde : ma sœur. Elle tenait une telle place dans ma vie qu'il lui arrivait de rencontrer mes instituteurs en cas de besoin à la place de mes parents, ou de signer mes mots d'excuse en cas d'absence. Elle prenait le relais face à une mère débordée de travail et dépassée par sa famille nombreuse. Pour tous, elle était le lien avec l'extérieur. Notre ambassadrice, notre ministre des Affaires étrangères. Celle qui maîtrisait la langue française, remplissait les formulaires, rédigeait les lettres administratives pour la maisonnée entière. (Demir 2022, 114)

Si la evocación de la madre tenía un papel relevante en la novela, no será menos importante la mención a las mujeres que pertenecen a la generación anterior a ella, es decir, las abuelas y tías abuelas, o incluso la bisabuela Vartanouch (Demir 2022, 67). Según podemos ver en el caso de otras migraciones de mujeres desde zonas de conflicto hasta países considerados «occidentales», como la ya mencionada escritura xenográfica de la autora franco-canadiense Kim Thúy, estamos ante «personajes maternos que sobresalen por su fortaleza, por su resiliencia y por su capacidad de adaptación, son mujeres que han sacado adelante a sus familias en circunstancias difíciles» (Muñoz Carrobles 2022, 192). Se trata, en efecto, de mujeres resilientes, supervivientes del genocidio armenio posterior a la derrota otomana en la I Guerra Mundial, que fueron capaces de adaptarse a una sociedad hostil hacia su minoría étnica y a una cultura eminentemente patriarcal que las relegaba al papel de matriarcas del ámbito doméstico. La narradora-protagonista, al recordar las difíciles circunstancias que rodearon la vida de sus antepasadas, no duda en relativizar sus propios problemas y en ensalzar el milagro de la supervivencia de estas mujeres:

Trop jeune pour saisir quoi que ce soit à ces problèmes d'adulte, ma grand-mère, comme les autres enfants, partageait malgré tout et malgré elle l'inferral sort des adultes et tentait d'échapper à la mort. Elle était donc une rescapée, une orpheline, une déracinée. Être le fruit de cette poignée de miraculés faisait relativiser les situations les plus pénibles de nos vies. (Demir 2022, 67)

Las dos abuelas –llamadas Mayram y Noufi– están presentes en diferentes partes de la novela y son personajes secundarios en la acción, pero no así en la vida de la narradora-protagonista, que llegará a afirmar que las quería más que a nadie: «J'aimais par-dessus tout mes grands-mères. Ma mission inconsciente était de leur faire passer leur tristesse, de les irradier de ma joie de vivre» (Demir 2022, 70). Sin duda, este sentimiento de amor hacia las abuelas dulcifica el retrato que se hace de ellas; muy diferentes la

una de la otra, mientras Mayram era una mujer más moderna, Noufi representa a la mujer más rural, que había sido criada en Turquía y solo hablaba turco, lengua en la cual se comunicaba con la narradora, pero ambas mujeres inteligentes, luchadoras y capaces de sobreponerse a los reveses de la Historia con admirable resiliencia, desde la deportación ordenada por los otomanos hasta la más reciente migración hacia Francia: «Il était toujours question de survie pour ces orphelins de la déportation» (Demir 2022, 71).

Junto a ellas, no podemos olvidar en este análisis a la hermana de Noufi, la tía abuela Narin, «franchement rustique» (Demir 2022, 68), ambas procedentes de un medio rural turcófono, pero cuya sagacidad será capaz de superar cualquier barrera lingüística, y es que la incapacidad de comunicarse en la lengua de la sociedad de acogida suele ser un problema grave en las personas migrantes de mayor edad y de menor nivel socioeducativo, algo que puede dar pie a un sentimiento de marginación –de ahí surgen metáforas como la mudez en numerosas obras xenográficas–, sobre todo si se trata de mujeres que permanecen normalmente en el ámbito doméstico por problemas de salud o bien, simplemente, por razones culturales:

À part peut-être Narin, qui comme Noufi n'avait pas eu la chance d'aller à l'école et ne parlait que le turc. Si Narin était une vraie guerrière capable de sortir ses crocs, c'était surtout une véritable communicante, faisant feu du barrage linguistique. Noufi, elle, s'était cloîtrée dans son mutisme. Les seuls mots qu'elle savait dire en français se résumaient au fait de pouvoir acheter le pain accompagné des formules de politesse d'usage, le tout appris phonétiquement. (Demir 2022, 69)

4. IDENTIDAD Y ARMENIDAD

Anunciábamos al principio de este trabajo que uno de los puntos claves que queríamos tratar detenidamente sería el proceso de búsqueda y de aceptación de la identidad múltiple de la narradora-protagonista a través de la reconstrucción de su pasado familiar en el espacio de la casa donde pasó su infancia y de sus raíces armenias. De hecho, *Maison-Mère* es una novela que reivindica la armenidad² de su protagonista y que pone en valor, desde la perspectiva de la diáspora, una serie de aspectos relacionados con la cultura armenia, como son la lengua, la historia, las tradiciones ligadas a la religión o la gastronomía: «Mais le nom de famille seul garantissait-il

2. Traducimos el término “armenité” que aparece en la novela.

notre arménité ? Ou bien était-ce la langue ? La religion ? À quoi tenait notre identité ? À la culture, à l'alphabet, à nos habitudes alimentaires, peut-être ?» (Demir 2022, 134).

La diáspora armenia es una de las más importantes y culturalmente activas del mundo, distribuida por los cinco continentes. Muchos han querido ver paralelismos con las comunidades judías, pues ambos pueblos habrían sobrevivido a un genocidio y habrían desarrollado vínculos de ayuda mutua entre sus miembros. En el caso de Francia, a pesar de que no hay medios oficiales para calcular el número de miembros de la diáspora armenia, se suele cifrar entre los 400 y los 500 000 individuos (Poinsot 2015, 173), entre los que habrá que contar, por supuesto, a la autora de esta novela, Anaïd Demir, así como a su familia, sin olvidar nombres como el mítico cantante Charles Aznavour (fallecido en 2018) o el político Édouard Balladur.

El papel de Francia –y en especial de París– como lugar de acogida para la diáspora armenia se entiende en el contexto de europeo posterior a la I Guerra Mundial, con una Francia en auge por estar en el lado vencedor de la contienda y un pueblo armenio que afrontará los momentos más trágicos y decisivos de su historia reciente, durante la deportación forzosa ordenada por las autoridades otomanas, primero, y luego turcas que condujo a la muerte de miles de personas de origen armenio. Krikor Beledian sostiene que la instalación de tantos armenios en París se debe también a que ya existían comunidades armenias en la capital francesa anteriores a la Gran Guerra, en torno a intelectuales exiliados; según él, la migración armenia en Francia «naît d'une manière massive à partir de 1922. Certes, dans les années antérieures à la Première Guerre mondiale, Paris représente un pôle culturel important pour les Arméniens, un pôle qui attire une partie de l'*intelligentsia* arménienne exilée» (Beledian 2010, 139).

La armenidad, entendida como la reivindicación del sentimiento de pertenencia a la cultura armenia de origen, recorre la novela *Maison-Mère* de principio a fin. La narradora-protagonista realiza un ejercicio de dignificación del pasado armenio de su familia y de pertenencia a un grupo humano resiliente, capaz de sobreponerse a circunstancias adversas y de resistir juntos frente al peligro de la asimilación –entendida en los términos de las estrategias de aculturación de Berry (2000)–, una comunidad que no está dispuesta a disolverse en la sociedad francesa, pues dicha disolución supondría olvidar la tragedia vivida y borrar parte de su identidad:

Puisqu'on vivait en France, la perte de notre identité culturelle par l'assimilation représentait un véritable danger. Il s'agissait d'une question de survie. S'intégrer oui, mais s'assimiler, jamais. S'assimiler, c'était renier son passé. S'intégrer, c'était vivre en harmonie avec les autres, épouser leurs mœurs. Tout cela pouvait se concilier avec mon identité profonde.

Il fallait garder une trace de ce que nous étions et avons été, nous, les Arméniens. (Demir 2022, 135)

La autora defiende que es posible conciliar las costumbres armenias con las francesas, que se puede «vivir en armonía», que la integración –de nuevo, según Berry (2000)– permite conservar la huella de los antepasados en el presente sin caer en la asimilación, lo cual supondría la desaparición de la especificidad armenia en la identidad de cada individuo. Beledian, en esta línea, achaca este espíritu de resistencia cultural antiasimilacionista y de «autodefensa» de la identidad de los armenios al hecho de ser supervivientes de una masacre colectiva, puesto que se mira al Otro con una amenaza para la continuidad del grupo: «Je suis tenté d'expliquer cela par la situation toute particulière dans laquelle se trouvent les survivants d'un génocide. Une trop grande exposition à l'autre [...] rend la relation à l'Autre trop menaçante pour l'identité pour que celle-ci puisse l'intégrer» (Beledian 2010, 142-143).

Uno de los elementos-clave en la salvaguardia de la identidad propia que podemos ver en la novela será el mantenimiento de la lengua armenia. La importancia de conservar el idioma familiar es uno de los motivos recurrentes en la novela *Maison-Mère*, donde se describe un paisaje lingüístico doméstico complejo y variado, ya que en el entorno familiar conviven diferentes idiomas, concretamente, armenio, turco y francés. El multilingüismo será el tema principal del cuarto capítulo, titulado «Philharmonie linguistique» y donde la narradora-protagonista expone las diferentes relaciones lingüísticas que se establecen entre los miembros de la familia; así, por ejemplo, sus padres hablan armenio y turco con sus hermanos mayores, pero con ella solo en armenio o, si acaso, en francés. Además, en ese capítulo conoceremos más detalles interesantes, como que el armenio que la narradora aprende en casa es el armenio occidental –por ser su familia descendiente de armenios de Anatolia y de Estambul– y no el oriental, que es la lengua estándar de la República de Armenia, una diferencia que comprobará cuando viaje a este país a los veinte años y que le hará valorar su propia lengua como una herramienta de comunicación real y no solo como la lengua de la intimidad familiar:

C'est lors de mon premier voyage en Arménie, vers l'âge de vingt ans, que l'arménien est subitement devenu autre chose qu'une langue intime : un moyen de communication réel. Pourtant, dans ce pays, on parle l'arménien « oriental », une langue qui de prime abord peut sembler presque étrangère à quelqu'un qui, comme moi, descend d'une lignée d'Arméniens d'Anatolie. (Demir 2022, 42)

La lengua armenia es tan importante para comprender el ecosistema familiar de la narradora-protagonista que, a lo largo de la novela, numerosas

palabras armenias se integran en el relato escrito en francés. Como suele suceder con los préstamos lingüísticos, se refieren a realidades propias de otra cultura y que se pueden considerar intraducibles en el idioma de escritura o bien designan determinados conceptos u objetos con una mayor afectividad. Anaïd Demir introduce numerosas palabras referidas al campo semántico de la gastronomía, como el ya citado «sourdj» ‘café’, el «lavash» ‘tipo de pan armenio’ o las «keuftés» ‘bolas de carne’; y también palabras que designan prendas de vestir como «burnous» ‘albornoz’, o referidas a otros aspectos culturales, como el «saz» ‘instrumento de cuerda’ o el popular «tavlou» ‘juego de backgammon’ que reúne a todas las generaciones de la familia alrededor de un tablero.

Mención especial merece el uso de los nombres de pila, puesto que la propia narradora-protagonista tiene dos: en el colegio es Anaïd, en su casa Sylva. Su hermana Hripsimé había preferido cambiar su nombre por el de Dominique. La madre de ambas, Güldané (‘rosa’ en turco) era administrativamente Rose en Francia, pero a veces también Vartouk (‘rosita’, en armenio) para su marido. La carga simbólica de los antropónimos suele ser aún mayor en el caso de las comunidades diaspóricas, porque estos evocan conceptos, lugares o personas importantes en el contexto familiar o cultural de origen, pero a la vez pueden provocar que, por presentar una difícil escritura o pronunciación, los más jóvenes se sientan ridiculizados o marginados. Pensemos, sin ir más lejos, en el esfuerzo que hacen algunas personas de origen chino por adoptar nombres propios del idioma de acogida para facilitar su identificación. Sin embargo, en el caso de Anaïd/Sylva, esta duplicidad que ella considera un rompecabezas lingüístico la hace sentir fuera de lugar, incluso extranjera para sí misma; se trata de una situación que ella considera esquizofrénica y que no es infrecuente entre la segunda generación de las comunidades migrantes, cuyos individuos no se sienten al 100 % miembros de la sociedad que los acoge ni de la comunidad de origen, un desajuste que la doble apelación no contribuye a suavizar:

Sphère privée ou publique, il y avait une logique dans ce casse-tête linguistique. Mais quelle était la mienne ? J’avais un prénom arménien à l’extérieur et un autre à consonance occidentale dans le giron familial. Je me sentais finalement toujours décalée. Où que j’aïlle, chacun de mes prénoms me rendait toujours étrange voire étrangère. [...] À la maison, j’étais Sylva. À l’école, Anaïd. Il y avait de quoi devenir schizophrène. On était déjà au moins deux dans ma tête. Qui étais-je donc sinon une Arménienne de France à l’école et une Française aux yeux de tous les membres de la famille ? (Demir 2022, 17)

En cualquier caso, la lengua armenia forma parte de la identidad de la Anaïd adulta, así como su compromiso con el legado cultural familiar, buena

muestra de ello será la conmemoración del genocidio armenio cada 24 de abril, en la que participará para rendir un homenaje a sus antepasados y a los de tantos otros, sobrevivieran o no. Este tipo de acción, así como el mantenimiento de la lengua, simbolizan la transmisión generacional de la cultura, pieza clave para comprender las dinámicas sociales de las diásporas:

Quel que soit le pays où l'on se trouvait, la langue que l'on parlait, l'âge qu'on avait, le 24 avril nous giclait encore son sang à la figure. Par-delà les âges, les victimes exigeaient reconnaissance et réparations. Nous en étions les courroies de transmission. C'était un deuil diasporique. Ce jour-là, chaque Arménien se rappelait à soi et à l'existence du monde. (Demir 2022, 189)

La narradora-protagonista consigue, al final de la novela, mostrarse orgullosa de su doble pertenencia cultural: por un lado, es la descendiente de aquellos que lograron escapar a la catástrofe y que tuvieron que abandonar sus tierras para instalarse en algún lugar del mundo, pero, por otro lado, es una persona que ha vivido a la manera occidental, según las reglas de la sociedad francesa, sin deshacerse nunca del peso de una cultura familiar extranjera y marcada por el trauma. Entonces, ¿soy armenia o no?, se preguntará la Anaïd adulta, tras haber explorado todos los misterios de la casa. Y para responder a esta pregunta utiliza como metáfora el *borghtcha* armenio, una tela cuyos extremos se anudan para transportar objetos, como un hatillo. Este objeto no sirve ahora para transportar nada tangible, sino un pesado patrimonio inmaterial, formado de recuerdos, de palabras y de nombres propios; el *borghtcha* representa el peso de la cultura armenia y de la tradición familiar, que había permanecido mucho tiempo enterrado, pero que ahora decide llevar consigo, orgullosa de su contenido, y hacer de su diferencia una fuerza para continuar:

Alors Arménienne, pas Arménienne ? Je ne sais pas ce que j'aurais choisi si on m'avait posé la question au préalable. Tout ce que je sais, c'est que j'ai un beau *borghtcha*, brodé avec soin de motifs anciens et dont je suis fière. Il s'est rempli et enrichi au fil de ma maturation. J'ai fini par me décider à le porter et assumer tout ce qu'il contient. Et faire de mes différences une force. (Demir 2022, 203)

5. CONCLUSIONES

Maison-Mère constituye, pues, un relato xenográfico autoficcional construido en torno al espacio de la casa familiar como motor de la búsqueda interior de la propia identidad de la narradora. Para la autora, la

casa es el lugar donde todo empieza y tendría una importancia capital en la vida de cada individuo: «J'ai voulu partir de la maison parce que, en fait, la maison d'abord c'est quelque chose qui dès l'enfance marque les gens. [...] Tout le monde peut se projeter dans une maison» (Citéradio 2022, en línea). La casa posee para Demir, además del peso de nuestro pasado y de nuestros recuerdos, una carga simbólica especial para los descendientes de la diáspora armenia y, por extensión, para los refugiados y desplazados: «On voit toujours des gens qui sont déracinés, chassés de leur maison, finalement» (Citéradio 2022, en línea).

Consideramos que todo proceso de retorno conlleva una transformación previa, o bien en la persona que regresa tras haber estado expuesta a otras influencias, o bien en el propio espacio, que habrá sufrido las modificaciones normales asociadas al paso del tiempo y que, en ocasiones, puede llegar a resultar un lugar desconocido, casi hostil. Esto es, quien retorna no es ya quien se había ido y vuelve a un lugar que ya no es el que había abandonado. La Anaïd que entra en la casa familiar habría cambiado en los veinte años que preceden al retorno, durante los cuales ha sido crítica de arte y ha ido casi enterrando sus raíces familiares interculturales, teniendo lugar el proceso de transformación que mencionábamos arriba. Ante esto, la casa reacciona:

Pendant des années, je l'avais casé dans un coin, à demi enterré. Je l'avais presque oublié et je vivais mon insouciant vie de critique d'art parisienne. Mais la maison m'a brutalement rappelée à l'ordre. Avec une telle force que tout l'univers que je m'étais créé en dehors de mon identité originelle s'est momentanément éclipsé. C'est ici que tout a commencé, et ici que tout a repris. (Demir 2022, 203)

En definitiva, gracias a lo sucedido en esta casa –espacio de evocación de los recuerdos familiares y de reivindicación de la armenidad–, Anaïd podrá empezar de cero y largar amarras tras haber sido capaz de reconstruir el puzzle familiar a base de recuerdos, de objetos y de imágenes. Ahora que conoce su lugar de origen, está lista para afrontar el futuro: «Si j'ai un point d'origine, je suis surtout une destination» (Demir 2022, 206).

5. BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. París: Corti, 1948 [2004].
BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. París: PUF, 1957 [2020].
BELEDIAN, Krikor. «D'un exil à l'autre, les lieux disloqués». *Hommes & Migrations*, 2010.
URL: <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/882> [15 mayo 2023].

- BERRY, John. «Acculturation et identité». En COSTA-LASCoux, Jacqueline *et al.* (dirs.). *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires*. París: L'Harmattan, 2000, pp. 81-91.
- CITERADIO. «Interview avec Anaïd Demir», 2022. URL: <https://citeradio.fr/wd/2022/02/10/citeradio-interview-anaid-demir-maison-mere-editions-plon-9-fevrier-2022/> [15 mayo 2023].
- DEMIR, Anaïd. *Maison-Mère*. París: Plon, 2022.
- LE GAC, Christophe. «Maison-Mère d'Anaïd Demir, ou l'expérience domestique du passé au présent». *Chroniques d'architecture*, 2022. URL: <https://chroniques-architecture.com/maison-mere-anaid-demir-ou-l-experience-domestique-du-passe-au-present/> [15 mayo 2023].
- MEYER, Audrey. «À la recherche de la maison perdue...». *Le journal des psychologues*, 2011, 4, pp. 26-30.
- MUÑOZ CARROBLES, Diego. «Mujer migrante y espacio urbano en la narrativa de Kim Thúy». En MEJÍA RUIZ, Carmen y Eugenia POPEANGA CHELARU (coords.). *Mujeres en la ciudad: representaciones literarias y artísticas*. Valencia: Tirant Humanidades, 2022.
- POINSOT, Marie. «L'arménien occidental, cent ans de diaspora». *Hommes & Migrations*, 2015. URL: <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3194> [15 mayo 2023].
- REYGADAS, Elena. «El machismo no quiere que las mujeres salgan de la cocina». *The Washington Post*, 19/01/2023. URL: <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2023/01/19/restaurantes-machismo-mujeres-chefs-beca-elena-reygadas/> [15 mayo 2023].

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313145163>

REPRESENTACIÓN DE LA ALTERIDAD Y TEMÁTICAS DE LA ITINERANCIA EN LA AUTOFICCIÓN GRÁFICA *ENTRE ICI ET AILLEURS* DE VANYDA SAVATIER*

Representation of Alterity and Topics of Mobility in Graphic Autofiction Entre ici et ailleurs by Vanyda Savatier

Ana Belén SOTO

Universidad Autónoma de Madrid

anabelen.soto@uam.es

Recibido: 13/05/2023; Aceptado: 20/06/2023; Publicado: xx/xx/2023

Ref. Bibl. ANA BELÉN SOTO. REPRESENTACIÓN DE LA ALTERIDAD Y TEMÁTICAS DE LA ITINERANCIA EN LA AUTOFICCIÓN GRÁFICA *ENTRE ICI ET AILLEURS* DE VANYDA SAVATIER. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 145-163.

RESUMEN: Pensar las posibilidades del retorno en la narrativa francófona contemporánea implica cuestionarse sobre la isotopía temática del desplazamiento desde una multiplicidad de perspectivas. En este sentido, es preciso detenerse en el corpus de escritores representativos de las xenografías francófonas en la Europa actual, ya que a través de una pluralidad de relatos basados en la experiencia vivida exponen reflexiones intrínsecas a la construcción identitaria en las sociedades de hoy. En este contexto, analizar la autoficción gráfica *Entre ici et ailleurs*, publicada por Vanyda Savatier en 2016, permite detenerse en el

* Este trabajo se inscribe en el marco de los objetivos de los proyectos de investigación I+D+i «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y «Voces de mujer en las xenografías francófonas de *l'extrême contemporain*» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

epicentro reflexivo de este monográfico: las consecuencias de la experiencia del retorno (im)posible.

Palabras clave: novela gráfica; escritoras; identidad; biculturalidad; *extrême contemporain*.

ABSTRACT: Thinking about the possibilities of return in contemporary Francophone narrative implies questioning the thematic isotopy of displacement from a multiplicity of perspectives. In this sense, it is necessary to focus on the corpus of writers who are representative of Francophone xenographies, since through a plurality of stories based on lived experience, they expose reflections intrinsic to the construction of identity in today's societies. In this context, an analysis of the graphic autofiction *Entre ici et ailleurs*, published by Vanyda Savatier in 2016, allows us to focus on the reflective epicenter of this monograph: the consequences of the experience of (im)possible return.

Key words: graphic novel; women writers; identity; biculturality; *extrême contemporain*.

1. INTRODUCCIÓN

La práctica viática se ha convertido en uno de los referentes clave de las sociedades actuales. De ahí que para Eduardo Bericat Alastuey (1994) el sujeto contemporáneo sea un nómada sedentario. Con esta denominación compuesta por dos adjetivos antitéticos y aparentemente incompatibles, Bericat Alastuey define el intrincado de la epopeya moderna del ser y estar en la sociedad, en la comunidad y en el grupo. A nuestro modo de ver, este epígrafe es acertado porque, además de exponer esa complejidad, pone el foco en una de las características intrínsecas a los contextos globalizados. En efecto, el sujeto moderno, sin compartir con los nómadas prehistóricos la necesidad de generar desplazamientos espaciales por cuestiones de supervivencia, se construye a partir de una movilidad espacio-cultural que se ha convertido en el centro neurálgico del modo de vida contemporáneo. Con ello, además, se sitúa en el eje principal de la reflexión la universalidad del movimiento, entendido como una pluralidad tipificada de acciones y funciones.

En este sentido pensamos, por ejemplo, en la multiplicidad de idas y venidas efectuadas de manera cotidiana por los individuos de hoy que, afincados en un espacio geopolítico concreto –aunque no siempre definitivo–, viajan por placer o por necesidad, se mueven por trabajo o por ocio, se encuentran en tránsito diario para realizar las actividades que diseñan el panorama cotidiano de la modernidad. Dicho de otra manera, en la

actualidad no sólo se realizan grandes traslados espacio-culturales, sino que también encontramos una proliferación de microdesplazamientos definidos por la evolución de la tecnología y de los medios de transporte. Asimismo, es preciso señalar que la democratización del acceso a la cultura y a la educación en nuestras sociedades occidentales ha permitido diseñar una movilidad transclase (Jaquet 2014; Jaquet y Gras 2018) que incita a pensar las posibilidades de crecimiento socioprofesional inherentes a la migración de clase y a una apuesta social por la meritocracia. En efecto, el itinerario del individuo transclase comparte con el recorrido transnacional el movimiento de traslación, el paso de un lugar a otro que, desde la perspectiva de la itinerancia transclase, resulta ser un tránsito entre dos clases que conforman la evolución socioprofesional e identitaria del individuo. De tal manera que pensar en términos de transclase supone «offr[ir] une alternative à la pensée métaphorique de la mobilité sociale en attirant l'attention sur la dimension du passage, de la transition, avec ses effets de seuil, ses temps d'arrêt, son cortège de frontières à franchir et de barrières physiques ou mentales à abolir» (Jaquet y Gras 2018, 14) e incluir una variable en la isotopía temática de la itinerancia.

En este contexto, la pregunta que surge se encuentra enraizada en ese espacio real o metafórico que ocupan tanto el individuo en las sociedades modernas de manera general como cada uno de los individuos en el mosaico sociocultural de manera particular. Recordemos a este respecto que, en nuestras sociedades, el hijo se va de casa y, por lo tanto, abandona el núcleo familiar que el hogar simboliza en el marco de un conjunto de situaciones voluntarias que pueden abarcar escenarios como el ir a estudiar fuera, el fundar una familia propia, el buscar trabajo o aventuras lejos del hogar. Resulta evidente que existen también otros escenarios ligados a desplazamientos forzados o forzosos como pueden ser los conflictos bélicos, las situaciones económicas desfavorables o incluso las relaciones interpersonales violentas. En ambos casos, e independientemente del motivo principal del desplazamiento, tal y como señala la filósofa francesa Claire Marin (2020, 12), «partir, c'est rompre deux fois, avec celui que l'on était et avec une certaine illusion, celle de se sentir à sa place quelque part». Y es aquí donde radica, a nuestro modo de ver, el eje neurálgico de la reflexión en torno a la movilidad del sujeto moderno: la búsqueda de un lugar propio en la esfera espacio-temporal en la que vive. Esto nos lleva a preguntarnos sobre el espacio que el individuo ocupa en la comunidad a la que llega o en la comunidad de la que se va, pero también sobre el lugar que el propio sujeto quiere ocupar en su esfera socioafectiva y, por consiguiente, sobre el lugar que él mismo ocupa para el Otro. Se trata, por consiguiente, de entender el lugar como un espacio tangible e intangible a la vez, volátil y

etéreo, e incluso corpóreo. De ahí que para Marin (2022, 9-10) estemos en *l'entre-deux* y seamos «des êtres toujours en mouvement, comme le pensait Montaigne, même quand ce mouvement est discret, invisible, caché dans les profondeurs des cœurs, dans les replis de la pensée. Nous ne restons jamais en place, même si nos voyages sont parfois immobiles et le lointain intérieur». Por ello, la denominación acuñada por Bericat Alastuey, lejos de ser contradictoria, pone de manifiesto la deriva de la existencia que, en palabras de Marin (2022, 10), es «une traversée ponctuée d'escalas affectives ou sociales, géographiques ou politiques. Nous ne sommes en réalité jamais à la même place et nous marchons sur des sables mouvants».

En este sentido, podemos afirmar que el simple hecho de vivir, de estar en el mundo y de ser en sociedad supone un movimiento existencial que, unido al desplazamiento geopolítico y al tránsito sociocultural, se dibuja a través de una proliferación de rupturas, triviales o fundamentales, que forjan a su vez el constructo identitario individual, pero también colectivo. Recordemos a este respecto que «la rupture, qu'on la choisisse ou qu'on la subisse, nous inflige une torsion physique et psychique insupportable, il nous faut supporter la déformation de notre identité, de notre existence. Nous devenons, dans cette déformation, des êtres monstrueux» (Marin 2020, 11). La monstruosidad es aquí entendida en su primera acepción para designar un «desorden grave en la proporción que deben tener las cosas, según lo natural o regular» (RAE 2022, en línea) desde el prisma del mosaico identitario; de ahí que las teselas que lo conforman revelen la evolución personal que supone avanzar o retroceder, progresar o fracasar, caminar o detenerse. Coincidimos, por consiguiente, con Marin (2022, 12) cuando afirma que «le déploiement d'un sujet passe par le déplacement, qui est aussi dépassement de soi».

La perspectiva aquí expresada encuentra su reflejo en las producciones literarias de *l'extrême contemporain* de manera general y del corpus literario denominado bajo el epígrafe de xenografías francófonas (Alfaro Sawas y Soto 2020; Alfaro y Mangada 2014) de manera particular. La literatura se hace así eco de la isotopía temática del viaje para poner de manifiesto «ejemplos de la universalización de la movilidad espacial respecto de las funciones y deseos» (Bericat Alastuey 1994, 113). De tal manera que analizar las consecuencias de la experiencia del retorno (im)posible que titula el presente monográfico a través de autores interculturales supone abordar la literatura desde una perspectiva híbrida que permite pensar la producción literaria desde una mirada global que se mueve entre lo narrativo y lo metanarrativo, entre la estética literaria y la ética, entre la literatura y la antropología.

Llegados a este punto de la reflexión, es preciso señalar que la dialéctica establecida entre el aquí y el allí, entre la identidad y la alteridad, entre

la marcha y el regreso representan los ejes neurálgicos de ese corpus representativo de las xenografías francófonas en la Europa actual. En este marco teórico, cabe poner de relieve la predominancia de las escrituras autoficcionales que permiten abordar esta temática desde una multiplicidad de perspectivas que imbrican la historia y la literatura, la biografía y la ficción. En este contexto, nos proponemos reflexionar sobre la (im)posibilidad del retorno a partir del análisis de *Entre ici et ailleurs*, una autoficción gráfica que pone de manifiesto la dimensión itinerante de aquellos individuos que, marcados por la interculturalidad de sus orígenes, representan la alteridad en las sociedades en las que viven y a las que pertenecen. Para ello, nos centraremos en un primer momento en la originalidad interpretativa del discurso icono-narrativo que esta autoficción gráfica expone en el marco de las xenografías francófonas y en cómo Savatier representa un ejemplo paradigmático de la evolución del constructo identitario a través del panorama literario. Seguidamente, esbozaremos la manera en la que la poética de *l'entre-deux* se traduce tanto desde la perspectiva canónica como desde una perspectiva artística-literaria a través de la dialéctica interpretativa del movimiento evocada desde el propio título por los adverbios locativos y las ilustraciones. Por último, nos detendremos en la representación de la alteridad que la protagonista traduce a los ojos de sus pares franceses con el objetivo de reflexionar en torno a ese desplazamiento existencial que ilustra la argumentación y que articula el análisis del presente trabajo. Con ello, exploraremos la cuestión identitaria en torno a la experiencia del biculturalismo (Todorov 1996) en la Francia actual y centraremos nuestro análisis en el valor de la interculturalidad literaria como lugar de encuentro que permite pensar la relación dialógica entre identidad y alteridad en términos de integración, apertura y tolerancia.

2. LITERATURA FRANCÓFONA CONTEMPORÁNEA Y DESPLAZAMIENTO

Le terme de «francophone», en particulier dans le domaine littéraire, désigne toujours l'autre. La signification varie dès lors en fonction de l'identité de celui qui l'emploie. L'auto-exclusion a pour effet de renvoyer l'autre à son altérité et de fait à une forme de périphérie. Parler de littérature francophone en France revient le plus souvent à établir une distinction avec la littérature française; de la même manière, un auteur québécois ne se considérera pas en premier lieu comme un auteur francophone, sauf s'il tient à se démarquer des auteurs canadiens anglophones. Rien de surprenant dès lors, à ce que le terme de littérature francophone cristallise occasionnellement quelques crispations et soit régulièrement remis en cause. (Porra 2018, 8)

Con estas palabras, la francofonista Véronique Porra constata la dualidad que el término de francofonía evoca. En efecto, numerosos han sido los estudios que se han detenido en analizar, definir y contextualizar la literatura francófona (Béniamino 1999; Gauvin 1997, 2000; Moura 1998, 1999; Combe 2010) como un espacio de creación literaria que se define a través de un pasado común inscrito en el marco de la colonización y de una singularidad propia de cada espacio geográfico. Con la llegada del nuevo milenio, esta reflexión evoluciona a la par que se observan nuevos parámetros socioculturales intrínsecos a la movilidad. De ahí, surge la necesidad de pensar en la clasificación de estos escritores que se instalan en Francia y que eligen el francés como vehículo de expresión literaria a partir de otros parámetros que no se inscriben en el pasado colonial francés, puesto que se trata de un conjunto de escritores cuya vinculación con el Hexágono se inscribe en el marco de un desplazamiento vital, ya sea de carácter voluntario o forzado.

En este contexto, numerosos son los especialistas que se han detenido en la búsqueda de una denominación común para estos escritores exiliados del lenguaje (Delbart 2005) o alófonos de expresión francesa (Porra 2011) y en la creación de repertorios de estos escritores migrantes de la lengua francesa (Mathis-Möser y Mertz-Baumgartner 2012) para contribuir al debate conceptual sobre la evolución de la literatura francesa y francófona en *l'extrême contemporain*. En este sentido, debemos detenernos en la perspectiva abordada bajo el epígrafe de xenografías francófonas, ya que se trata de un acercamiento que permite imbricar la tradición literaria francófona y los estudios que exploran la evolución de la francofonía con el uso de un neologismo que centra la mirada en aquellos escritos y escritores que revelan la isotopía temática del desplazamiento desde una multiplicidad de perspectivas. La nostalgia, la memoria, la ruptura y los orígenes familiares o culturales son algunos de los ejes de reflexión que emanan de unas lecturas en las que se pone de manifiesto el valor de la interculturalidad literaria como lugar de encuentro y espacio de reflexión en materia de innovación social.

En efecto, hablar de xenografías francófonas implica definir un corpus:

[Qui] témoigne du surgissement d'un espace littéraire transnational quirompt non seulement avec les canons traditionnels mais aussi avec des conceptions idéologiques enracinées dans des systèmes souvent obsolètes qu'elle se propose de mettre en perspective. Par l'écriture, il s'agit de présenter une nouvelle réalité qui se forge au sein même d'une société désormais plurielle et qui s'inscrit dans un monde global. Un nouveau paradigme se profile ainsi dans une perspective dynamique et transversale. Il s'agit d'une littérature ectopique [...] et caractérisée par la construction d'une identité personnelle en rapport avec un projet existentiel qui peut renvoyer à une notion plurielle d'ailleurs. (Alfaro Sawas y Soto 2020, 9-10)

El motivo de la identidad subyace, por consiguiente, en este corpus de escritores que exponen en el tejido narrativo una preferencia por la temática que evoca la interculturalidad, *l'entre-deux* y la hibridación. Recordemos a este respecto autores de renombre como Amin Maalouf, Fatou Diome, François Cheng o Linda Lê. No obstante, la realidad transfronteriza que estos escritores evocan difiere de la poética de *l'entre-deux* que Savatier simboliza. Dicho de otra manera, si bien los autores anteriormente citados se inscriben en el contexto de la migración transnacional vivida en primera persona, Savatier expone la versatilidad identitaria de sus orígenes biculturales y traza una vía de reflexión novedosa en el panorama de creación literaria expresado en lengua francesa e inscrito en la Francia de hoy.

La singularidad diferenciadora de Savatier se inscribe, por consiguiente, en los orígenes propios del sentimiento *d'étrangeté*. Puntualicemos a este respecto que Savatier nace en Francia, en Castelnaudary, el 8 de octubre de 1979, en el seno de una familia franco-laosiana, de madre francesa y de padre laosiano. Por ello, esta historietista representa esa otra faceta de *l'ailleurs* inscrita en el constructo social, destacando así la evolución sociocultural, identitaria y artístico-literaria de las sociedades actuales. De tal manera que convocar la figura de Savatier en este análisis supone visibilizar el desafío que afrontan aquellos individuos marcados por su pluralidad identitaria desde una perspectiva innovadora que cuestiona la concepción monocultural de la identidad autóctona. Pensar, además, la figura del extranjero desde el prisma de las familias biculturales implica reflexionar en torno a los cambios globales que requiere la construcción de sociedades inclusivas en un momento en el que la apertura y la aceptación de la diversidad representan dos de los grandes desafíos en la reflexión sobre el fenómeno de lo extranjero, entendido no sólo desde una óptica transnacional, sino también desde la compleja perspectiva que simboliza la alteridad en sus múltiples facetas.

Analizar, por consiguiente, la producción autoficcional que Savatier ilustra en su novela gráfica no sólo consiste en reflexionar en torno a la isotopía temática de la itinerancia y a la modificación de parámetros vitales, sino que permite asimismo cuestionar las representaciones de la alteridad en el nuevo paradigma sociocultural que se dibuja en la Francia actual. Para ello, es preciso detenerse en un primer momento en la definición que podemos leer de la palabra autóctono en los diferentes diccionarios. Con este fin hemos consultado dos diccionarios monolingües de referencia tanto en español como en francés. El resultado revela la complejidad que esta realidad refleja, ya que si para la RAE (2022, en línea) el adjetivo de autóctono define en su segunda acepción al «que ha nacido o se ha originado en el mismo lugar donde se encuentra», para *Le Trésor de la Langue Française informatisé* (2022, en

línea) el autóctono es «la personne qui est originaire du lieu où elle habite et que ses ancêtres ont également habité». En este sentido, podemos observar una diferencia significativa en la representación que este adjetivo evoca en el fuero interno de los individuos en función de la lengua adoptada. Constatamos, por lo tanto, la presencia de un debate en torno a la necesidad de una redefinición común a las lenguas habladas en nuestro continente con el objetivo de pensar las sociedades europeas en términos de inclusión a la vez que abogar por sociedades más tolerantes y solidarias.

Llegados a este punto de la reflexión cabe cuestionarse sobre la manera más apropiada de clasificar y de hablar de estos escritores que, como Savatier, visibilizan los cuestionamientos inherentes a los hijos nacidos en familias biculturales en la Francia actual. En efecto, si nos centramos en el marco de la clasificación del panorama literario en lengua francesa, podríamos decir que es una autora francesa, ya que ha nacido en Francia y al ser uno de sus progenitores franceses obtiene la nacionalidad francesa automáticamente. Sin embargo, su núcleo identitario no es monocultural, por lo que podríamos cuestionarnos sobre la pertinencia de reflejar en su clasificación un guiño a esos orígenes *d'ailleurs*, en este caso laosianos. No obstante, tal y como hemos comentado al inicio del presente apartado, hablar de francofonía en Francia supone recrear un distanciamiento entre la identidad de origen y la identidad de acogida, pero ¿qué ocurre entonces cuando hay dos identidades de origen? ¿Cómo clasificar a estos autores biculturales en el marco del canon literario francés de nuestros días? Lejos de tener una respuesta concreta, a través de nuestras investigaciones ponemos de manifiesto la dificultad inherente a esta empresa, ya que, a nuestro modo de ver, habría que tener en cuenta la percepción identitaria de los propios autores, dado que clasificarlos en el marco de la literatura francesa puede traicionar su identidad bicultural y situarlos en el contexto de la literatura francófona supone distanciarlos de manera fehaciente de sus raíces francesas. Hablamos, por consiguiente, de un tema controvertido que visibiliza los desafíos terminológicos que emergen en torno al paradigma de creación literaria dibujado por estos escritores que, al igual que Savatier, se sitúan en los márgenes exocanónicos del panorama literario.

3. POÉTICA DE *L'ENTRE-DEUX*

El movimiento que implica el título de la autoficción gráfica aquí objeto de análisis pone de manifiesto la importancia que adquiere la poética de *l'entre-deux* tanto en el tejido icono-narrativo como en el marco teórico en el que se encuentra. Desde el punto de vista del género que representa

podemos afirmar que se trata de una creación literaria situada no sólo en la frontera que la propia autoficción evoca marcando así un compás narrativo entre la biografía y la ficción, sino también desde el prisma de la práctica literaria que representa la novela gráfica (Baetens 2004; Deprêtre 2011; Groesteen 2014) a través de la imbricación del texto y la imagen. Por ello, en el presente estudio hemos optado por presentar esta novela gráfica de carácter autoficcional como una autoficción gráfica, conjugando así dos términos que traducen los desafíos conceptuales de *l'extrême contemporain* en los que se inscribe el presente análisis.

En este contexto, es preciso puntualizar que el concepto de autoficción, acuñado por Serge Doubrovsky en 1975 (Grell 2014, 9), ha sido objeto de numerosos estudios teóricos en los que se ha ido definiendo el neologismo al mismo tiempo que evolucionaba desde la práctica literaria. Recordemos a este respecto las investigaciones llevadas a cabo por Vincent Colona (2004), Isabelle Grell (2014, 2018), Philippe Gasparini (2008), Philippe Vilain (2009) o Jean-Louis Jeannelle y Catherine Viollet (2007) desde el tejido científico francés. Esta proliferación teórica ha ido acompañada de un debate controvertido en el que podemos diferenciar dos percepciones distintas de la realidad en la que la autoficción se inscribe. Se trata, en efecto, de una distinción entre los especialistas que consideran los escritos autoficcionales como «ejemplos paradigmáticos de relatos autobiográficos desprestigiados en el fondo y en la forma, [...] [como] la proliferación de [...] vidas sin gracia» (Alberca 2017, 14) y los que, por el contrario, constatan que «même si la critique aime à évoquer, à chaque “rentrée littéraire” le déclin de l'autofiction, force est de constater que dans la littérature de l'extrême contemporain, le “je” se dit de plus en plus [...] [et symboliserait la] renaissance postmoderne du genre autobiographique» (Genon 2013, 9-10). A nuestro modo de ver, este cuestionamiento se encuentra ligado a la evolución de un panorama narrativo de rabiosa actualidad que no sólo está supeditado a la esfera literaria, sino que, además, salta a las pequeñas y grandes pantallas a través de la narración de relatos vitales en formato audiovisual atendiendo a la demanda de un público ávido de este tipo de productos. Y, de hecho, el noveno arte también se hace eco del uso de la experiencia vivida como material de creación literaria desde los años setenta. En efecto,

En 1972 paraît le premier comic autobiographique, de Justin Green, appelé Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary retraçant ses difficultés psychologiques à se soumettre à une vie «normale». Comme pour la littérature, la BD autofictionnelle traite des thèmes aussi différents que récurrents tels que la politique dictatoriale (Maus d'Art Spiegelman, Marjane Satrapi, Persepolis; Chroniques Birmanes ou Chroniques de Jérusalem de

Delisle; Marzi de Sowa et Savoia [...] [ou] la migration (Fred Nedhardt, Les Pieds-Noirs à la mer; Petit Polio de Farid Boudjellal, Couleur de peau: miel, Jung, Aurelia Aurita: Je ne verrai pas Okinawa...) [...]. La forme la plus autobiographique de la BD, les carnets, existe depuis plusieurs années, ayant commencé chez quelques petits éditeurs comme [...] L'Association (Sfat ou Trondheim), passent aujourd'hui sur internet sous forme de blog. (Grell 2014, 88-89)

Por ello, compartimos la perspectiva abordada por Adela Cortijo (2010, 285) cuando reconoce que «non seulement la bande dessinée communique avec la complexité [du] genre [autofictionnel] à cause de leur nature mixte – certains diraient bâtarde– il existe aussi un rapprochement de conjoncture».

Se trata de una reflexión que cuestiona las posibilidades de un retorno desde un punto de vista teórico a prácticas autobiográficas canónicas entendidas en el sentido lejeuniano. En efecto, los ejes representativos de la poética de *l'entre-deux* que aquí hemos expuesto reflejan cierta imposibilidad e improbabilidad en la dinámica del retorno dado que este marco teórico se inscribe en una evolución que explora las diferentes posibilidades de la representación del sujeto moderno en la esfera de la creación literaria. Dicho de otra manera, la historia de la literatura nos ha enseñado que las posibilidades de un retorno total al punto de partida, siendo ésta la forma de expresión literaria propia de un tiempo pasado, son muy limitadas o casi inexistentes. Por ello, sin entrar en el debate inherente a las relaciones complejas entre el canon y el exocanon, podemos afirmar que, aunque en la actualidad coexisten diferentes formas de relatos biográficos que exploran la dualidad expresada en torno a la autobiografía y a la autoficción, el camino trazado por la autoficción a partir de la expresión biográfica del sujeto moderno imposibilita el retorno al uso exclusivo de la autobiografía –entendida en su sentido clásico– como única posibilidad narrativa para novelar la experiencia vivida.

Por otra parte, si atendemos a la exposición icono-narrativa de la poética del *entre-deux* desde un punto de vista de la creación literaria, hay que comenzar el análisis con una mención especial a la portada y a la contraportada de esta autoficción gráfica (Figura 1):

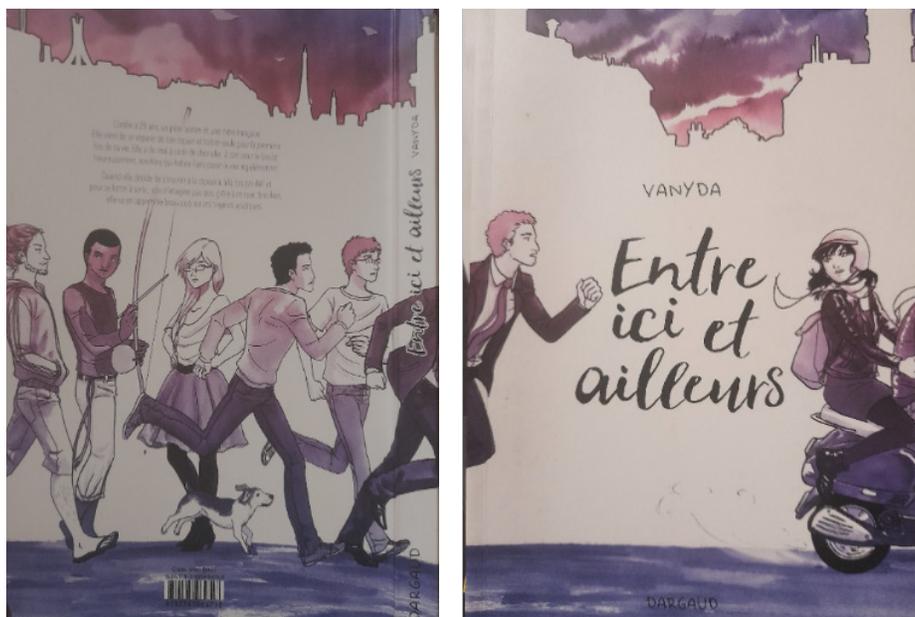


Figura 1. Portada y contraportada (©Vanyda). Dargaud, 2016.

El lector comienza así su viaje literario con la imagen de una mujer, de apariencia moderna y vestida de manera *casual*, que se aleja en moto de un hombre que, vestido de traje, parece correr para evitar el distanciamiento entre ambos. La ruptura, sin embargo, resulta ser definitiva, ya que, aunque los dos personajes se miran, la perspectiva abordada desde el punto de vista de la ilustración, el atuendo que lleva cada uno de los personajes y la ubicación espacial del propio título escenifican un peso simbólico en la dificultad de la reconciliación y, por consiguiente, del regreso a una etapa vital que resulta haber terminado. La figura masculina representa además la conexión entre la portada y la contraportada, entre una mujer que parece ser la protagonista y un desfile de personajes que la acompañarán en ese movimiento real que implica el paso de la página, a la vez que metafórico desde el punto de vista de la evolución en la construcción del personaje. De hecho, el lector atento, al examinar la información que aparece en la contraportada, descubre los entresijos del edificio autoficcional y, con ello, deduce que esta ruptura supone un viaje iniciático de carácter existencial:

Coralie a 28 ans, un père laotien et une mère française. Elle vient de se séparer de son copain et habite seule pour la première fois de sa vie. Elle a du mal à sortir de chez elle, à part pour le boulot. [...] Quand elle décide

de s'inscrire à la capoeira, à la fois par défi et pour se forcer à sortir, elle n'imagine pas que, grâce à ce sport brésilien, elle va en apprendre beaucoup sur ses origines asiatiques... (Vanyda 2016, contraportada)

De tal manera que podemos afirmar que estos dos elementos paratextuales y, por consiguiente, aparentemente externos al desarrollo del tejido icono-narrativo simbolizan la introducción a una autoficción gráfica que se articula en torno a una ruptura amorosa que simboliza, a su vez, un camino de no retorno en la construcción identitaria de la protagonista. En efecto, el fin de una vida en pareja se corresponde con el comienzo de un relato que ubica la existencia en el epicentro de la reflexión. La secuencia cronológica de los hechos provoca que Coralie viva sola por primera vez y que tenga que encontrar sus referencias tanto individuales como sociales para volver a encontrar un orden existencial y desarrollar su sentimiento de pertenencia en el seno de un grupo humano. Para ello, Coralie inicia un camino hacia el autoconocimiento que se desarrolla al hilo de las interacciones con los demás personajes que forman el tejido ficcional y que, por consiguiente, imposibilita el regreso a su anterior autopercepción identitaria.

4. BICULTURALISMO Y REPRESENTACIÓN DE LA ALTERIDAD



Figura 2. Presentación de la protagonista (©Vanyda). Dargaud 2016, 3 y 5.

El telón de la representación se abre con una primera plancha que, expuesta más arriba y situada en la página tres de la novela gráfica, adentra al lector en el mundo íntimo de una protagonista que aparece en su faceta más personal y realizando las tareas del hogar. El hogar y la protagonista se convierten así en el punto de partida de una lectura en la que la voz de la narradora se identifica con la voz de la protagonista y la inscribe en el marco de la normalidad del día a día. Sin embargo, Coralie presenta una singularidad identitaria para los lectores occidentales a partir de la tercera plancha. En efecto, tal y como podemos observar en la segunda plancha situada como epígrafe del presente apartado, la historietista se sirve de unos primeros planos para incidir en los rasgos faciales que tipifican el estereotipo de las mujeres procedentes del continente asiático. Aquí, en efecto, el lector descubre a una chica joven delgada, que se caracteriza por sus ojos rasgados y por tener el pelo liso, además de usar flequillo. Sin embargo, tal y como podemos apreciar en la última viñeta de esa misma plancha, Coralie come con tenedor en vez de usar palillos, exhibiendo así su faceta occidental y haciendo un guiño a sus orígenes biculturales. De tal manera que podemos afirmar que la disposición y el tamaño que ocupan las viñetas en las planchas ponen de relieve el punto de vista que la autora quiere adoptar para describir y presentar a la protagonista a sus lectores.

De igual modo, es preciso detenerse en los sentimientos de tristeza y frustración que esta plancha despierta, en un primer momento, a través de la expresión autocrítica y peyorativa situada a modo de didascalia que, despojada del espacio tradicionalmente atribuido al cartucho, sirve para identificar la voz de Coralie desde la primera viñeta. La historietista también se sirve de planos sombríos que refuerzan la transmisión de esos sentimientos y que restan, por consiguiente, trivialidad al eje principal de la reflexión temática de esta secuencia que se centra en «ces réfugiés ménacés d'expulsion» (Vanyda 2016, 5). Desde el punto de vista de la narratividad iconográfica es preciso señalar que existe una evolución interpretativa inherente a la distribución misma de las viñetas, puesto que evocan el recorrido del objetivo de una cámara en el set de rodaje dando así una sensación de movimiento. En efecto, las tres primeras viñetas, ubicadas en la primera línea de la plancha, conforman un formato tríptico en el que el foco evoluciona desde un primer plano sobre la protagonista hasta un gran plano general, pasando por un plano americano. El lector percibe así los paneles a modo de fotogramas que simbolizan la introducción de una plancha despojada de globos, y por consiguiente de palabras, y en la que priman las didascalias como representaciones discursivas de una producción audiovisual que Coralie está consumiendo a través de la televisión. Se traslada así al lector una reflexión a través de una

mise en abyme que crea una reciprocidad entre la presentación de la protagonista y el tema del que se habla en la emisión televisiva que está viendo.

La isotopía temática de la itinerancia se encuentra, por consiguiente, expuesta desde las primeras páginas de esta autoficción gráfica y asociada a la cuestión migratoria y al biculturalismo, aunque no es hasta la plancha 19 cuando, tras la llegada de Thibault, el hermano de Coralie, se introduce el cuestionamiento identitario de manera personal a través de los orígenes familiares. A nuestro modo de ver, resulta especialmente interesante observar cómo la llegada de Thibault, un retorno simbólico, representa un nuevo punto de partida en el viaje iniciático de la protagonista que, si bien hasta ese momento se limitaba a encontrar su lugar en el mundo como mujer soltera en un nuevo hogar, a partir de este momento amplía su búsqueda identitaria acercándose más a su historia intrafamiliar. Esto origina, además, una mirada observadora que le permite, por medio de las diferentes interacciones sociales, analizar la multiplicidad representativa de la alteridad.

Llegados a este punto de la reflexión, es preciso detenerse en la alteridad que Coralie evoca para sus compatriotas franceses. En la página 39, la protagonista invita a sus amigos a una fiesta en su casa con el objetivo de enseñarles su nuevo hogar y su nuevo estilo de vida. Se trata de un momento complejo en el que el lector observa por primera vez comentarios centrados en la biculturalidad de sus orígenes:



Figura 3. Fragmento centrado en la percepción identitaria (©Vanyda). Dargaud 2016, 39.

De nuevo, la historietista utiliza el tamaño, la luz y la disposición tanto en las viñetas como en la diagramación de la página para conducir la mirada del lector hacia aquello que tiene más importancia y que ocupa un lugar preponderante en la secuencia ilustrada. De ahí que, por su disposición rectangular en posición horizontal y el tamaño, la primera viñeta sea la más importante en el desarrollo cinético de esta acción. Seguidamente, y en orden de importancia, podemos situar la viñeta rectangular situada inmediatamente debajo de la primera en formato vertical y las otras dos viñetas que, similares en tamaño y formato, se ordenan en función de la ubicación espacial superior e inferior. Siguiendo esta dinámica interpretativa, podemos afirmar que la importancia acordada a la apertura del espacio íntimo de Coralie se encuentra diluida por la posición preponderante de los dos personajes masculinos a través del foco visual que evoca el juego de claroscuros y del tamaño del globo que predomina en la viñeta. En efecto, la puerta abierta es imperceptible a los ojos del lector y el personaje de Coralie se encuentra representado desde un punto de vista de inferioridad que le resta importancia porque, a pesar de estar situado en un primer plano, su personaje está de espaldas y no sólo oculta su cara, sino que, además, su espacio visual se encuentra sombreado. Recordemos a este respecto que el código cromático utilizado en esta autoficción gráfica se centra en una evolución del blanco hacia el negro –o viceversa–, pasando por una escala de grises, que permite escenificar de manera gradual tanto los sentimientos de los personajes como la importancia de los elementos icono-textuales en la representación gráfica. De tal manera que podemos afirmar que, si bien la historietista centra la atención en los dos personajes masculinos iluminados por la claridad cromática, es el personaje que utiliza el lenguaje corporal como forma de comunicación no verbal a la vez que saluda el que capta la atención del lector. El gesto de rasgar los ojos de manera artificial evoca una distancia palpable desde el punto de vista identitario entre la protagonista y el chico que hace la mueca que se ve, además, acentuado por el uso de un adjetivo coloquial y cargado de estereotipos para calificar los orígenes asiáticos de Coralie.

En este contexto, resulta especialmente interesante observar el encuadre de la segunda viñeta, ya que la historietista vuelve a utilizar el sombreado para restar importancia visual a un personaje que paradójicamente resulta ser clave en el desarrollo de la acción. En efecto, aquí observamos cómo el segundo chico aparece en un tercer plano, casi tapado por Coralie y el joven protagonista de la primera viñeta y, sin embargo, es el personaje que más habla. El lector puede leer en su globo una explicación de compromiso que puede servir de puente entre el comentario desafortunado de su amigo y la creación de un clima de entendimiento. En efecto, al decir «tu sais qu'avant

de voir le sketch des inconnus, j'avais pas remarqué que les acteurs de "Bioman" étaient Asiatiques!» (Vanyda 2016, 39), este personaje resta importancia a lo expresado por su amigo y permite que Coralie se reafirme dentro de una identidad *normal*, aunque no normativa. No obstante, el comentario del primer joven en la tercera viñeta supone un retroceso en el camino del entendimiento, ya que con un tono exclamativo que el lector interpreta con cierta sorna incide en reelaboraciones identitarias que exhiben la alteridad tanto racial como social al afirmar que el padre de Coralie no tiene «une tête normale» (Vanyda 2016, 39). Se trata de un comentario que, si bien podría simbolizar una ruptura total entre los dos personajes implicados, se encuentra atenuado por la representación sombría y de espaldas del chico. Esto provoca que en la tercera y cuarta viñetas Coralie sea la verdadera protagonista ya que, aun sin estar en un primer plano, se sitúa en el punto de fuga de la imagen y, además, aparece enfocada de frente y de perfil desde el prisma del busto y con detalle y claridad. En la última viñeta el lector observa cómo los comentarios proferidos por el chico son autopercebidos como triviales y, de hecho, por la cara de asombro con la que es dibujado en la cuarta viñeta interpretamos que él no es consciente de la repercusión que estas palabras pueden tener en Coralie. Y, sin embargo, la protagonista expresa a través de una cara aparentemente inexpresiva una concatenación de sentimientos que desvelan incompreensión e incomodidad.

Esta situación supone la primera de otras muchas en las que Coralie es vista como una extranjera por parte de sus iguales franceses, ya que en materia de identidad los rasgos físicos y faciales suponen un eje de discriminación –positiva o negativa– inmediato en las interpretaciones aprioristas. En este sentido, resulta especialmente interesante observar al hilo de la argumentación icono-textual cómo la historietista asocia la mirada crítica a un conjunto de personajes representativos de familias monoculturales. En efecto, este tipo de situaciones no se repiten entre sus compañeros de capoeira, donde priman personajes que representan los cuestionamientos inherentes a las identidades múltiples. Llegados a este punto de la reflexión es preciso señalar que la propia Coralie también cae en la trampa de los estereotipos al juzgar a uno de sus compañeros de trabajo que aparece caracterizado por el uso de chanclas y de un moño tipo samurái. Además, también existen personajes monoculturales con una mentalidad abierta que no sólo no cuestionan la biculturalidad de Coralie, sino que comparten el espacio íntimo de las experiencias personales. En este sentido, pensamos, por ejemplo, en Thibault, un chico cuyo nombre evoca al hermano de Coralie y que en un primer momento expresa su atracción por la cultura gastronómica asiática; además, al final del relato, se convierte en la pareja de Coralie y en el padre de su hijo. Por ello, podemos afirmar que esta

autoficción gráfica expone un fresco literario que visibiliza la delgada línea que divide la identidad y la alteridad, lo similar y lo distinto, el autóctono y el extranjero. Al hilo de las planchas, la reflexión que emana se centra en «ce qui se joue dans la relation avec l'Autre et ouvre ainsi une véritable réflexion sur l'altérité en même temps qu'il pose question des origines et de la perte des origines» (Albert 2005, 17) desde una mirada neutra que aboga por la construcción de sociedades inclusivas, abiertas y plurales.

5. CONCLUSIÓN

Para terminar y a modo de conclusión, podemos afirmar que la cuestión de los orígenes y, por consiguiente, la representación de la alteridad a través de esta autoficción gráfica supone consolidar el noveno arte como elemento catalizador para la expresión de problemas de calado desde una perspectiva diferente y adicional a la tradicionalmente abordada por la narrativa. En efecto, posicionarse en una óptica icono-textual aporta resultados distintos que completan y complementan la reflexión inicial. Pensar en los cuestionamientos inherentes a las identidades múltiples en términos de coexistencia y de cohabitación desde la construcción dialógica del biculturalismo permite a su vez visibilizar un ejemplo paradigmático de las numerosas identidades diferenciadas que existen en la Francia actual. Para ello, la autora parte de una experiencia vivida que se eleva al tejido ficcional a través de la puesta en escena de un decorado que enriquece el diálogo establecido con el lector a partir de la transversalidad cultural que permite pensar el concepto de autóctono en tiempos de globalización. Esto, a su vez, abre el debate en torno a la representación de la alteridad que las familias biculturales representan en materia de construcción identitaria desde el núcleo personal y en materia de aceptación, inclusión y tolerancia desde el núcleo sociocultural.

De tal manera que, por lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que en la novela gráfica aquí objeto de estudio las posibilidades de retorno resultan ser imposibles e improbables. En primer lugar, porque el viaje iniciático emprendido por la protagonista a partir de su ruptura permite que ésta se inicie en el camino del autoconocimiento y del autorreconocimiento en el que aprende sobre sus orígenes biculturales y sobre la diversidad interpretativa de esta pluralidad identitaria. Esta reflexión supone un punto de partida desde el punto de vista del conocimiento personal que impide volver a interpretar el lugar que uno ocupa en el mundo con los mismos ojos. De igual modo, la protagonista comienza una reflexión en torno a los estereotipos y la multiplicidad representativa que la alteridad evoca a través de las diferentes

interacciones sociales mantenidas al hilo de las planchas. Esto supone una evolución en el posicionamiento identitario de la propia Coralie, quien no sólo ya no se identifica con una identidad monocultural, sino que además acepta y comparte su biculturalidad. Por ello, podemos concluir nuestra reflexión pensando en la importancia que este tipo de historias adquiere tanto para las personas que se reflejan en la experiencia compartida por Savatier como para visibilizar la complejidad del mosaico identitario de nuestras sociedades nómadas sedentarias.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Madrid: Pálido fuego, 2017.
- ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris: Khartala, 2005.
- ALFARO, Margarita y Beatriz MANGADA. *Atlas literario intercultural. Xenografías femeninas en Europa*. Madrid: Calambur, 2014.
- ALFARO, Margarita, Stéphane SAWAS y Ana Belén SOTO. *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Bruxelles: Peter Lang, 2020.
- BAETENS, Jan. «Bande dessinée et autobiographie: Problèmes, enjeux, exemples». *Belphegor: Littérature populaire et culture médiatique*, 2004, 4.1, pp. 1-8.
- BÉNIAMINO, Michel. *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- BERICAT ALASTUEY, Eduardo. *Sociología de la movilidad espacial. El sedentarismo nómada*. Madrid: Siglo XXI de España, 1994.
- COLONA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Éditions Tristram, 2004.
- COMBE, Dominique. *Littératures francophones. Questions, débats et polémiques*. Paris: PUF, 2010.
- CORTIJO, Adela. Autobiographie et autofiction illustrées dans les bandes dessinées : Marjane Satrapi, Johanna Schipper et Dominique Goblet. En SANTOS, Ana Clara (ed.). *Descontinuidades e confluencias de olhares nos estudos francófonos*. I Congresso Luso-Espanhol de Estudos Francófonos APEF/APFUE, Universidad de Algarve, 2010, volume 1, pp. 283-294.
- DELBART, Anne-Rosine. *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Pulim, 2005.
- DEPRETRE, Évelyne. «Persepolis et la naissance d'une révolution iranienne: un événement islamique façonné par Marjane Satrapi». En BALLARDINI, Elio et alii. *Les facettes de l'événement: des formes aux signes, Mediazioni*, 2013, 14, pp. 1-14.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.
- GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Kartala, 1997.

- GAUVIN, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000.
- GENON, Arnaud. *Autofiction: Pratiques et théories. Articles*. Paris: Mon petit éditeur, 2013.
- GRELL, Isabelle. *L'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2014.
- GRELL, Isabelle. *Pourquoi Doubrovsky ?* Paris: Le bateau ivre, 2018.
- GROENSTEEN, Thierry. « Autobiographie ». *Neuvièmeart 2.0 La revue en ligne de la Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image*, 2014, URL: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article813>
- JAQUET, Chantal. *Les transclasses ou la non-reproduction*. Paris: PUF, 2014.
- JAQUET, Chantal y Gérard BRAS. *La fabrique des transclasses*. Paris: PUF, 2018.
- JEANNELLE, Jean-Louis y Catherine VIOLET. *Genèse et autofiction*. Paris: Academia Bruylant, 2007.
- MARIN, Claire. *Rupture(s). Comment les ruptures nous transforment*. Paris: Le livre de poche, 2020.
- MARIN, Claire. *Être à sa place*. Paris: Éditions de l'Observation, 2022.
- MATHIS-MÖSER, Ursula y Birgitz MERTZ-BAUMBARTNER. *Passages et ancrages. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris: Honoré Champion, 2012.
- MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: PUF, 1998.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale. Entretiens*. Paris: PUF, 1999.
- PORRA, Véronique. *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1949-2000)*. Hildesheim-Zürich-New York: Olms, 2011.
- PORRA, Véronique. «Des littératures francophones à la "littérature monde": aspiration créatrice et reproduction systémique». *Nordic Journal of Francophone Studies / Revue nordique des études francophones*, 2018, 1(1), pp. 7-17.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE, 2022. URL: <https://dle.rae.es/>
- SAVATIER, Vanyda. *Entre ici et ailleurs*. Trento: Dargaud, 2016.
- TLFI. Le Trésor de la Langue Française informatisé. Francia: CNRS, Université de Lorraine, 2022. URL: <http://atilf.atilf.fr/>
- TODOROV, Tzvetan. *L'homme dépaycé*. Paris: Seuil, 1996.
- VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie. Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Paris: Les Éditions de la Transparence, 2009.

VARIA

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313167191>

REESCRITURAS VARIOPINTAS DEL MITO DE DON QUIJOTE EN LA PUBLICIDAD: EL TURISMO, LA LOTERÍA Y EL VINO

*The Motley Rewriting of Don Quixote Myth in Publicity:
Cases of Tourism, Lottery, and Wine*

Marie Cadette PIERRE-LOUIS
Universidad de Castilla-La Mancha
mariecadette.pierre@alu.uclm.es

Fecha entrega: 18/10/22; Fecha aceptación: 18/03/23

Ref. Bibl. MARIE CADETTE PIERRE-LOUIS. REESCRITURAS VARIOPINTAS DEL MITO DE DON QUIJOTE EN LA PUBLICIDAD: EL TURISMO, LA LOTERÍA Y EL VINO. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 167-191.

RESUMEN: El principal objetivo de este trabajo es analizar las reescrituras del mito de don Quijote en anuncios provenientes de tres campos: el turismo, la lotería y la enología. La metodología elegida para este trabajo es la mitocrítica. Al respecto, hemos retomado los principales mitemas que ha establecido Bautista Naranjo (2015a). También hemos añadido otro mitema que permite incluir el modelo narrativo del *Quijote* como parte del mito de don Quijote. Tal como requiere la mitocrítica, los anuncios figurados en el artículo han sido analizados en comparación con el relato fundador del mito de don Quijote, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), escrito por Cervantes.

Palabras clave: don Quijote; mito; mitoanálisis; mitocrítica; publicidad.

ABSTRACT: This article aims to study Don Quixote's representation in publicity. Therefore, several advertisements of three main sectors (tourism, lottery, and oenology) are analyzed and compared to the founder story of the Don Quixote

myth, *Don Quixote of La Mancha* (1605, 1615) by Cervantes. The methodology used in this article is mythocritics. The principal mythemes established by Bautista Naranjo (2015a) are thus taken up and a new mytheme is added in order to include *Don Quixote of La Mancha* narrative structure as part of the mythic story.

Key words: Don Quixote; myth; mithoanalysis; mythocritics; publicity.

1. INTRODUCCIÓN

La noción de mito no está exenta de ambigüedad e imprecisión ya que, por una parte, se confunde a menudo con conceptos afines (por ejemplo, fábula, cuento y fantasía) y, por otra parte, se extiende habitualmente al concepto de «falsedad» o simplemente a lo maravilloso y lo extraordinario¹. En ese artículo, sin embargo, la noción de mito es concebida como un fenómeno sociocultural y literario que dispone de un dinamismo y de un simbolismo (Durand [1979, 168-169] y Brunel [1992, 44-48]) que le permiten evolucionar constantemente y abarcar al mismo tiempo distintas formas de pensar de una o varias culturas y de uno o varios periodos, relacionando asimismo estas formas de pensar con unas ideas trascendentales (tal como la vida, la muerte, el origen del hombre, su propósito, etc.).

Desde un punto de vista estructural, los mitos están formados de mitemas (Lévi-Strauss 1987, 234), que son unas unidades que permiten sistematizar un mito dado. Los mitemas se relacionan entre sí y forman lo que se llama un cuórum mítico, el cual a su vez viene a ser el elemento esencial del mito. Mientras que los mitemas van cambiando a lo largo de la evolución de un mito, el cuórum se mantiene igual, ya que es el que hace que el mito sea reconocible. En este sentido, la reescritura de un mito no compromete a la esencia primaria de ese último. Por el contrario, hace que «el pensamiento mítico [sea] permanente» y que los relatos míticos se perpetúen a lo largo de los tiempos (Bautista Naranjo 2015a, 58).

Como constata Marc Eigeldinger, el mito «se modifie au gré du temps par un mécanisme qui lui est propre» (1987, 23). Su capacidad de cambio forma parte de sus características intrínsecas y le permite al mismo tiempo adaptarse a los cambios socioculturales que van ocurriendo en el ámbito en que evoluciona. A este respecto, Eigeldinger añade que el mito «a la propriété de suggérer à toute époque de nouvelles significations, inventées par

1. Véanse por ejemplo las distintas acepciones del concepto de mito en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE 2020).

les pouvoirs de l'imagination» (1987, 23). En el periodo contemporáneo, la publicidad representaría el núcleo mismo de la expresión humana, si consideramos por supuesto el hecho de que estamos viviendo en un mundo capitalista. El mito, como siempre lo hace, sigue acompañando al ser humano en su propio proceso de evolución expresiva y cognitiva. Dentro del ámbito empresarial y publicitario se puede encontrar desde los relatos míticos más antiguos (tal como Amazon como nombre de compañía) hasta los más recientes (por ejemplo, el propio mito de don Quijote que vamos a estudiar con profundidad).

2. EL *QUIJOTE* COMO RELATO MÍTICO

El *Quijote* ha sido fuente de inspiración para muchas obras². Además, por el impacto que ha tenido en diversos grupos sociales, ha podido transformarse en lo que Smith llama la «narración central de la imaginación de un colectivo» (1998, 253). No obstante, fue en 1995 que la palabra «mito» se utilizó por primera vez para referirse al *Quijote*. Esto fue posible gracias a Francisco Ayala, que dio el título «El mito de don Quijote» a una conferencia que dio ese año.

Dos años más tarde, Ian Watt refuerza esa idea cuando publica un libro donde demuestra que don Quijote, junto con Fausto, don Juan y Robinson Crusoe, son los mitos que más representan la sociedad individualista moderna (1997, 13). Sin embargo, la implicación mítica del *Quijote* ha sido desarrollada con profundidad en trabajos aún más recientes, tal como Pardo García (2004 y 2011) y Bautista Naranjo (2015a y 2020).

Según Pardo García, los «núcleos semánticos³» del *Quijote* son «la confusión entre realidad y ficción o vida y literatura», «el conflicto entre la imaginación romántica y un mundo hostil a la romantización» y «la discrepancia entre un modelo heroico caducado y un contexto anti-heroico» (Pardo García 2011, 238-239). Bautista Naranjo (2015a), por su parte, se basa en las metodologías

2. En Alemania, autores como Shelling, Shiller, Richter y Hegel veneraron a Cervantes y su obra. En Francia, Voltaire, Rousseau, Chateaubriand y Balzac, en muchos casos, hacen referencia al protagonista del *Quijote*. En Rusia, Dostoievsky y Pushkin se basan en esta novela cervantina para construir sus obras. Véase Watt (1997, 221-242). Para tener una idea global de la presencia de don Quijote en el romanticismo alemán, conviene consultar Jean Jacques Achille (1914) y para estudiar su presencia en la literatura francesa, consulte Bautista Naranjo (2020).

3. Entendidos como elementos principales de un mito, el cual es llamado «quórum mítico» por Bautista Naranjo. *cf. más arriba*.

analíticas de la mitocrítica y del mitoanálisis para poder extraer los principales mitemas del mito de don Quijote y resumirlos en un «cuórum mítico» que está formado de tres elementos: «la ensoñación libresca, el idealismo visionario y el heroísmo individual y anacrónico» (2015a, 97).

Los mitemas, a su vez, están repartidos en ocho puntos, los cuales son presentados de esta forma: 1) «[u]na apariencia fácilmente identificable»; 2) «[e]l deseo triangular y el rol mediador de los libros» en tanto que modelos para el acceso al ideal caballeresco; 3) «[u]n atisbo de locura» que se basa, al mismo tiempo, en la voluntad de don Quijote por transformar el mundo y en su deseo de adecuarse a un ideal «modélico y sublimado»; 4) «[e]l doble interior» que se plantea con el carácter dual del protagonista (es decir, la existencia de un enfrentamiento permanente entre la persona real y el soñador); 5) «[e]l carácter individualista y subjetivo», el cual ha sido desarrollado anteriormente por Ian Watt (1997) y retomado por Bautista Naranjo, quien añade que este carácter se basa en «la búsqueda y afirmación de la propia verdad unida al ideal de la justicia, la paz y la armonía universal»; 6) «[e]l afán de superación y la lucha contra las adversidades»; 7) la idea de la «[c]rítica contra el materialismo de la sociedad moderna y defensa de valores en declive» –valores como la justicia y la dignidad–; 8) «[u]n proceso de aprendizaje» que progresa «del entusiasmo y la ensoñación al fracaso y al desengaño» (Bautista Naranjo 2015a, 96-97).

Como comenta Watt, el mito de don Quijote ha llegado a ser tan popular que tiende a desplazar al propio autor que lo hizo nacer (1997, 233). Sin embargo, si varias obras retoman el mito sin considerar al autor, en algunos casos Cervantes es representado en tanto que protagonista también de este relato mítico, aspecto que además es comprobable en los anuncios que analizaremos más adelante.

La incorporación de Cervantes como parte del relato mítico, tal como sugieren varias de las reescrituras que se han dedicado a este último, se debe, primero, al hecho de que, en el relato fundador, este autor, al erigirse en tanto que narrador-editor y nombrar a veces su propia obra, se convirtió en una de las principales figuras de la novela. Por otro lado, se debe al hecho de que, al comparar el *Quijote* con las novelas clásicas, uno de los rasgos exclusivos de esta obra cervantina es su modelo narrativo, es decir, la dimensión metaficcional y autoficcional que caracteriza la novela, y el propio proceso de *mise en abyme* que se destaca desde el prólogo. Estrategias que han sido retomadas por varios autores contemporáneos, tal como Andrés Trapello y Carlos Cañaque⁴.

4. Véase Kunz (2009) en torno a la influencia del modelo narrativo cervantino en las obras contemporáneas del mundo hispánico.

Por lo tanto, añadimos el siguiente mitema: «La presencia de Cervantes en tanto que modulador del espejismo narrativo», que pone de relieve la forma narrativa⁵ del Quijote y la participación de su autor en la misma.

3. LA PUBLICIDAD Y LOS MITOS

La publicidad como simple actividad de divulgación remonta a la antigüedad⁶. Debido a la invención de la imprenta, esta actividad empezó a experimentar un primer momento de gran despliegue a partir del siglo xv. Sin embargo, el gran auge lo conoce en el pleno periodo moderno, más precisamente en el siglo xix, gracias, primero, a la Revolución Industrial; segundo, al desarrollo de los grandes medios de comunicación, y, por último, a la expansión del sistema capitalista (Checa Godoy 2007, 3).

Como señala Freire Sánchez (2014, 242), pese a su gran evolución, la publicidad no deja de ser, ante todo, una actividad comunicativa que utiliza las mismas herramientas que las demás praxis de esta índole; sin embargo, la publicidad tiene una esencia persuasiva preeminente que permite que sea singular. Para ser eficaces los anuncios publicitarios deben proyectar una imagen lo más positiva posible de la marca y comunicar un mensaje lo más cercano al gusto del público y que pueda, al mismo tiempo, evocar los fundamentos de la marca. A este respecto, Jiménez Marín comenta:

El argumento literario es un recurso recurrente y válido para presentar y describir un producto, persuade al público objetivo y sirve como punto de atracción como lo pueden hacer otras disciplinas artísticas como la pintura, la música o la escultura. (2007, 278)

El publicista busca un cierto grado de esteticidad y, además, se sujeta en algunas referencias supuestamente conocidas por los receptores, de manera que los anuncios puedan llamar la atención del público. Por esta razón, en los anuncios publicitarios se utilizan a menudo los cuentos, la música, los poemas, los mitos, etc.

5. Ya esbozado en Pardo García (2011, 238-39), concretamente en el siguiente núcleo semántico: «La confusión entre realidad y ficción o vida y literatura».

6. Tales actividades surgieron en lugares como Babilonia (con los anuncios que se inscribían en las tablillas de barro cocido), Egipto (en las descripciones que se apuntaban en las pirámides y, sobre todo, en las que se ofrecían en los papiros), Grecia (en los manuscritos de papiro y de pergamino, las piedras y maderas, o bien en los voceados que daban los pregoneiros) y Roma (con el uso de los *alba*, los *libelos*, los *grafitos* etc.). Véase Checa Godoy (2007).

La inserción de mitos en los anuncios y la asociación de estos con las marcas permiten el rendimiento de ambas dimensiones (comunicativa y artística) de la actividad publicitaria, ya que, por un lado, los mitos son bastante conocidos por el público y, además, aportan unas lecciones de manera breve y simbólica, con lo cual comunican las ideas eficazmente; por otro lado, *al poseer su propia estética*, la presencia del mito en la publicidad implica una aportación artística y expresiva, que le permite intercalarse entre el mundo real y el mundo imaginario. Dicho de otro modo, en estos tipos de textos abundan los tropos, que pueden, por su parte, desempeñar un papel destacado en la amplificación simbólica y comunicativa del anuncio.

La inserción de mitos en la publicidad aumenta la capacidad expresiva de esta última, por lo que este proceso permite a la marca demostrar al mismo tiempo su vínculo con la tradición y su capacidad de innovar. Es decir, mediante las diferentes lecciones que comunican muchos relatos míticos, las marcas pretenden poner de relieve la profundidad de su base y, al tratar de aplicar las distintas estrategias de marketing al universo mítico, añaden un toque moderno a la estética mítica.

4. DON QUIJOTE EN LA PUBLICIDAD

Don Quijote aparece en la publicidad de distintas formas: tanto en sus encarnaciones iconográficas –que se dibujan en los logotipos, los envases de productos, las cajas, etc.– como en sus reescrituras en los anuncios publicitarios. La destacada representación del *Quijote* llamó la atención del Instituto Cervantes. Con el objetivo de poner estos anuncios a disposición del público⁷, esta institución, en colaboración con la Asociación General de Empresas de Publicidad (AGEP), llevó a cabo una exposición bajo el título «El *Quijote* en el lenguaje comercial y en la publicidad».

Como destaca Bautista Naranjo, «[l]as ingeniosas andanzas de don Quijote y Sancho han traspasado todas las fronteras de la creación artística y cultural, llegando incluso hasta la publicidad, tanto gráfica como audiovisual» (2015b, 107). Desde los primeros anuncios que se produjeron en España, la figura de don Quijote ya empezó a servir de recurso para la

7. Aunque, según nos parece, esta exposición ya no está en su versión virtual. Estaba disponible en el Museo Virtual de Arte Publicitario (MUVAP), Sala VI, y accesible desde el siguiente enlace: CVC. Museo Virtual de Arte Publicitario (MUVAP). Sala VI: Ingenio e ingenioso: El «Quijote» en el lenguaje comercial y en la publicidad (cervantes.es). Sin embargo, algunos de los anuncios de la exposición han sido recogidos en el artículo de Daniel Campo (2006).

publicidad. Esta temprana representación de este mito queda patente en un anuncio tal como el de la bebida Zarzaparrilla, producido en el año 1961.

Por otra parte, como todos los mitos, el mito de don Quijote se adapta dependiendo del contexto y del mensaje que se quiere comunicar. Encontramos casos en los que los protagonistas del mito de don Quijote se aproximan a su origen, como en el anuncio de Brandy Fundador Color⁸, y en otros, se presentan principalmente asociados al hombre contemporáneo, por ejemplo, en el anuncio del Nuevo Seat Toledo⁹.

El mito de don Quijote no se ha quedado en el mero espacio del anuncio de productos, sino que en varios casos se ha vuelto la imagen misma de la marca, como es el caso del Membrillo El Quijote, S. A. y el de la cadena de tiendas japonesa Don Quijote Co. En estos dos casos de asociación del mito de don Quijote a marcas y empresas, abundan las representaciones y adaptaciones iconográficas del mito de don Quijote en la superficie de los productos. También se observa una peculiar emergencia del *Quijote* en tres campos (el turismo, el vino y la lotería), que vamos a estudiar más adelante.

5. EL MITO DE DON QUIJOTE EN EL TURISMO

El turismo es uno de los sectores que más utilizan el mito de don Quijote, sobre todo en los anuncios que atañen a la comunidad de Castilla-La Mancha (Figueroa 2015, 54). Como piensa Figueroa (2015, 54), se alude a menudo al *Quijote* en las estrategias divulgativas de esta comunidad: por ejemplo, la organización de una campaña promocional en el IV Centenario del *Quijote*, que se realizó bajo el título «El espíritu de don Quijote»¹⁰. De tal forma que se puede decir que esta comunidad se identifica con el propio mito quijotesco. En este apartado analizaremos un anuncio llevado a cabo por esta misma estancia en el año 2010: *Spot turismo Castilla-La Mancha*.

8. Es uno de los primeros anuncios de la marca Brandy Fundador que han sido visualizados en la pantalla italiana. No tenemos constancia de su fecha de aparición, sin embargo, hemos encontrado un vídeo en YouTube, que es accesible desde el siguiente enlace: <https://youtu.be/fgJRAAdW73k> [18/5/2021].

9. En realidad, se trata más bien de una mezcla de tópicos modernos con las propias tradiciones renacentistas ya presentes en el hipotexto. Los elementos tradicionales quedan patentes en el lenguaje que utilizan los protagonistas y en la representación de escenas como el duelo. Véase Bautista Naranjo (2015 b, 111). El vídeo se encuentra en <https://www.youtube.com/watch?v=2Eoss5vFoQ0>.

10. Este título encierra una relación intertextual con la obra de Agustín García de Arrieta, *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra: ó La filosofía de este grande ingenio* (1814).

El núcleo mítico de don Quijote se señala en este anuncio, primero, por la presencia de los tres principales protagonistas de la novela (don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea). Cuando consideramos el papel que desempeña cada uno de estos personajes, convendrá comentar que Sancho Panza y Dulcinea son los dos personajes que más contribuyen a la mitificación del héroe cervantino. Sancho Panza es el escudero que siempre está al lado de su amo, aconsejándolo en los peores momentos, tal como en la escena de los molinos de viento (I, 8)¹¹; a veces riéndose de sus alucinaciones, por ejemplo, tras el intento de engañarle (II, 10); soportando las desventuras del mismo, y, sobre todo, aprendiendo de su sagaz rigor –cuando, por ejemplo, Sancho Panza hace al ventero acordarse de la ley de caballería (I, 17: 152)– y de su sabiduría. Dulcinea transforma el caballero andante en enamorado (I, 8: 76). Según afirma Sancho Panza, Dulcinea le otorga a don Quijote «un buen corazón [que pueda] quebranta[r] [las] mala[s] ventura[s]» (II, 10: 615).

A lo largo del anuncio, estos tres personajes se interpelan en plural. Este peculiar proceso permite la identificación de todo lo que atañe a la comunidad castellanomanchega con la propia novela. Los nombres no solamente definen a los personajes de la novela, sino que vienen a representar arquetipos manchegos. Al asociar las palabras con el vídeo, los nombres de los personajes vienen acompañados de características que les atribuye el ilustre autor, Cervantes. Los “Sanchos” (Figura 1) son asociados a una imagen de un grupo de personas que están cenando juntos. Además de llamar nuestra atención sobre el aspecto mundano que a menudo encarna la figura sanchesca, este anuncio nos permite reflexionar sobre los mensajes de los cuales este personaje se hace portador. Este personaje recuerda a menudo que, a pesar de todas aventuras y desventuras, uno debe comer y beber –moraleja que se puede deducir cuando, por ejemplo, tras los enfrentamientos con los molinos de viento, Sancho Panza recuerda a don Quijote la hora de comer (I, 8: 70)–. Además, en este anuncio el comer y el beber vienen a participar en el mismo periplo cervantino.

Cuando la bebida con la que brindan los personajes del anuncio es el vino, recuerda al público receptor la importancia que Cervantes ha otorgado a esta bebida en el *Quijote* –por ejemplo, tras las aventuras de la venta, Sancho pide a Maritornes que le traiga un poco de vino (I, 17: 145)–. Por

11. En el marco de esta investigación, la metodología de citación para *Don Quijote de la Mancha* (Ed. Francisco Rico. Madrid: Punto de Lectura, 2007) se basará en la referencia precisa de la parte, el capítulo y la página correspondientes de la obra: (Parte, capítulo: Página(s)).

otro lado, el anuncio insinúa el lugar que ocupa la comunidad castellano-manchea en la producción de esta bebida.



Figura 1: «Los “Sanchos” cenando juntos»,
captura de pantalla del *Spot turismo Castilla-La Mancha* (2010).

La alusión a los «locos geniales» (Figura 2) en este anuncio es al mismo tiempo una representación del mitema de la «locura» del *Quijote* y la del «doble interior». La locura es uno de los temas más recurrentes de la novela. En el anuncio, se asocia esta palabra con la imagen de unos jóvenes que se echan en el agua con sus ropas. Una imagen que interpela la figura del aventurero moderno. El aspecto dual del mito, a esta altura, se dibuja con el matiz que añade el adjetivo «genial». Lo cual implica una cordura añadida al «atisbo de locura».



Figura 2: «Los “locos geniales”»,
captura de pantalla del *Spot turismo Castilla-La Mancha* (2010).

Por otro lado, el paisaje castellanomanchego se asocia a Dulcinea (Figura 3). Este proceso a su vez hace posible la manifestación del mitema del «idealismo quijotesco». Esta asociación permite asimismo atribuir al paisaje de este territorio las mismas descripciones que proporciona don Quijote a Dulcinea. Es decir, la mujer que representó la luz del héroe viene a representar la luz de la tierra manchega. Este sol que podría turbar a Sancho Panza vendrá a ser el que turbará al turista (II, 10: 614-615).



Figura 3: «Dulcinea y el paisaje castellanomanchego»,
captura de pantalla del *Spot turismo Castilla-La Mancha* (2010).

Los «cuentacuentos» (Figura 4) de este anuncio hace suponer al público que en la comunidad hay personas que tienen este don que tuvo Cervantes para contar historias geniales. Además, el anuncio retoma el modelo de escritura del *Quijote*, y nos permite asimismo señalar la presencia del mitema de «la presencia de Cervantes en tanto que modulador del espejismo narrativo». Este proceso encarna al mismo tiempo la figura de Cervantes y su propia narración. Esta última, tal como demuestra Paz Gago, encierra un grado de oralidad:

El Quijote se encuentra precisamente, en los primeros años de la décimo-séptima centuria, en ese umbral entre oralidad y escritura, entre medievallidad y modernidad, acogiendo en sus páginas esa coexistencia de la voz y la letra, el griterío del recitador multiforme y el silencio del libro. Como no se produce, no podía producirse, una ruptura entre los mecanismos orales utilizados hasta entonces y la incipiente práctica de la escritura, en el relato cervantino lo oral queda naturalmente inscrito en lo escrito. (Paz Gago 1998, 1170)

Se trata también de un gesto del mitema del «deseo triangular» (Bautista Naranjo 2015a, 97), ya que la integración de una escena de transducción literaria implica asimismo un aprendizaje. Además, cuando se considera que esta sección del anuncio está enfocada principalmente en un grupo conformado en su mayoría por niños, viene a ser más importante destacar el «deseo triangular». Es decir, este peculiar escenario permite considerar al libro cervantino como mediador para el acceso al ideal aventurero que el turista necesita tanto.



Figura 4: «Los cuentacuentos»,
 captura de pantalla del *Spot turismo Castilla-La Mancha* (2010).

La propia alusión textual a «los escuderos» y su asociación con la aventura de los molinos (Figura 5) sugieren asimismo el «deseo triangular», de modo que el anuncio destaca el hecho de que don Quijote representa para el turista un mediador hacia la exploración del territorio manchego, en el que se encuentran los molinos de viento. Además, la representación de los protagonistas cervantinos por prototipos contemporáneos permite al público identificarse con los personajes del anuncio y, por tanto, adoptar las mismas posturas que estos. La repetición del inicial «se buscan» enfatiza aún más el «deseo triangular», lo que es lo mismo que demostrar el proceso de aprendizaje y de adaptación del turista. Este último, impulsado por su curiosidad, se empeña, por una parte, en aprender las sabidurías destacadas en el mito de don Quijote y reflejadas en la propia cultura castellano-manchega y, por otra, en perpetuar las aventuras del caballero andante y su escudero.



Figura 5: «Don Quijote y su escudero»,
captura de pantalla del *Spot turismo Castilla-La Mancha* (2010).

6. LOS VINOS DE LA ESPAÑA DE DON QUIJOTE: UN EJEMPLO DEL PAPEL DEL MITO EN LA REPRESENTACIÓN ARQUETÍPICA DE UNA NACIÓN

Tal como hemos señalado anteriormente, el vino ocupa un lugar destacado en el *Quijote* –presencia que se resalta, por ejemplo, en el escenario de la batalla de don Quijote con los cueros de vino (I, 36: 374)– y en la propia cultura y economía españolas. Por tanto, en este apartado del trabajo pretendemos abordar la presencia del mito de don Quijote en el anuncio dedicado al vino y, para llevar a cabo nuestros análisis, nos centraremos en el caso de la publicidad de la DO La Mancha del año 2012.

En este anuncio se ha puesto a don Miguel en una habitación parecida a una celda de cárcel (Figura 6), donde él está dibujando el panorama manchego gracias a una tinta hecha de vino. Tal escenario, según nos parece, añade un toque de verosimilitud a la publicidad y le permite asimismo adoptar la figura cervantina en tanto que constituyente del mito de don Quijote, ya que, como comenta Canavaggio (2005, 12), es posible que el *Quijote* fuese pensado en la Cárcel Real de Sevilla dónde Cervantes se encontró encerrado, lo que se comprueba en la siguiente afirmación de Cervantes:

Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (I, prólogo, 7)

Además, la fusión del sonido con las imágenes que le corresponden transforma el anuncio en un diálogo interno. Es decir, el anuncio nos da la sensación de que estemos escuchando a Cervantes contándose a sí mismo lo que está escribiendo. Cabe resaltar que, gracias a este proceso, el anuncio comparte con la novela, el aspecto de la oralidad narrativa de la misma. Como hemos señalado más arriba, esta oralidad a su vez participa en la peculiaridad narrativa de la novela. Además, el hecho de que Cervantes no esté escribiendo en un papel o un cuaderno sino en el espacio permite al anuncio aludir a la dimensión oral y a la proyección del «yo» interior del *Quijote*.

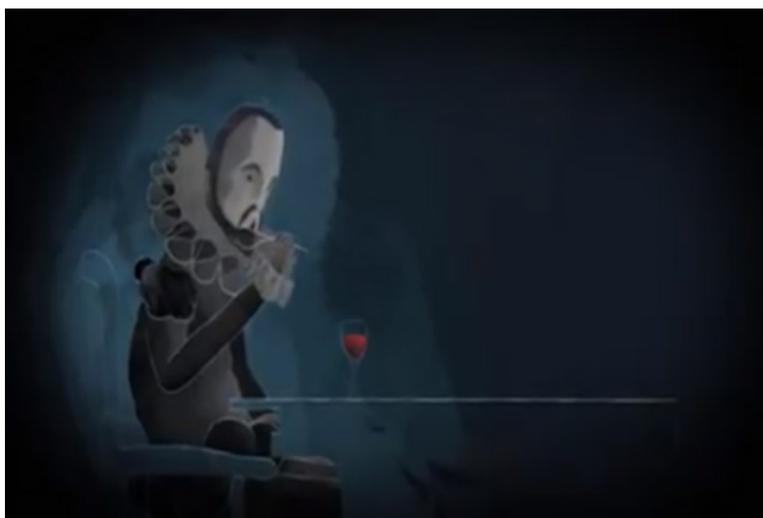


Figura 6: «Cervantes escribiendo con una tinta hecha de vino», capturas de pantalla de *Vinos de la España de Don Quijote* (2012).

Por lo tanto, Cervantes se transforma en el mediador del proceso narrativo de *myse en abyme* de este anuncio. Es decir, el anuncio presenta la escena de un autor (Cervantes), que está escribiendo un texto. Al contrario del *Quijote* que es la historia de un hidalgo que se enloquece tras haberse leído unos libros de caballería, y que quería trasladar estas lecturas a la realidad, el texto que escribe el Cervantes ficticio del anuncio resulta ser el mensaje central del mismo: «En un lugar de La Mancha [...] existe una tierra con un don para los vinos». Este mensaje radica en transformar la tierra y los vinos en los temas centrales de la publicidad. Pues si consideramos que el *Quijote* ha sido escrito (o pensado) en una cárcel, por lo tanto, el cambio al que asistimos en este anuncio se encuentra sobre todo a nivel de la historia enmarcada, y la posible manera en que Cervantes pudiese haber escrito

el *Quijote* (en el caso del anuncio, todo se escribe con tinta de vino). Con esta tinta, Cervantes consigue dibujar las principales figuras e imágenes del *Quijote*: don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea, los molinos de viento, etc.

Las imágenes dibujadas –el rostro de Dulcinea (Figura 7), don Quijote y Sancho Panza andando por Castilla-La Mancha (Figura 8), los molinos con sus alas que van dando vueltas y un grupo de personas cultivando uvas (Figura 9), Cervantes que invita al público a brindar (Figura 10)– atraen la atención del público sobre los orígenes del vino, y el propio origen y núcleo de la novela. Ambos elementos forman parte del mensaje central del anuncio: el *Quijote* y el vino son ambos constitutivos de la identidad española. El anuncio da a entender que hablar del *Quijote* es al mismo tiempo referirse al vino español, que resume esta idea en una doble referencia: «Los vinos de la España de Don Quijote». La escritura, el vino y el mito de don Quijote se fusionan. La «pluma» hace posible la escritura del anuncio, el cual a su vez es la reescritura del mito de don Quijote. El vino, a su vez, sirve, por un lado, de tinta con la que Cervantes escribe el anuncio (y reescribe el mito) y, por otro lado, representa la bebida que le sirve a Cervantes de refresco.

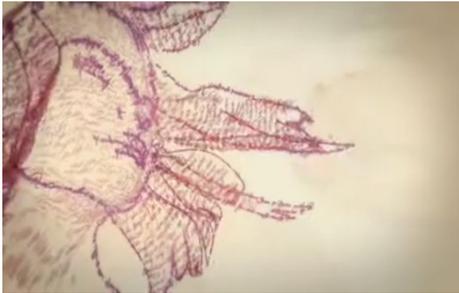


Figura 7: «Dulcinea hecha de vino», capturas de pantalla de *Vinos de la España de Don Quijote* (2012).



Figura 8: «Don Quijote y Sancho Panza dibujados con vino», capturas de pantalla de *Vinos de la España de Don Quijote* (2012).



Figura 9: «Los molinos de viento hechos de vino», capturas de pantalla de *Vinos de la España de Don Quijote* (2012).



Figura 10: «Cervantes con su pluma y su copa de vino», capturas de pantalla de *Vinos de la España de Don Quijote* (2012).

Además, la referencia a la España de don Quijote resulta interesante, ya que esta apelación se utiliza a menudo para hacer alusión a todo aquello que pueda representar la imagen de España. Los periodos propiamente atribuidos a don Quijote son los finales del siglo xvi y los inicios del xvii¹², sin embargo, el uso de esta expresión en la publicidad permite además llamar la atención del público sobre las virtudes de este personaje. La elección de la silueta del caballero andante en tanto que logotipo de la corporación (Figura 11) parte de la misma iniciativa de fusionar la imagen de la marca con las virtudes del protagonista cervantino¹³.

12. A este respecto, conviene consultar el prólogo que adelanta las dos partes de la edición del Centro Virtual Cervantes del *Quijote*, en la que se publica también un artículo de Domínguez Ortiz dedicado a la apelación «la España del *Quijote*». Este artículo es accesible desde este enlace: cvc. «Don Quijote de la Mancha». Prólogo. La España del «Quijote» (1 de 4) (cervantes.es).

13. También hay otros anuncios de la misma institución que se basan en el mito de don Quijote. Por ejemplo, el reciente *Dulcinea eres tú* (2012) pretende fusionar por una parte a Dulcinea con el paisaje, dentro del cual están incluidos los viñedos; y, por otra parte, a Dulcinea con toda mujer que bebe el vino (como es el caso de la protagonista que buscaba a Dulcinea), y también fusionar a don Quijote con todo hombre que bebe el vino (lo cual se ejemplifica con el segundo protagonista).



Figura 11: Logotipo de la DO La Mancha, imagen sacada del sitio web de la DO La Mancha: Vinos de La Mancha - El Origen del Vino - DO La Mancha (lamanchawines.com) [23/5/2021].

El anuncio de la DO La Mancha del año 2012 se alimenta de un juego de sentidos que pasamos a analizar. Cuando se señala que «existe una tierra con un don para los vinos», se pretende llamar la atención del público sobre varios mensajes. En primer lugar, si se considera la palabra «tierra», el anuncio puede referirse al «terreno de cultivo»¹⁴ o bien al país, la región o la población de este espacio. La preposición «con», por su parte, puede indicar el medio o las circunstancias que permiten la ejecución de una acción, pero puede señalar también la relación que mantienen dos o más elementos. La palabra «don», a su vez, al ser homonímica, puede remitir, por una parte, a palabras tales como «regalo, presente», etc., o bien a la habilidad que tiene un elemento para hacer algo. Por otra parte, el mismo vocablo puede aludir a otra realidad, la del «don» que se utiliza a menudo para conferir un tratamiento de respeto a una persona. La preposición «para», a su vez, puede, por un lado, denotar la finalidad de una acción, o bien, si se utiliza como una «partícula adversativa», alude «[al] estado en que se halla actualmente algo, contraponiéndolo a lo que quiere aplicar o se dice a ello». Esta misma palabra puede utilizarse para resaltar la aptitud y actitud que tiene un objeto o una persona (DRAE 2020).

La combinación de estas palabras dentro de la frase permite al anuncio comunicar varios mensajes. Si se considera a la palabra «don» en su primera acepción, se destaca la capacidad productiva de la tierra. Es posible que el anuncio quiera comunicar que se encuentran los mejores enólogos en España (aludiendo en este caso al vino). Se puede considerar también a «don» como una elipsis de «don Quijote». A este respecto, el anuncio comunica al menos tres mensajes. Primero, «la tierra» española y el héroe mítico, don Quijote, contribuyen ambos a la perfección del vino español. Segundo, don Quijote, en tanto que figura antonomástica de España, es asimismo la representación de la genialidad enológica de este país. Tercero, don Quijote se hizo defensor de la

14. Las definiciones que vienen entre comillas son tomadas tal y como se presentan en el *Diccionario de la Real Academia* (actualización 2020). Sin embargo, por razones de espacio, no recogemos todas las acepciones de las palabras «tierra, con, don y para». Además, advertimos de que las definiciones que vienen sin comillas son reformulaciones nuestras.

cultura del vino. En efecto, don Quijote en tanto que héroe mítico nace de una ambición patriótica, ya que la adaptación del nombre «don Quijote» le permite a Alonso Quijano destacar el «servicio» que quiere atribuir a «su república» (I, 1: 31). El hidalgo se convierte en héroe mítico para hacerse garante de las causas de su tierra. Por ende, en este anuncio la ambigüedad viene a representar una estrategia bastante productiva, por lo que permite que se generen varios mensajes a partir de pocas palabras. Con comunicar la frase «existe una tierra con un don para los vinos», el anuncio atrae la atención del público sobre distintas informaciones que pueden a su vez convencerlo.

El íncipit del anuncio —«en un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme»— y el cierre del mismo —«vinos de un lugar de España de cuyo nombre querrás acordarte»— forman una estructura circular que da al anuncio el aspecto de un suspense. Este proceso permite al anuncio llamar la atención del público, que tiene que esperar hasta el final del anuncio para saber a qué lugar se está refiriendo el narrador. Además, el anuncio acaba con una invitación al público a saborear el vino español, lo cual permite asimismo plantear el aspecto sobresaliente del país en cuanto a la producción del vino, que es el producto que promociona el anuncio.

7. EL MITO DE DON QUIJOTE EN LA LOTERÍA: DON MIGUEL, EL GANADOR DEL PREMIO

La publicidad del sorteo del año 2018 de la Lotería del Niño se basa sobre todo en las razones por las que el *Quijote* tuvo éxito. Este anuncio ficcionaliza el proceso de edición del *Quijote*. Por medio de esta proyección, propone una analogía sutil entre la creación y la edición del *Quijote* y el sorteo. El éxito del *Quijote*, según se demuestra en el anuncio, se debió al humorismo, la intrepidez y la persistencia de Cervantes. Además de estos tres aspectos, se acentúa mucho en el ludismo del que hace uso don Miguel para convencer al editor. Esto permite al anuncio comunicar de una manera analógica el aspecto lúdico del sorteo.

Cuando don Miguel alude al propio íncipit del *Quijote*, demuestra que la idea de «no acordarse del sitio» viene por puro azar y, sin embargo, una vez que la encuentra, pese a las desaprobaciones del editor, don Miguel insiste. Pues don Miguel afirma: «y si pongo no me acuerdo del sitio [...], confía en mí». Mediante este anuncio la Lotería del Niño destaca que la confianza es importante en el juego, pues es fácil desistir cuando uno sabe que, entre los que juegan, pocos van a ganar. En la lotería, la confianza y la persistencia son importantes, sin embargo, se necesita tener también una personalidad intrépida, la cual se expresa con la representación ficticia

de Cervantes, quien, según se supone en el anuncio, se aferra a su modelo de escritura pese a las dificultades que resalta el editor. Cuando, por ejemplo, este último compara «las 1424 páginas» de la novela de Cervantes con la poesía de Góngora, que al parecer podría resultar más fácil para don Miguel escribir en poco tiempo (por la extensión, por supuesto). Sin embargo, lo que busca don Miguel no es la facilidad sino la exclusividad.

Además, la alusión a Góngora pone un toque de verosimilitud al ambiente (Figura 12). Cuando se sabe cuánto Cervantes alababa la escritura de Góngora, el hecho de referirse a la poesía de este autor viene a representar un argumento sólido en contra de la voluntad de don Miguel. A modo de ejemplo del mérito que Cervantes atribuyó a Góngora, cabe referirse al *Viaje del Parnaso* en el cual Cervantes afirma:

[T]an celebrado siempre de la fama,
es aquel agradable, aquel bienquisto,
aquel agudo, aquel sonoro y grave
sobre cuantos poetas Febo ha visto;
aquel que tiene de escribir la llave
con gracia y agudeza en tanto extremo,
que su igual en el orbe no se sabe:
es don LUIS DE GÓNGORA, a quien temo
agraviar en mis cortas alabanzas. (1614, fol. 9v.)



Figura 12: «Cervantes y Góngora en foto», captura de pantalla del *Sorteo extraordinario de la Lotería del Niño* (2018).

Esta referencia nos permite deducir lo siguiente: si Cervantes no se dejó convencer por la alusión a Góngora, el jugador no debería dejarse

convencer por ningún contrargumento. Además, como resalta el lema del anuncio (Figura 13), «si algo merece la pena insiste», el proceso de edición de la novela, o sea la propia creación del mito, viene a representar una analogía al propio juego de azar. Esta analogía refuerza la importancia de este sorteo. Es decir, no se trata de un mero intento, sino que uno debe jugar con sosiego hasta que se gane el premio.



Figura 13: «Lema del anuncio», captura de pantalla del *Sorteo extraordinario de la Lotería del Niño* (2018).

El humor lúdico del carácter cervantino comunica también esta misma idea de jugar con sosiego: en la manera en que presenta los dos protagonistas, don Quijote y Sancho Panza, y por la alusión a los molinos de viento (Figura 14). Así, se nos dibujan las figuras antonomásticas del mito (don Quijote y Sancho Panza), las cuales plantean asimismo los mitemas de la «aparencia fácilmente reconocible», «la locura», «el idealismo», «el carácter individualista», «la lucha contra las adversidades» y «el dualismo» (Bautista Naranjo 2005a, 97).



Figura 14: «Cervantes presenta los dos muñecos al editor», captura de pantalla del *Sorteo extraordinario de la Lotería del Niño* (2018).

Con los dos muñecos que nos presenta el carácter cervantino del anuncio, ya nos pone en contacto con el mitema de la «aparencia fácilmente reconocible», por lo que ellos representan a don Quijote y Sancho Panza. Además, al aludir a la famosa escena de los molinos de viento, destaca el mitema del «dualismo» –con lo cual don Quijote viene a representar el idealista, y Sancho Panza el personaje más apretado a la realidad–. En la desventura de los molinos de viento subyace asimismo la ensoñación libresca, ya que la idea de enfrentarse a los malos (en este caso los gigantes) proviene de los libros de caballería. Como destaca el anuncio de la Lotería del Niño, el carácter opuesto y complementario de los dos protagonistas desempeña un papel importante en el éxito que ha tenido la novela. Cuando don Miguel, en este anuncio, resalta que los personajes se venden con cada novela, llama la atención del público sobre el papel que han desempeñado estos personajes para que el *Quijote* haya podido atraer la admiración de públicos diferentes.

En realidad, muchos son aquellos que conocen los personajes antes de la obra. Asimismo, se nos presenta «la lucha» en contra de los molinos como núcleo de este proceso de adecuación a los principios de la caballería, que corresponde a la voluntad por parte del héroe cervantino de conformarse al «heroísmo individual y anacrónico» (Bautista Naranjo 2015a, 97). Por lo tanto, en la escena de los molinos, el carácter individualista de don Quijote converge con el empeño a luchar en contra de los malos, por lo que, a pesar de las persistencias de Sancho Panza en advertirle de que los molinos no son gigantes, don Quijote se aventura a luchar contra ellos (I, 8: 75). El comentario que hace don Miguel tras la aceptación del editor puede corroborar su humorismo. Pues don Miguel afirma: «Lo vamos a petar».

Existen bastantes relaciones entre el anuncio del sorteo de la Lotería del Niño y la propia biografía de Cervantes. Por ejemplo, el editor le ha preguntado qué tenía en el brazo, lo cual permite insinuar el hecho de que Cervantes perdió el uso de la mano izquierda. La dimensión alegórica del anuncio es operativa, al menos para aquellos que hayan leído sobre la vida del autor, ya que, por una parte, el éxito del autor real es tardío y tal vez inesperado, por otra, es el fruto de muchos atrevimientos. Debido a la ausencia de registros personales del autor, no es posible corroborar las motivaciones que lo llevaron a embarcarse en tantas aventuras y desafíos. Sin embargo, es probable que se haya enfrentado a muchos apuros económicos a lo largo de su vida y es una de las razones por las que desempeñó varias actividades, que no siempre acabaron sin consecuencias (hay que nombrar, por ejemplo, los encarcelamientos, la pérdida del uso de la mano izquierda y las heridas en Lepanto). En fin, una vida marcada por dolorosas

experiencias¹⁵. Y sus obras presentan huellas de todo ello. Huellas que han servido de fuentes para varias reescrituras del mito de don Quijote, como el anuncio de la Lotería del Niño.

8. CONCLUSIÓN

Tal como hemos anunciado, el *Quijote* es un relato sobre el que se apoyan varias marcas para vender sus productos. Jiménez Marín, por su parte, señala que esto se debe al estatus y el prestigio que supone identificar una marca con un texto literario (2007, 278). Sin embargo, esta identificación no tendría gran efecto, en el caso de que el público no tuviese conocimiento del texto literario. En este sentido, la presencia de la figura de don Quijote en la publicidad no corresponde solamente al hecho de que el *Quijote* puede señalar que el producto o la marca tenga un prestigio, sino que también parte del hecho de que es un mito bastante conocido por el público.

Además, como destaca Bautista Naranjo (2015a, 97), los protagonistas y las principales escenas del *Quijote* son fácilmente reconocibles. El carácter elitista del *Quijote*, su popularidad, la apariencia fácilmente reconocible de sus dos protagonistas y el carácter cómico, a la vez que trascendente, de algunas escenas permiten que el anuncio que retoma el mito llegue a encarnar, por un lado, la ancestralidad y la adaptabilidad; y, por otro, refleje la comicidad y el simbolismo que encierra esta novela. Por lo tanto, esos anuncios pueden llegar a varios tipos de receptores.

Asimismo, la presencia del mito de don Quijote en la publicidad destaca la doble tendencia del ser humano: su permanente evolución, por un lado, y, por otro, su voluntad de volver a sus orígenes. En el caso de los anuncios analizados, podemos señalar además que el autor, Cervantes, desempeña un papel destacado en las reescrituras del mito de don Quijote, ya que ellos apuntan también al nacimiento mismo del mito, en el que el doble ficticio del autor ha participado.

15. Para más datos sobre la biografía de Cervantes, conviene consultar Close (1605, 1615), Gutiérrez Sebastián (2000), Canavaggio (2004) y Lucía Megías (2016a y 2016b).

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Fuentes primarias

DO La Mancha. *Vinos de la España de Don Quijote*. 25 de mayo de 2012. <https://youtu.be/kx5x5fGbmQI> [18 mayo 2021] [disponible en la cuenta personal de Alejandro Gómez].

DO La Mancha. *Dulcinea eres tú*. <https://www.youtube.com/watch?v=bOleFJaIoFU> [2/9/2021].

DO La Mancha. *Logotipo de la DO La Mancha*. Vinos de La Mancha - El Origen del Vino - DO La Mancha (lamanchawines.com) [23 mayo 2021].

Gobierno de Castilla-La Mancha. *Spot turismo Castilla-La Mancha*, 2010. <https://youtu.be/XzICTzy2ScE> [18 mayo 2021].

Lotería del Niño. *6 de enero Sorteo extraordinario de El Niño*. Spot realizado por Leo Brunett. Madrid, 2018. <https://youtu.be/j0Vz5c1fKY> [18 mayo 2021] [disponible en la cuenta de Dossiernet].

9.2. Fuentes secundarias

BRANDY FUNDADOR COLOR, *I «Grandi di Spagna»*. Presentado por Pedro Domecq. s.f. <https://youtu.be/fgJRAAdW73k> [18 mayo 2021] [disponible en la cuenta personal de Romano Ravazzani].

DON QUIJOTE CO. s.f. 驚安の殿堂 ドンキホーテ (donki.com) [18 mayo 2021].
El Quijote en el lenguaje comercial y en la publicidad. Museo Virtual de Arte Publicitario (MUVAP), Sala VI. CVC. Museo Virtual de Arte Publicitario (MUVAP). Sala VI: Ingenio e ingenioso: El «Quijote» en el lenguaje comercial y en la publicidad. (cervantes.es) [18 mayo 2021].

MEMBRILLO EL QUIJOTE S.A. s.f. <https://quijotefood.com/> [18 mayo 2021].

NUEVO SEAT TOLEDO. *Vuelve la leyenda*. Vimeo. Realizado por Grey London Barcelona y The Gang, 2013. *Vuelve la leyenda* on Vimeo [18 mayo 2021] [disponible en la cuenta personal de Sabrina Praga].

ZARZAPARILLA 1001. 1961. <https://youtu.be/QGe6-kjPSQk> [18 mayo 2021] [disponible en la cuenta de ATPC filmes].

9.3. Obras consultadas

BAUTISTA NARANJO, Esther. *La recepción y reescritura del mito de don Quijote en Inglaterra (siglos XIX-XX)*. Madrid: Dykinson, 2015a.

BAUTISTA NARANJO, Esther. «Las aventuras de Q y S y el nuevo Seat Toledo: el mito cervantino llega a la publicidad». *Animal Electrónica*, 2015b, 39, pp. 107-133.

- BAUTISTA NARANJO, Esther. *El mito de don Quijote en la novela francesa de los siglos XIX y XX*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2020.
- BERTRAND, Jean Jacques Achille. *Cervantès et le romantisme allemand*. Paris: Alcan, 1914.
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique, théorie et parcours*. París: PUF, 1992.
- CAMPO, Daniel. «La AGEP y el Instituto Cervantes presentan El Quijote y la Publicidad». *El Publicista*, 2 de enero de 2006. <https://www.elpublicista.es/reportajes/agep-instituto-cervantes-presentan-quiote-publicidad> [18 mayo 2021].
- CANAVAGGIO, Jean. «Vida y literatura: Cervantes en el *Quijote*». En Francisco RICO (ed.). *Don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2004, pp. 45-72. CVC. «Don Quijote de la Mancha». Prólogo. Vida y literatura: Cervantes en el «Quijote» (1 de 6) [23 mayo 2021].
- CANAVAGGIO, Jean. *Don Quichotte, du live au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard, 2005.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Viaje del Parnaso*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1614. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/viaje-del-parناسо-1/html/ff3bd0fc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_35.html [23 mayo 2021].
- CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la publicidad*. Coruña: Netbiblio, 2007. Historia de la Publicidad - Antonio Checa Godoy - Google Books [23 mayo 2021].
- CLOSE, Anthony. «Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura». En Francisco RICO (ed.). *Don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes. Edición del Instituto de Cervantes, 1605, 1615. CVC. «Don Quijote de la Mancha». Prólogo. Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura (1 de 5). [18 mayo 2021].
- «CON». *DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*. ACTUALIZACIÓN 2020. [HTTPS://DLE.RAE.ES/CON?M=FORM](https://dle.rae.es/CON?m=FORM) [18 MAYO 2021].
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «La España del *Quijote*». En Francisco RICO. *Don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes. Centro Virtual Cervantes, 1605, 1615. CVC. «Don Quijote de la Mancha». Prólogo. La España del «Quijote» (1 de 4). (cervantes.es) [18 mayo 2021].
- «DON». *Diccionario de la Real Academia de España*. Actualización 2020. <https://dle.rae.es/don?m=form> [18 mayo 2021].
- DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: De la mythocritique à la mythanalyse*. París: Berg, 1979.
- EIGELDINGER, Marc. *Mythologie et Intertextualité*. Genève: Editions Stakine, 1987.
- CANO FIGUEROA, Cinta M.^a. «El Quijote y la publicidad: Una aproximación turística diferente». *Cauce. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 2015, 38, pp. 53-70.
- FREIRE SÁNCHEZ, Alfonso. «Publicidad en torno al mito: el uso de figuras mitológicas como herramienta persuasiva del discurso publicitario». *Historia y Comunicación Social*, 2014, 19, Especial (marzo): La comunicación en la profesión en la universidad de hoy, pp. 241-251. Publicidad en torno al mito: el uso de figuras

- mitológicas como herramienta persuasiva del discurso publicitario | Historia y Comunicación Social (ucm.es) [18 mayo 2021].
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín. *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra : ó La filosofía de este grande ingenio, presentada en máximas, reflexiones, ... va añadida al fin de él una Novela Cómica, intitulada La tía fingida; obra póstuma del mismo Cervantes, hasta ahora inédita, ... / por D. Agustín García Arrieta | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com) [23 mayo 2021].
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. «Miguel de Cervantes: Vida y obra». *Monte Buciero*, 2000, 5, pp. 225-236.
- JIMÉNEZ MARÍN, Gloria. «Macbeth: cuando la literatura se convierte en publicidad». *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 2007, 1(5), pp. 275-286.
- KUNZ, Marco. «Cervanteos y quijotextos en la literatura española contemporánea». En KUNZ, Marco (ed.). *Quijotextos, Quijotemas, Quijoterías: ocho acercamientos a Don Quijote*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2009, pp. 209-226.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. «La structure des mythes». En *Anthropologie structurale*. París: Plon, 1958.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *La juventud de Miguel de Cervantes*. 2.^a ed. Madrid: Edaf, 2016a.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 2016b. «Miguel de Cervantes: una vida tras la sombra de un mito.» En LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Miguel de Cervantes: de la vida al mito (1616-2016)*, 23-59.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier. «El Quijote femenino como variante del mito quijotesco». En Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.). *Actas del V Congreso Internacional*. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 1627-1644.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier. «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2011, 748, pp. 237-246. doi:0.3989/arb.2011.748n200 [28 noviembre 2022].
- PAZ GAGO, José María. «Oralidad, escritura y visualidad en el Quijote». En GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz y Alicia CORDÓN MESA (eds.). *Actas del IV Congreso internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AICO)*. Alcalá de Henares: Editorial de la Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1169-1186.
- PEÑA MUÑOZ, Margarita. «Cervantes y el entremés de la Cárcel de Sevilla: autobiografía y autoría». En CIVIL, Pierre y Françoise CRÉMOUX. *Nuevos caminos del hispanismo: Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Iberoamericana, 2010 [Ponencia en cd adjunto]. Cervantes y el entremés de La cárcel de Sevilla: autobiografía y autoría [18 de mayo de 2021].
- «MITO». *Diccionario de la Real Academia Española*. Actualización 2020. mito | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE [12 de diciembre de 2021].
- «PARA». *Diccionario de la Real Academia Española*. Actualización 2020. <https://dle.rae.es/para?m=form> [18 de mayo de 2021].

- SMITH, Alan E. «El Quijote, primera novela moderna, primer mito moderno: entre oralidad e imprenta». En Antonio Pablo BERNAT VISTARINI (ed.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1998, pp. 253-262.
- «TIERRA». *Diccionario de la Real Academia Española*. Actualización 2020. <https://dle.rae.es/tierra?m=form> [18 de mayo de 2021].
- WATT, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313193221>

EL PROCESO DE REMEDIACIÓN EN LA NOVELA DE HÉLÈNE GAUDY *UN MONDE SANS RIVAGE* (2019)

The Remediation Process in Hélène Gaudy's Novel A World without a Shore (2019)

Ángeles CIPRÉS PALACÍN
Catedrática de Universidad
Facultad de Filología (UCM)
ninescp@ucm.es

Recibido: 11/10/22; Aceptado: 04/03/23

Ref. Bibl. ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN. EL PROCESO DE REMEDIACIÓN EN LA NOVELA DE HÉLÈNE GAUDY *UN MONDE SANS RIVAGE* (2019). *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 193-221.

RESUMEN: Dentro del marco teórico propuesto por especialistas de teoría de la literatura en relación con la intermedialidad y la remedialidad (Gil González y Pardo 2018) y teniendo en cuenta los planteamientos de Mario Praz (1979), Roland Barthes (1980), Irene Artigas (2013) o las reflexiones teóricas presentadas por Antonio Monegal (2000) en relación con la comparación entre la literatura y otras artes visuales, nos proponemos llevar a cabo un análisis de la novela de Hélène Gaudy. El objeto es analizar el proceso de remediación efectuado por la autora al proponerse novelar la historia de tres exploradores daneses cuyo globo desapareció en el Ártico en 1897. El medio original se compone de las 48 imágenes recuperadas, en muchos casos realmente deterioradas, procedentes de los carretes de película que se encontraron en 1930 entre los restos del globo desaparecido, así como de fragmentos del diario de uno de los exploradores. El resultado literario es una novela en la que la ficción se sustenta en la mirada atenta de la autora sobre estas imágenes en blanco y negro y sobre los textos incompletos del diario.

El medio de origen (o hipermedio) en este caso es fundamentalmente la imagen mientras que el medio de acogida o (hipomedio) es una novela escrita

a modo de carnet de viaje, ya que parece seguir la estructura del diario incompleto encontrado. Nuestro análisis nos permitirá establecer los mecanismos de representación de las imágenes en la palabra literaria al tiempo que ilustrará un ejemplo de remedialidad: un medio, las fotografías, representadas y descritas en otro medio, el texto literario. Una de las particularidades es la presencia simultánea del hipermedio en el discurso tejido por la autora.

Palabras clave: intermedialidad; remedialidad; novela de viajes; expediciones al Polo Norte; análisis del discurso; procedimientos ecrásticos; Hélène Gaudy; *Un monde sans rivage*.

ABSTRACT: Within the theoretical framework proposed by literature theory specialists in relation to the intermediality and the remediality (Gil González & Pardo 2018) and taking into consideration the approaches of Mario Praz (1979), Roland Barthes (1980), Irene Artigas (2013) or the theoretical reflections presented by Antonio Monegal (2000) regarding the comparison between literature and others visual arts, we propose to carry out an analysis of the novel by Hélène Gaudy *A world without a shore*. The aim is to analyze the remediation process carried out by the author when she sets out to novel the story of three Danish explorers whose balloon disappeared in the Arctic in 1897. The original medium is made up of the 48 recovered images, in many cases really damaged, from the reels of film that were found in 1930 among the remains of the missing balloon as well as fragments of the diary of one of the explorers. The literary result is a novel in which the fiction is based on the author's attentive gaze on these black and white images and on the incomplete texts of the newspaper.

The source medium (or hypermedium) in this case is fundamentally the image, while the host medium or (hypomedium) is a novel written as a travel card, since it seems to follow the structure of the incomplete diary found. Our analysis will allow us to establish the mechanisms of representation of images in the literary word while illustrating an example of remediality: a medium, the photographs, represented and described in another medium, the literary text. One of the peculiarities is the simultaneous presence of hypermedium in the discourse woven by the author.

Key words: intermediality; remediality; travel novel; expeditions to the North Pole; Speech analysis; ekphrastic procedures; Hélène Gaudy; *A world without a shore*.

1. INTRODUCCIÓN

La novela elegida, publicada en Francia en 2019 por la artista y escritora Hélène Gaudy, y cuyo título es *Un monde sans rivage*, relata la expedición fracasada de tres ingenieros suecos que, en 1897, se propusieron

llegar al Polo Norte en globo. La escritura toma como punto de partida las fotografías, restos de escritura y otros objetos encontrados más de treinta años después de su desaparición en el hielo.

Este trabajo se debe a la lectura atenta de una publicación de 2018 en la que se aborda, desde diferentes puntos de vista, la noción de intermedialidad¹. En ella se presenta el marco conceptual y terminológico de las diferentes categorías relacionadas con esta noción, así como diferentes análisis llevados a cabo sobre corpus de trabajo procedentes de distintos medios. Las interferencias entre diferentes medios en una misma obra dan lugar a toda una categorización que ya desde principios de este siglo XXI ha sido objeto de diversos estudios. En nuestro caso, al tratarse de analizar cómo se ha llevado a cabo una escritura literaria basada en la «lectura» de imágenes, en la interpretación de fragmentos de un diario incompleto y de una correspondencia relacionada con el viaje narrado, podemos incluir nuestro análisis dentro de lo que se puede denominar remediación.

Al tratarse de una novela construida a partir de documentos fotográficos, debemos hacer referencia al estudio de Roland Barthes *La cámara lúcida*, publicado pocas semanas después de su muerte. En este tratado del «Tiempo, de la Nostalgia y, en definitiva, de la Muerte»² (1999, 11), el autor francés elabora una reflexión muy completa de la relación entre la fotografía, el paso del tiempo y la muerte. Las imágenes de la fotografía muestran algo irreplicable en el cronograma de la vida, pero susceptible de seguir siendo reproducido hasta el infinito (Barthes 1999, 31). Los sujetos que aparecen en las fotos están en trance de devenir objetos, por lo tanto, de pasar a un estado intermedio entre la vida y la muerte que sería, para Barthes, el de «espectro». La fascinación que ejercen algunas fotografías puede llevar, como es el caso de Héléne Gaudy, a escribir una historia que pueda explicar las «poses» de los aventureros suecos que se enfrentan a una muerte cercana. El fotógrafo formaba parte del grupo y estaba narrando una historia, «su» historia, la que querían dejar a la posteridad; pero, al contemplar esta serie incompleta y dañada de fotografías, la escritora se había dejado seducir con toda seguridad por elementos que discordaban y que le hablaban de otra realidad, la que ella va a reescribir en su novela. Para Barthes (1999, 76) la fotografía se hace «sorprendente» cuando el que la mira se pregunta la razón de haber sido tomada y al mismo tiempo cuando existe en ella algún detalle que pueda atraer, emocionar o lastimar al que la está contemplando.

1. GIL GONZÁLEZ y PARDO (2018).
2. Joaquín Sala-Sanahuja, en el prólogo a esta obra.

La diferencia entre la imagen pictórica y la fotografía se sitúa en el grado de imparcialidad de la mirada (Praz 1979, 178). En un cuadro es posible que la deriva de lo representado muestre elementos de atracción configurados por el autor con esa finalidad, mientras que en la fotografía la mirada, el ojo de la cámara, parece igualar la imagen. En este último caso es la selección operada desde el objetivo la que marca la característica y la intención de los planos representados.

2. INTERMEDIALIDAD Y REMEDIALIDAD

Gil González y Pardo García (2018, 18-21) se ocupan, en la primera parte del volumen mencionado, de poner al día la terminología apropiada en relación con los avances en la teoría de la adaptación. Por lo que respecta a la intermedialidad, su origen proviene de las relaciones cada vez más frecuentes entre los medios de comunicación tradicionales y los tecnológicos. La intermedialidad evoca las relaciones que se tejen entre diferentes medios; inciden los autores en la distinción entre intermedialidad intrínseca, presente en casi todos los lenguajes artísticos, y la intermedialidad extrínseca, que es la que realmente interesa a los autores porque implica una relación compleja entre códigos, soportes, tecnologías e incluso géneros o diferentes artes.

En el caso que va a ocupar nuestro análisis, al tratarse de una obra literaria basada en la información codificada en otro medio como es la fotografía o los restos incompletos de la escritura de un diario, podemos enmarcar el estudio dentro del concepto de intermedialidad extrínseca.

Estos investigadores proponen una categorización triple del fenómeno de la intermedialidad (2018, 20). Para ello siguen la teoría de Irina Rajewski (2005, 43-64), adoptando las denominaciones siguientes: combinación de medios (*media combination*), referencias entre medios (*intermedial references*) y transposición entre medios (*medial transposition*). El modelo final de Gil González y Pardo comprende la terminología siguiente: multimedialidad, remedialidad y transmedialidad.

Vicente L. Mora (2018, 136-137), siguiendo la tipología del profesor Pardo García (2010) y sin abandonar el concepto de transtextualidad propuesto por Gérard Genette (1982)³, propone para exponer el concepto de *intermedialidad* la explicación de Antonio J. Gil González (2012, 30). Para

3. «Tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte» (1982, 7).

Gil González el fenómeno intermedial estaría en relación con la reescritura, pero incluyendo otras formas de proceder, de manera que se podrían distinguir tres tipos de intermedialidad, correspondientes a las tres denominaciones que acabamos de mencionar:

- a) *Intermedialidad interna o hibridación*, cuyos ejemplos más claros son las novelas con imágenes o ilustraciones, o acompañadas de CD Rom o DVD –en este último caso se podría hablar de multimedialidad–.
- b) *Intermedialidad mixta o remediación*, en este caso puede distinguirse entre remediaciones literarias (una novela construida como un videojuego o como una serie de televisión) y remediaciones entre cine y videojuegos.
- c) *Intermedialidad externa o adaptabilidad*, que se refiere al concepto tradicional de adaptación.

Mora cita a Gil González (2018, 136-137) para establecer una clasificación que atienda al tratamiento del contenido. Desde este punto de vista se puede diferenciar entre ilustración, reescritura y transficción. Desde el punto de vista de la forma menciona las categorías siguientes: cross-media (adaptación a otro medio), transmedia (expansión a otro medio) y multimedia (hibridación o remediación entre medios diferentes).

Para este trabajo hemos elegido un corpus de escritura literaria en el que el fenómeno que predomina es el de la *remedialidad*, la presencia indirecta de *un medio dentro de otro*: las imágenes visuales como germen de la escritura. Este concepto se sitúa entre la multimedialidad o hibridación (presencia de varios medios en un mismo texto) y la transmedialidad o adaptabilidad (un medio representa otro medio) en el modelo de Gil González y Pardo (2018, 20-21). Consideran estos autores que la remedialidad en su consideración intermedial se sitúa en una zona muy próxima a la cita intertextual, y así lo comprobaremos cuando Hélène Gaudy en su novela inserte frases del diario de uno de los expedicionarios en el tejido textual:

Andrée ravalait son inquiétude, sa colère et la rage qu'on devinerait pourtant dans son journal: *Aujourd'hui*, a-t-il un jour écrit, *nous avons aiguisé les ciseaux pour crever le ballon*. (234)

Es el momento de introducir la noción de *écfrasis*, como uno de los procedimientos discursivos privilegiados para la evocación, interpretación y reescritura del silencio de las imágenes que sirven de soporte a la trama de la obra.

3. ÉCFRASIS

Una de las referencias en relación con la écfrasis es la publicación de la profesora e investigadora Irene Artigas Albarelli (2013), puesto que en ella se lleva a cabo una revisión cronológica de la utilización de este término.

Desde los años 60 los procedimientos ecfásticos han sido utilizados como instrumentos de análisis de la imitación en la literatura de una obra de arte, de una obra visual. Murray Krieger aborda lo que él denomina «el problema de la écfrasis»; pone de manifiesto la dificultad extrema que surge cuando las palabras «tratan de capturar el *movimiento detenido*» (Monegal 2000, 141). Indica que es justamente la imposibilidad de ajustar el lenguaje, con sus propiedades de arbitrariedad y de temporalidad, a la expresión del tiempo detenido. El reto debería, según Krieger, detenerse en la ficción de la écfrasis, en el carácter ilusorio de la mimesis emprendida por el escritor (ibídem, 150). Por otra parte, Mitchell (Monegal 2000, 231) pone de relieve el hecho de que, en un estudio de las relaciones imagen-texto, los hallazgos se sitúan no sólo en el eje de la similitud y la analogía, sino también en la confrontación y la disonancia, tal como veremos en nuestro análisis. La oposición entre los elementos verbales reales y su interpretación en la novela de Gaudy es notoria y da cuenta de la divergencia de discursos que sustentan unos y otra.

De las tres teorías expuestas por Artigas, fundadas en los estudios de tres especialistas de la éfrasis de los años 90: Valérie Robillard (1998), Tamar Yacobi (1998) y Peter Wagner (1996), seleccionamos la teorización de Robillard para nuestro análisis. Esta autora, partiendo de su consideración de los textos ecfásticos como constructos intertextuales, mantiene que, en los procedimientos de la écfrasis, el lector presta especial atención a la recepción de las marcas textuales y que estas marcas no son sino «extrañezas textuales», elementos escondidos, pistas que los lectores tendrán no sólo que identificar, sino también interpretar. Robillard, siguiendo a Heinrich Plett, manifiesta que el vínculo existente entre el texto visual y el texto verbal se puede definir como una subcategoría de la intertextualidad, denominada intermedialidad. Robillard establece que la distinción entre estas categorías se sitúa en el hecho de que la intermedialidad hace referencia no sólo a un intercambio de significados, sino que este intercambio se realiza por temas, motivos, escenas y hasta estados de ánimo presentes en un pretexto y que van a ser trasladados a un medio diferente (Robillard, 1998, 56).

En las conclusiones de su trabajo, Artigas Albarelli (2013, 265) pone de relieve la fortaleza de la crítica ecfástica que puede conducir por caminos inéditos: encontrando elementos que no se habían visto; reinventando la imagen; enfatizando la imposibilidad de la semejanza; buscando un origen

a la creación visual, en suma, intentando analizar la construcción de un análogo estructural.

Más recientemente, en 2016, se publicó un artículo directamente relacionado con nuestro propósito; Begoña Alberdi (2016) se propuso ofrecer un modelo teórico en el que se ponen en relación los lenguajes visual y verbal. Menciona en su estudio al filósofo Jacques Rancière (2009), que identifica la relación texto/imagen con la relación yo/otro. Las palabras y las formas, lo decible/lo visible/lo invisible son otras tantas oposiciones que pueden hacernos reflexionar sobre la ausencia de unidireccionalidad en el paso de lo visual a la palabra. Para Rancière la imagen permite establecer una relación entre lo decible y lo visible.

4. PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS DE LA REMEDIALIDAD EN LA NOVELA DE HÉLÈNE GAUDY *UN MONDE SANS RIVAGE* (2019)

Entre los procedimientos discursivos que permiten el paso de un medio visual a un medio verbal tendremos que mencionar los recursos eufrásticos ya que se trata de analizar una reinterpretación que se ha obrado entre dos medios. Por otra parte, después de la reflexión teórica sobre las posibilidades de análisis y de nuestra lectura de la novela podemos aventurar una serie de aspectos que podrían explicar la restauración llevada a cabo por Hélène Gaudy de la historia de la trágica expedición denominada *Andrée* de 1897. Dicha expedición tenía como finalidad llegar en globo hasta el Polo Norte, circunstancia que no llegó a ser realidad porque el globo perdió hidrógeno y los tres expedicionarios cayeron en los gigantescos bloques de hielo móviles que rodean las tierras más próximas al Ártico. Los nombres de los participantes en el vuelo en globo son Nils Strindberg, Knut Fraenkel y Salomon August Andrée.

Recomponer la historia de esta expedición a partir de la interpretación libre de las 48 imágenes, así como de los objetos y restos encontrados treinta años más tarde en la Isla Blanca, en el archipiélago sueco de Svalbard, es el objetivo de la novela, tal como la propia autora reconoce al final del libro (309).

El hecho de tomar las fotografías como punto de partida de la escritura es un hecho muy frecuente, principalmente en el caso de la redacción de las memorias autobiográficas. En este caso, la interpretación de las imágenes y del diario de viaje corre a cargo de una persona ajena a las mismas y de allí todos los espacios en blanco y la necesidad de crear el contenido que queda vacío entre una y otra imagen o entre una comunicación escrita y otra, así como la interpretación de las mismas. Hélène Gaudy lo repite una y otra vez a lo largo de la novela:

On ne cessera de leur inventer des vies, des échappatoires [...] on ne voulait croire à leur mort. [...] Et maintenant ils sont là. Enfin visibles. Révélés. (19)

Es un trabajo de equipo porque hay que contar con el fotógrafo que trató los negativos, con los científicos, con los escritores para poder «percer les mystères, inventer des vies, chercher au fond des mers les boîtes noires englouties» (293).

Entre las «marcas textuales» que permiten el paso del lenguaje visual al lenguaje verbal podemos mencionar las siguientes:

- a. Elementos visuales sobre los que se sustenta el texto y que sirven de catalizadores para la reinención de la historia
 - a.1. *Imagen(es)-fotografías/negativos/colores*.
 - a.2. *Cámara* en relación siempre con el *ojo*, con la *mirada* del fotógrafo del grupo.
 - a.3. *Inventarios/reliquias*: objetos recuperados que se conservan en el Museo de Gränna, en Suecia.
- b. Elementos verbales
 - b.1. *La voz* de la narradora, quien, gracias a su mirada, es capaz de recuperar en la ficción los eslabones perdidos de la serie de fotografías y de las páginas del diario.
 - b.2. Las *palabras y restos de frases* del diario de viaje de Andrée/palabras de Anna/mensajes de las palomas/cartas de Nils a Anna.
 - b.3. *La configuración de la estructura temporal del relato, así como de la dimensión espacial*, en muchos momentos interrelacionadas entre sí.
 - b.4. *Intertextualidades*: las narraciones integradas en la novela de otras expediciones o de las personas directamente relacionadas con la fotografía o con la temeridad.

Para poder realizar el análisis de los procedimientos efrásticos utilizados en el relato, podemos utilizar los modelos de Valérie Robillard citados por Artigas (2013, 64-67). Siguiendo las diferentes categorías del modelo escalar⁴, la primera de ellas, la *comunicatividad*, está muy presente en el

4. El marco descriptivo propuesto por Artigas (2013, 64-67) para explicar la éfrasis muestra dos modelos, el escalar y el diferencial. *El modelo escalar* está fundamentado en el marco teórico intertextual de Manfred Pfister, quien distingue en él 6 categorías diferentes:

texto de Gaudy puesto que, ya desde la portada y desde los primeros capítulos hasta las notas finales de agradecimiento, las marcas textuales de adscripción del texto verbal al texto visual son continuas.

En el inicio, cuando la autora narra su encuentro con el objeto visual, con las imágenes que van a servir de trama a su relato, se indica con toda claridad que el tema fundamental de descripción, que en este caso va a servir de narración, son estas imágenes que contempla por primera vez en 2014. En estas primeras páginas ya se indican los espacios de luz y de sombras, las intuiciones y las pistas escondidas que va a suscitar la narración. El texto se inicia con la descripción de la fotografía que sirve de portada a la novela:

Ils sont debout devant une forme sombre: un immense ballon tombé, immobile comme un animal échoué. On sent, dans le tissu rendu, le souffle d'un vent, comme si une bouche immense le gonflait encore. L'un d'eux amorce un mouvement, l'autre est immobile, déjà. Ils étaient en plein ciel et maintenant ils sont là, à contempler la masse inerte de leur rêve. (9)

Los sintagmas nominales, con sus correspondientes adjetivos y comparaciones, se suceden para mostrar la debacle: el inmenso globo aparece como una forma oscura e inmóvil como un animal derrotado, en realidad el inmenso globo no es sino la masa inerte de su sueño.

En este primer capítulo se detallan minuciosamente la materia y la visibilidad de la primera fotografía con objeto de crear en el lector, por medio de sintagmas nominales específicos con sus correspondientes adjetivos y comparaciones, la intriga que se va a desarrollar en la novela:

Une multitude de points sombres la criblent comme des insectes. Sa surface est d'un gris velouté, moirée de reflets vagues laissés par la lumière, lisse comme un tissu, profonde comme l'eau d'une mer, semée de constellations abstraites, taches, crépitements charbonneux, bords qui bavent comme de l'encre, traces d'une clarté trop violente rayant le paysage ou vapeur qui se dissipe toutes les nuances du noir. (9)

Antes de iniciar nuestro análisis comprobamos cómo el punto de vista de la narradora se sitúa en la poética de lo visual y de lo artístico, donde los

comunicatividad (grado de conciencia de la relación intertextual por parte del autor y del lector), referencialidad (se trata de una categoría cuantitativa porque designa el uso que se hace en el texto verbal de la mención de la obra artística descrita), estructuralidad (integración sintagmática del pre-texto en el texto verbal), selectividad (elementos pictóricos seleccionados), dialogicidad (tensión semántica e ideológica entre el texto origen y el texto meta) y autorreflexividad (relación entre el texto verbal y la imagen visual en lo que concierne a la composición, estructura, forma y materialidad).

tonos de color y las imprecisiones permiten esconder otras tantas sugerencias de historia y de vida por narrar. La propia Gaudy lo expresa con nitidez:

L'image prend toute la place. L'amorce d'un récit semble s'y tenir cachée, quelque chose en déborde, quelque chose d'inachevé, l'ébauche de trajectoires qui vont s'écrire de nouveau, à l'envers, puisqu'elle vient d'en devenir le point de départ. (11)

Este párrafo constituye en sí mismo la marca textual de adscripción de la novela a las fotografías como fuente primera de la creación literaria que se desarrolla a continuación.

La exposición de la realidad de los hechos es una constante a lo largo del texto verbal, su anclaje en los elementos visuales auténticos conforma el capítulo en el que habla de John Hertzberg, el fotógrafo del Instituto Real de Tecnología de Estocolmo. En 1930, Hertzberg pudo revelar y poner a punto las fotografías que, durante treinta y tres años, estuvieron perdidas entre el hielo de la Isla Blanca. Aquí se mencionan ya las 48 fotografías de formato 13 x 18 cm que se han podido salvar de los rollos de negativos cuidadosamente guardados en los tubos de cobre. Se presenta ya el misterio de la desaparición de los tres expedicionarios que en 1897 salieron en dirección del Polo Norte en un globo de hidrógeno. El análisis de los restos de los cuerpos encontrados supone igualmente otra parte de la investigación ofrecida a los científicos para la elaboración de las conclusiones más certeras. De nuevo las pistas visuales bajo la mirada de la ciencia podrán aproximarse más o menos a una realidad que se escapa y de la cual Hélène Gaudy va a ofrecer su versión novelada.

Hasta el momento de la escritura de esta novela, muchas hipótesis se han formulado: «on ne cessera de leur inventer des vies, des échappatoires» (19). Ponemos de relieve esta flexibilidad en la interpretación de los objetos visuales que la autora manifiesta: «les images, elles, ne se refermeront jamais. Chaque jour, chaque année leur donnera une carnation différente aux yeux de ceux, de celles qui vont les regarder» (20). La palabra *carnation* tiene todo el sentido desde la mirada de artista de Gaudy puesto que se refiere a la tonalidad de la carne de los cuerpos y, por lo tanto, anuncia que se va a trabajar en el devenir de las vidas de los tres expedicionarios, fundamentalmente durante los cuatro meses aproximados que duró el vuelo.

A las imágenes se unen los *cuerpos* y los *objetos* encontrados por Olav Salen y Karl Tusvik a su llegada a la Isla Blanca en agosto de 1930; quienes formaban parte de una misión científica que se dirigía hacia la tierra de Francisco José. Las descripciones de estos objetos constituyen otras tantas marcas textuales de adscripción del relato a elementos visuales y, por lo tanto, formarían parte de la categoría de comunicatividad de la función

escalar de Robillard que acabamos de mencionar. Estos vestigios permiten, en un primer momento, a los periodistas imaginar una versión de los hechos que estará muy lejos de la verdad, según Gaudy:

Premier corps sans tête

Poche intérieure droite de la veste qui porte le monogramme «A»: un carnet, un crayon, un médaillon en forme de coeur dans lequel est sertie une photo d'Anna. Près du corps, la crosse d'un fusil dont le canon plonge dans la neige (38)

sous un amoncellement de pierres, il y a un autre corps...même si la tête sera aussi retrouvée sur le sol...les pieds, chaussés de bottes fourrées de foin... Ils trouvent aussi un livre couvert de notes, d'observations météorologiques, de calculs astronomiques. (38)

le troisième corps est enfin découvert, enfoui profond sous la glace. Non loin de lui, on trouve les tubes de cuivre contenant les pellicules et l'appareil photo chargé! (40)

La segunda categoría del modelo escalar de Robillard es la *referencialidad*, el uso que se hace en el texto verbal de la mención de la obra artística (Artigas 2013, 65). En el texto de Gaudy, las alusiones a las imágenes y a los objetos visuales se utilizan como catalizadores de la narración; son capaces de proporcionar argumentos para los contenidos ficcionales que, necesariamente, han de cubrir el itinerario incompleto de la serie fotográfica. Podemos dar algunos ejemplos:

Les images sont des paliers pour plonger en apnée, s'enfoncer, reprendre de l'air, s'arrimer aux détails, au minimum visible, et en passant de l'une à l'autre, jeter un regard aux gouffres qui les séparent, dont on ne perçoit qu'une rumeur, à peine un frémissement. (41)

Los elementos visuales que corresponden a los objetos encontrados: anzuelo, trineo, municiones, barómetro, fragmentos de vela, hornillo de petróleo, cazuela, taza, botes de porcelana, botella, comprimidos, pañuelo bordado con las iniciales de uno de los viajeros, conforman la trama del tejido verbal, sirven de puntos de referencia para trazar los itinerarios que permiten colmar los vacíos de información existentes entre las imágenes. En la novela hay numerosos ejemplos de esta referencialidad en relación con la escritura, pero no siempre en relación con la expedición, sino con otras narraciones que se insertan en el texto verbal a modo de intertextos. Por ejemplo, el relato del viaje de Amundsen en 1911 al Polo Sur permite a Gaudy concluir el capítulo con una nueva indicación del valor de la imagen como motor de la escritura: «L'image est un voile, une longue marche, une énigme, une porte qui ne cesse, sous notre nez, de se refermer [...] Il faut

y plonger la main et creuser pour en saisir un instant, un seul, et le rêver intact» (45). Ensoñación y escritura a partir de la imagen.

Uno de los ejemplos más claros de esta referencialidad en el texto que analizamos es la narración restaurada del momento en el que Anna, la novia de uno de los expedicionarios, le entrega un trozo de papel con una frase escrita en sueco en el que pone «no puedo seguirte» y el dibujo en tinta negra de un globo. Este papel aparece pegado en el cuaderno de Nils Strindberg y sirve de referencia para toda una ensoñación del momento en el que tuvo lugar este hecho. La autora lo inicia con una pregunta a la que va a intentar responder. La elección del verbo *tenter* permite la apertura a una escena virtual, a una invención de un fragmento de la vida de Nils y Anna:

Quand lui a-t-elle donné ce dessin? Tentons la verdure, le jardin: ils sont là, au soleil [...] On est en avril ou en mai, il y a des taches lumineuses sur la table en fer et le bas de la robe d'Anna [...] (49)

Otro posible ejemplo de esta referencialidad son las alusiones a los diarios de viaje de Andrée o de Nils. Los textos incompletos del diario de Andrée encontrados jalonan el texto como capítulos independientes con la cronología exacta que los precede, pero aparecen igualmente fragmentos de los mismos insertos en el propio tejido narrativo del relato. Existen muchos ejemplos y siempre se alude a ellos como un punto de referencia para justificar otras posibilidades en la existencia de los protagonistas imaginada por la autora:

Beau soleil, bonne glace, écrit Andrée (124)

L'ours est, en vérité, le meilleur ami de l'explorateur polaire, écrit Andrée. Toujours ce ton bonhomme, amusé. On dirait qu'ils ont rassemblé ce qui leur reste de raison et de forces pour aboutir à ces phrases maigres et joyeuses, qu'ils ont pressé leurs jours pour en extraire ces quelques gouttes présentables dont on ne peut s'empêcher de chercher l'envers : les mots hurlés sans témoins, les jurons, les insultes, la voix de l'ours qui leur monte à la gorge, leur ouvre grand la bouche, leur fait montrer les dents en miroir de ces bêtes pâles qui d'un coup se dressent sur leurs pattes et leur ressemblent. (209)

Sur le moindre revers de veste, la moindre caisse, le moindre outil, on peut lire cette inscription: *Andrées pol.exp.1896*. Ces écussons estampillant jusqu'à l'objet le plus insignifiant, qui n'ont pas été changés depuis leur première tentative, l'année précédente, ne cessent de leur rappeler qu'ils ont un an de retard, que leur départ héroïque est déjà périmé. (233) Plus tard la glace est neuve et rouge. Andrée écrit: *Le paysage est en feu. La neige semble un brasier. (249)*

Ils ont préparé pendant plusieurs jours un jambon d'ours qu'ils jugent délectable et se montrent experts en conseils culinaires : *Il faut recommander*

de mettre un peu de poil de renne dans la nourriture pour vous empêcher de manger trop ou trop vite, écrit Andrée. (256-257)

Entre le 3 et le 4 octobre, Nils note : *Situation excitante. Puis : bourrasque de neige, voyage de reconnaissance. Et enfin : déménagement. (263)*

La contención de las palabras escritas por Nils desde el inicio de la expedición hasta el final deben ocultar la otra cara de la realidad, el sufrimiento del fracaso, de encontrarse perdidos y la esperanza que va poco a poco disminuyendo. Cuando analicemos los capítulos consagrados al diario de viaje de Nils veremos esta duplicidad narrativa.

La tercera categoría de Robillard se refiere a la *estructuralidad*, a la integración del texto visual en el verbal y a la voluntad del autor de integrar una estructura en la otra. En este sentido, podemos decir que la narración, al estar sustentada en una serie cronológica de imágenes, podría presentar una estructura similar. Sin embargo, Gaudy prefiere utilizar dos ejes espacio-temporales: el de su propio relato que va y viene en el tiempo, como veremos a continuación, y el del cuaderno de viaje de Nils Strindberg, cuyas fechas marcan inexorablemente el itinerario hacia un trágico e insospechado final si tenemos en cuenta lo que se conserva de él. En cualquier caso la novela se divide en tres partes: I *Los desaparecidos* (cuatro capítulos); II *Los aventureros* (treinta y cinco capítulos) y III *Lo que queda* (5 capítulos). Así pues, el relato por antonomasia se desarrolla en la segunda parte mientras que la primera y la última están relacionadas directamente: es la desaparición, el no-regreso el motivo que incita a la narración y en la parte final el descubrimiento de los restos de la expedición conservados en el Museo Gränna de Suecia

Eje espacio-temporal del relato de Gaudy, del diario de Andrée y de otras escrituras encontradas

El punto de partida que supuso el germen de la escritura se sitúa en noviembre de 2014, en Copenhague, en la visita al museo en el que la autora puede contemplar los objetos y las fotografías. Hasta el final de la novela no se volverá a dar una fecha de este siglo XXI, 2016, fecha en la que se encuentra con familiares de los expedicionarios.

La primera parte de la novela, I *Los desaparecidos*, muestra una cronología de la historia real de la expedición y, por lo tanto, las fechas mencionadas son agosto y septiembre de 1930, momento en el que se llevó a cabo el encuentro de los restos, la exhumación de los cuerpos y la recogida de los objetos. Este hecho da pie a un final del capítulo en el que se prepara el momento de la desaparición: «vers l'été 1897».

La segunda parte, II *Los aventureros*, recorre toda la aventura, desde la primavera de 1897, en la que se prepara la expedición; pasando por el

despegue, el 11 de julio de 1897; la caída, el 25 de julio del mismo año, y el resto de fechas, consignadas ya en los restos del diario de Andrée, todas relativas a este periodo de tiempo real que va entre el inicio del viaje y las últimas palabras recogidas en el diario con fecha de octubre de 1897. Lo más característico de este capítulo es el modo de ir estableciendo la historia de ficción sobre la urdimbre cronológica del diario de Andrée, de manera que los diferentes títulos dados a los capítulos conducen al lector de la novela por los entresijos de aquella trágica aventura. Esta selección léxica muestra cómo la autora va dejando las huellas necesarias para la interpretación y la espera del final trágico: esbozo > travesía > rocas > leyenda > noche blanca > vuelo > ingravidez > Ícaro > limbos > cachalote > inventarios > caravana > tez > Lakmé > caída > desaparición > caña > milagro > reliquias > retratos > Münchhausen > sueño > hibernación > salvajes > deriva > nacimiento > amaneceres > instantáneas > réplica > carrera > crepúsculo > isla > comilona > M > noche hacia el invierno. De la primavera de los preparativos al crepúsculo y a la noche que prepara a los viajeros para el invierno definitivo.

En la tercera parte, III *Lo que queda*, se analizan distintos momentos de la historia real subsiguientes al encuentro de los restos, así como de los prolegómenos de la aventura, al mencionar otras expediciones en América.

La narración del viaje de los expedicionarios está balizada por las palabras rescatadas de los escritos, no sólo del diario de viaje, sino también del texto transportado por una paloma mensajera, de algunos fragmentos de las cartas de Nils Strindberg a su novia Anna y de noticias de periódicos estadounidenses. Es un modo de estructurar el relato teniendo en cuenta las fechas del diario de viaje. La primera parte se sitúa en el momento del hallazgo de los restos de la expedición y la última parte recupera tiempos anteriores y posteriores al viaje. Si tenemos en cuenta la narración del viaje, la estructura temporal sigue la estela de la serie de fotografías y se apoya en las palabras de los viajeros, utilizando las fechas casi exactas en los capítulos del diario en los capítulos redactados por Hélène Gaudy. La característica de este tejido, elaborado a partir de documentos auténticos y escritura de ficción, consigue un efecto de diario de viajes en el que el rol de expedicionarios y hombres de ciencia se mantiene hasta el final en las palabras de Nils Strindberg, sin denotar ninguna situación de peligro o de temor ante un final trágico que, con toda seguridad, conocían.

La cuarta categoría del modelo de Robillard, mencionada por Artigas Albarelli (2013, 65) es *la selectividad*, y se refiere a la selección de los elementos visuales mencionados. En la novela de Gaudy, las imágenes y las palabras como documentos auténticos son los más frecuentes, sin embargo, hay otros elementos que pueden formar parte de esta selección, como

es la serie de personajes reales, expediciones y aventuras relacionadas con el Polo Norte o Sur o incluso con la fotografía y la filmación. Se trata de intertextos que van engrosando la narración y que sitúan al lector en una recepción de comparación entre unos aconteceres y otros. Podemos mencionar, por orden de aparición, los siguientes datos y relatos auténticos «mis en abyme» en el texto global de la obra:

- Presentación del fotógrafo, John Hertzberg, en su papel de estudio de las imágenes encontradas, y al médico forense Gunnar Hedrén, que se encargó de las autopsias de los viajeros (15-20).
- Narración del hallazgo de los restos de la expedición Andrée por dos jóvenes noruegos de diecisiete años, Olav Salen y Karl Tusvik, que formaban parte de la expedición Bratvaag, cuya misión era la inspección de los glaciares y la caza de focas en la región ártica de Svalbard (30-40).
- Historia de Léonie d'Aunet, una joven viajera francesa de 19 años que formó parte de una expedición científica al archipiélago de Svalbard en 1839, es decir, cincuenta años antes de la expedición de Andrée. Allí pudo contemplar la dureza de esas islas próximas al Polo Norte donde la muerte y el frío eran la materia adecuada para aderezar las leyendas de la época (72-77).
- Narración de la muerte del modisto Franz Reichelt en 1912, quien supuestamente pretendía volar desde una de las plataformas de la torre Eiffel en París, con ayuda de un traje especial provisto de alas. Un Ícaro del siglo XX cuya trágica muerte previene al lector de la caída del globo, aunque el suceso tendría lugar en una fecha en la que el final de la expedición Andrée se desconocía (89-92).
- Mención al fotógrafo francés Nadar, quien, cuarenta años antes de la expedición, después de algunas situaciones de peligro, consiguió fotografiar París desde un globo aerostático (105-107).
- Relato de las expediciones de Shackleton a partir de 1914 a la Antártida, fundamentalmente la de los navíos *Endurance* y *Aurora*, cuyo éxito contrasta debido al sabio manejo del británico de las relaciones humanas en su equipo de expedicionarios en condiciones extremas (117-124).
- Historia del viaje de los noruegos Nansen y Johansen en 1884 hacia el Polo Norte del cual retornan con vida. Se puede considerar esta expedición como la anterior a la de Andrée y, de hecho, las fotografías de Nansen sirven de material de estudio a Andrée (162-166).
- Mención a la expedición del noruego Amundsen que llegó al Polo Sur en 1911 (171-173).

- La falsa vuelta al mundo en velero del navegante inglés Donald Crowhurst en 1968 (213-219).
- La comparación de la hazaña de Andrée con otras famosas como las mencionadas de Franz Reichelt, de Donald Crowhurst o incluso como el fallido viaje por aire, para atravesar el Canal de la Mancha, del aeronauta francés del siglo XVIII Pilâtre de Rozier (235).
- La mención a la expedición del explorador polar estadounidense Adolphus Washington Greely que, en 1881, comandó la expedición en barco a la bahía Lady Franklin. El objetivo era recuperar datos astronómicos y magnéticos. Finalmente fueron salvados en 1884 después de haber llegado a la isla de Ellesmere, situada en las proximidades de Groenlandia (248).
- La reciente película *Gerry* (2002), de Gus Van Sant, que relata la agónica marcha a través del desierto estadounidense de dos jóvenes hasta la extenuación y la muerte de uno de ellos (271-272).
- La mención a la pintura de Edvard Munch en la que se refleja un mar apacible que oculta una falsa calma (282).

La fotografía como punto de partida de la narración se da en varias ocasiones a través del texto. Los procedimientos de la descripción de la misma son diversos. Desde una perspectiva lingüística y textual (Jean-Michel Adam 1992), la forma de llevar a cabo la descripción sería otra aproximación a la écfrasis. Enumeramos a continuación la presencia de algunas de las 48 fotografías en el texto:

1/ la fotografía que sirve de portada al libro en la que se presenta una imagen muy próxima a la caída del globo. La descripción de la misma utiliza los procedimientos siguientes:

- Descripción del fondo de la fotografía. La autora utiliza no sólo el procedimiento de la asociación, en concreto la comparación, sino también la reformulación léxica que le permite interpretar la imagen referida a las «manchas» expuestas como una constelación y cuya caracterización se hace fundamentalmente a partir del color, del sonido y de la luz:

Une multitude de points sombres la criblent comme des insectes. Sa surface est d'un gris velouté, moirée de reflets vagues laissés par la lumière, lisse comme un tissu, profonde comme l'eau d'une mer, semée de constellations abstraites, taches, crépitements charbonneux, bords qui bavent comme de l'encre, traces d'une clarté trop violente rayant le paysage ou vapeur qui se dissipe toutes les nuances du noir.

- La descripción del objeto principal, el globo, es somera, se limita a reformularlo con el sustantivo «masa», que deshace la forma esperada de un globo:

Si l'on omet ces scories, si l'on tente de les soulever comme un voile, il reste, noir sur blanc, près de la masse du ballon, deux silhouettes, comme tenues dans le vide par une main invisible. On ne sait où est le sol, où est le ciel, que parce que leurs pieds sont posés quelque part. Sans elles, on pourrait aussi bien croire à une falaise de glace qu'à un morceau de sucre tenu entre deux doigts.

- Enumeración de los individuos que en ella aparecen. En esta enumeración, la caracterización es muy simple, se limita a las partes del cuerpo que son visibles y a ofrecer sus propiedades: cuerpo recio y cabeza pequeña; sólo un elemento puede considerarse diferente «el arma» que se sospecha bajo un trazo negro en la cintura y que, por lo tanto, forma parte de la indumentaria que se describe. Utiliza igualmente el procedimiento asociativo de la comparación al aproximar sus siluetas a las figuras que dibujan los niños.

Rien ne dit leur sexe, leur âge, juste ce qui permet, dès l'enfance, de représenter une forme humaine : deux bras, deux jambes, un corps massif, une petite tête. Pourtant, on pressent vite que ce sont deux hommes – l'arme, peut-être, trait noir à leur ceinture, ou bien le peu de femmes photographiées, à l'orée du xxe siècle, ailleurs que devant un décor peint ou les tentures d'un salon. S'ils sont deux sur cette image, c'est qu'un troisième devait tenir l'appareil, un autre homme, invisible, à qui nous la devons. (9-10)

- Mención del tercer individuo, el fotógrafo, a quien se le debe la mirada y la acción de tomar la fotografía pero que no aparece en escena.

2/ La fotografía de Anna, encontrada en pedazos en el campamento de la Isla Blanca. En la minuciosa descripción de la misma, Gaudy utiliza los procedimientos descriptivos siguientes:

Voilà. Elle est allongée. C'est une photographie encore, retrouvée en lambeaux dans les vestiges du campement, au centre de laquelle Anna repose, souriante, dans l'herbe, bras croisés derrière la tête, manches bouffantes, regard espiègle, jupe sombre, – est-ce qu'elle est noire? (50)

- Concisa enumeración de los elementos que aparecen en la fotografía: la hierba y Anna. La caracterización de Anna gracias al predicado atributivo «allongée», al adjetivo «souriante», a la enumeración de algunas

partes del cuerpo y a los vestidos, a su vez caracterizados por otros adjetivos, unos de carácter objetivo como la forma de las mangas de la camisa o el color de la falda, en este caso, debido al paso del tiempo, la autora emite su duda entre un color oscuro y negro. Un adjetivo subjetivo como es «*espiègle*» caracteriza la mirada de la joven.

- Comparación de la fotografía con el cuadro de Edvard Munch, *Le jour d'après* (1895). Este ejercicio de asociación comparativa permite ensoñar elementos y gestos que no aparecen en la fotografía fragmentada de Anna, pero que pueden dotarla de contenido y de memoria. Este hecho permite a Hélène Gaudy detenerse en una de las imágenes de Nils Strindberg, antes de la partida: «Lui aussi a de la peau à empoigner sous sa chemise amidonnée, serrée par le noeud papillon des images d'avant le départ, lui qui toujours regarde droit vers l'objectif alors que ses compagnons, fixant un point de fuite invisible, jouent déjà les conquérants» (51). En esta enumeración descriptiva la autora pone de relieve la calidad de la piel de Nils, así como los detalles de su ropa y su mirada al objetivo como fotógrafo que era.

El hecho de haber encontrado los restos de esta fotografía sirve, en la narración de Gaudy, para ensoñar e imaginar el encuentro amoroso de ambos enamorados antes de la partida. La apertura de la escritura de ficción está marcada en el texto por diversos elementos lingüísticos (conectores, organizadores del discurso, modos verbales...). En este caso es el adverbio «*peut-être*» o la utilización del condicional. Siguiendo con la comparación de la fotografía y el cuadro de Munch *Le jour d'après*, Gaudy inicia así su creación, previamente justificada en el texto: «*Peut-être qu'il faut ça : la matière de la peinture, le souvenir d'une vie qui échappe encore à la photographie pour redonner de la chair à Anna, à Nils, qui soudain se penche*» (51).

3/ Las fotografías de antes de la partida:

Sur l'une des photographies, ils sont debout dans le hangar. Au-dessus de leurs têtes, le ballon leur fait un toit léger, clair, comme le chapiteau d'un cirque. Par une ouverture s'infiltré une manière de nuage, brume, vapeur ou faiblesse de l'appareil qui n'aura pas su saisir correctement la lumière et l'aura transformée en ce halo laiteux qui voile certains visages. On croirait le début d'un spectacle. Ils sont là, prêts à saluer. Toujours, ils sont fiers, rigolards, actifs et désœuvrés.

Sur d'autres images, certains sont juchés sur la toile du ballon, assis sur la large coupole souple, brouillant toute notion d'espace – on pourrait croire au sommet d'une soucoupe en vol stationnaire ou bien à une station spatiale destinée à capter un message de l'espace (79-80).

Los procedimientos descriptivos predominantes son los siguientes: caracterización de los elementos que componen la escena, en este caso el globo que, en este momento previo a la partida, no es la masa oscura de la foto de portada, sino un techo ligero y claro relacionado por asociación comparativa con el de un circo. El fondo de la foto, velado por algún error en la cuantificación de la luz necesaria, enmascara en cierto modo el contorno de los ojos; sin embargo, los adjetivos seleccionados para calificar a los expedicionarios no forman parte de un campo semántico del miedo o de la tragedia, sino de una actitud relajada y divertida en todos ellos: «fiers», «rigolards», «actifs», «désœuvrés». Las operaciones asociativas presentes en la descripción de estas fotografías relacionan las imágenes con el espectáculo salvo en el caso de la comparación con el platillo volante o la estación espacial. La utilización del condicional inicia siempre la interpretación de la autora en clave virtual.

4/ Fotografía después de la caída. En este caso, las acciones narradas por Gaudy se fusionan con la descripción de la imagen:

Andrée grimpe sur la nacelle. Elle n'est pas bien haute, il s'en rend compte maintenant qu'elle est tombée du ciel, mais le relief est si faible qu'elle lui donne quand même un peu de hauteur. Strindberg le photographie: dans le champ, il y a aussi Fraenkel, qui regarde Andrée. Tous les deux sont de dos, l'un derrière l'autre. Andrée, juché sur son perchoir, se tient droit, conquérant, jambes écartées, une main en l'air comme s'il faisait avec le ciel un bras de fer imaginaire. Juste derrière lui, la croix du drapeau serait un fond parfait si le photographe avait pris son visage en gros plan mais, de là où il se trouve quand il appuie sur le déclencheur, on ne voit qu'un tout petit homme et un tout petit drapeau. Fraenkel, mains dans les poches, on dirait, semble observer cette mise en scène avec un flegme amusé. (110-111)

La acción de Andrée encaramado en la cesta del globo, una vez aterrizado en el hielo, se completa con la descripción del otro personaje que aparece en la foto y de su localización espacial en la misma; se muestran sus actitudes utilizando la asociación comparativa «juché sur son perchoir», «comme s'il faisait avec le ciel un bras de fer imaginaire» y o bien llevando a cabo una interpretación de los gestos, lejanos por el tamaño, de los expedicionarios sospechando su sentir más íntimo: «conquérant». En realidad se está reformulando la imagen, se traslada la figura de Andrée como conquistador del Polo, cuando la aventura trágica no ha hecho más que empezar. La actitud de Fraenkel se explica gracias al predicado funcional «mains dans les poches» y al verbo «sembler», cuyo significado se sitúa en el mundo de

la posibilidad. El carácter divertido y flemático de Fraenkel coincidirá con el tono general de las palabras recuperadas del diario de viaje de Andrée.

5/ Primera y segunda fotografías después de la caída del globo. Así la denomina Gaudy (116):

Sur la première image, Fraenkel et Andrée sont debout près du ballon. L'un d'eux regarde l'objectif. On ne devine, sous son couvre-chef, que les trous noirs des yeux et les ombres qui concassent le visage. Il pose, sans prendre la peine de mimer l'empressement, l'inquiétude. S'il est difficile de le reconnaître, le contraste entre sa posture et celle de l'autre silhouette – en action, dérochant à l'appareil son visage – pourrait laisser penser qu'il s'agit d'Andrée, qui ne de départira jamais de sa position de chef, qui en toutes circonstances posera pour la postérité, mais peut-être que je me trompe, qu'Andrée a des volontés qui m'échappent, que c'est lui qui court vers la toile alors que Fraenkel, déjà, s'est découragé.

Sur le cliché qui semble suivre, ils sont tous les deux immobiles. À l'arrêt. Dans l'intervalle entre ces deux photographies s'est sans doute déjà logée la prescience brutale qu'ils ne rentreraient jamais chez eux. Plus qu'une faille : un gouffre, avec lequel ils vont s'habituer à vivre, s'évertuant à le remplir avec leurs mots, leurs images, bientôt, leurs fourrures d'ours, leur bière et leur potage – on ne voit plus le trou quand on le comble avec tout ce qu'on possède, quand on y enfouit sa joie et son courage.

En estas fotografías no se alude al fondo, se da por supuesto, están de nuevo las dos siluetas y el globo caído. La narradora se detiene únicamente en el gorro y en el rostro de uno de ellos. Sin embargo, a pesar de que quiere adivinar de cuál de ellos se trata, es bien difícil de asegurarlo. Destacamos los adjetivos de color que acompañan la descripción de los ojos y del rostro del personaje puesto que la negrura y la sombra de los mismos frente al blanco del paisaje hacen pensar en el destino difícil que les aguarda. En la primera fotografía uno de ellos se afana en torno a las telas del globo y el otro posa mirando a la cámara, son predicados funcionales los que determinan la descripción. En la segunda fotografía, el adjetivo «inmóviles» marca el cambio definitivo en el pensamiento intuido de los viajeros. En esos breves instantes transcurridos entre una y otra imagen, las mentes de los tres expedicionarios han admitido su posición y, a partir de ese momento, todo su discurso y su modo de actuar tendrá como objetivo rellenar de contenido positivo y vital toda expresión hacia el exterior.

Esta idea de que el relato surge de los espacios vacíos entre las fotografías encontradas y que está apoyado por las palabras, muy bien seleccionadas por el autor del diario de viaje, lo expresa Gaudy magistralmente en este pasaje: «les images ne disent rien du temps massé entre elles, rien des longues plages de vide entre les rares instants où ils se mettent en scène (134).

6/ Fotografía de la familia de Nils Strindberg en 1897 en la que se destaca su ausencia:

C'est une photo de famille en noir et blanc [...] Au centre, il y a Occa, le père, imposant et replet, sourire malicieux, veston qui serre son tors épais. Il tient une canne dans une main et on dirait que l'autre manipule un cigare.

À sa droite, il y a Anna, son bras blanc passé sous le sien noir. Elle sourit à peine, porte un curieux chapeau clair, posé oblique sur ses cheveux, un corset serre sa poitrine, masquée par des rangs de dentelle.

Je ne sais pas qui sont les autres. Cinq femmes d'âge divers dont l'une, visage sévère, pourrait bien être un homme, personnage androgyne aux épaules larges, à la tête dépourvue de cheveux. Le regard d'une adolescente crée un lointain point de fuite dans le double fond de l'image. [...] Elle se tient droite, son bras glissé sous celui de son beau-père. [...] Peut-être cette photographie est-elle aussi menteuse que celles des explorateurs – un mensonge gentil, attentionné, de ceux que l'on fait aux enfants pour ne pas les peiner –, cachant par politesse, par pitié, ce qui traverse les yeux d'Anna, ces grands yeux de cheval d'une douceur un peu trouble. (146-149)

Procedimientos de descripción por actualización y por enumeración de las partes. Los adjetivos que atribuyen las distintas propiedades a los sujetos o a las partes de su cuerpo o a su indumentaria tienen lecturas de interés social y cultural. La reflexión sobre la mentira de las fotografías planea en toda la novela ya que los elementos visuales contrastan radicalmente con la terrible realidad de la pérdida y de la muerte.

7/ Fotografía de Anna del medallón que lleva Nils en el viaje:

Mais chaque soir, elle aura davantage de mal à apparaître, elle perdra quelque chose, un détail, plusieurs, qui s'accumulent, faisant de son visage un assemblage bancal, sans tenue ni vitalité, réduit à ce qu'il en sait – elle a des yeux marron, des sourcils droits, quelque chose dans l'arc de ses paupières tombe et se redresse tout aussi subitement quand elle rit, quand elle fait la moue, et sa bouche lui échappe, ses lèvres fines aux commissures profondes se réduisent à un trait qui ne peut plus s'ouvrir sur la chaleur du souffle, et son petit nez, rond, blanc, rien qu'une zone imprécise, un vide de l'image, plus rien n'articule entre eux ces éléments, ce qu'il sait ne se change plus en ce qu'il sent, [...] (159-160)

El procedimiento canónico de descripción a través de la actualización de los temas funciona en esta descripción fotográfica como desencadenante de los gestos casi olvidados de Anna; el desgaste de la fotografía es paralelo al desgaste del recuerdo en la memoria de Nils.

8/ Fotografía con el oso polar abatido:

L'une des photographies montre Fraenkel et Strindberg tout près d'une forme pâle. Ils regardent à terre, tiennent chacun un fusil. Dans la brume de l'image, un ours gît à leurs pieds – là où le grain est plus doux, la matière plus duveteuse, on discerne ses pattes repliées sur sa poitrine comme celles d'un chat au soleil, sa gueule entrouverte, le clou misnucule de son oeil. (205)

Los temas a describir en esta fotografía son tres: los dos expedicionarios y el oso. En el primer caso, ambos viajeros son descritos a través de predicados funcionales, no con aspectualizaciones que puedan hablar de sus cualidades y características físicas, tal es la calidad de la foto. La descripción del oso se muestra en relación con el fondo, parece que el color blanco grisáceo de la foto envejecida toma un aspecto más suave allí donde se representa el oso. La aspectualización del animal sigue el procedimiento de enumeración de partes y nueva tematización que permite añadir adjetivos a las partes del oso. Se utiliza igualmente la operación de asimilación por comparación, que permite reformular el tema oso por el tema gato y el tema hielo/frío por el tema sol.

A partir de la página 268 las imágenes enmudecen. Esta afirmación está en consonancia con todo el desarrollo del tema del legado de los expedicionarios que querían mostrar que habían cumplido algunos de sus objetivos: mostrar, a través de las imágenes, los confines de la tierra; aportar a la ciencia el resultado de sus observaciones sobre la flora y la fauna. Sin embargo, los años de permanencia a la intemperie de las películas (a pesar del cuidadoso envoltorio que prepararon para protegerlas) hicieron que el mensaje no fuera del todo exacto. Tal como lo expresa Hélène Gaudy al final de la novela: «il ne restera plus que la matière même de l'aventure, l'empreinte de ce qui est passé sur elles en même temps que sur eux, dans la même nuit qui vient. [...] Elles deviendront le récit de l'aventure puis de la perte, celui d'un lieu encore capable d'avalir les hommes acharnés à l'atteindre, le plus secret des pôles, le dernier «Paysage – tombeau et chambre noire.» (285)

Siguiendo el modelo escalar de Robillard, las dos categorías de análisis de la écfrasis restantes son la *dialogicidad* y la *autorreflexividad*. La primera de ellas, que se refiere a la tensión semántica e ideológica que existe entre el texto origen y el texto meta, puede ser abordada aquí a través de lo que, en nuestras notas, hemos denominado «la mirada y la voz de la narradora», esa mirada que observa, estudia, compara situaciones similares y finalmente decide cubrir el espacio inacabado de las películas en un tono que no es del todo asertivo, porque no lo puede ser, sino que fluctúa entre la duda y la posibilidad gracias a los elementos textuales que así se lo permiten.

Del mismo modo que Nils Strindberg se ocupaba de escoger los planos más adecuados para dar fe de la misión en la que se habían embarcado, la autora de la novela escoge los itinerarios más adecuados a la lectura realizada sobre las imágenes, las palabras y las historias extraordinarias de aventura y de temeridad que han servido de soporte y de urdimbre a la parte de ficción de su relato. La aventura de Héléne Gaudy ha sido la de cubrir los vacíos insondables no sólo entre las fotografías y las notas del diario, sino fundamentalmente entre la apariencia de la realidad de los viajeros y la auténtica cotidianidad de unos seres encaminándose a la desaparición.

En primer lugar el «yo» de la autora utiliza el pronombre impersonal *on*, o el *nous*, con mucha frecuencia, sin duda para descargar el peso de sus afirmaciones. Otras *expresiones impersonales* sirven de apoyo en la escritura de los hechos, como *il faut*: «il faut imaginer la musique qui résonne entre les montagnes [...] il faut imaginer le luxe déployé sous la lumière blanche» (67) o *il semble*: «(le ballon) il semble immense» (87). La expresión de la duda, de la posibilidad, por medio de adverbios como *peut-être* o verbos modalizadores como *pouvoir* que dotan al texto de un aura de posibilidad, nunca de certeza: «le froid corrode autant qu'il conserve, nourrit les fantômes de cryogénéisation et de vie éternelle et c'est peut-être le genre de choses dont ils rêvent, dans leurs tristesses fugaces et leurs découragements» (195); «à force de dériver sur leur plaque de glace, il se pourrait bien qu'ils finissent par arriver quelque part, [...] Oui, ils pourraient s'installer dans l'attente» (113).

La utilización de la hipótesis gracias a la conjunción *si* o a la utilización del modo *condicional*: «Si Nils avait été là, où l'aurait-on placé sur la photographie?» (149); «Là, sur son bout de rocher, au fond de sa nuit noire, il ouvrirait la charnière délicate de ses doigts gourds et il regarderait cette photographie d'une presque inconnue» (274). Las expresiones *prospectivas*: «il arrive qu'ils se levent, marchent, et oublient ce qu'ils ont déjà subi comme ce qui va advenir» (224). Las formas verbales en futuro que indican *anticipación*: «C'est le jour du départ. Le dernier jour sur terre. Celui dont ils pourront épuiser chaque minute, rejouer chaque instant, revoir sans cesse chaque image» (87). Las *suposiciones ciertas* en futuro de indicativo: «Mais ils paieront cher ce répit, cette attente. Quand ils s'estimeront prêts, quand ils quitteront, neuf jours après l'atterrissage, la plaque de glace où ils s'étaient installés, elle aura tant dérivé qu'ils se seront déjà éloignés de leur but de plus de 30 kilomètres» (113). Las *certezas*, generalmente apoyadas por la locución adverbial *sans doute*: «Sans doute se demandera-t-il maintes fois, quand ils se seront envolés, à quoi ressembleront ses photographies une fois développées [...] Sans doute anticipera-t-il, en bon technicien, la qualité des noirs et le velouté des zones grises, se désespérera-t-il de tout

ce blanc qui risque de rogner les formes vives.» (81). El *discurso narrado directo y directo libre* como procedimiento para aproximar al lector a la escena enunciativa y para hacerse presente la propia autora en el relato: «Restons couchés si nous n'avons plus peur. Restons couchés à boire, à manger, à fouiller dans notre passé, à en recycler les pelures, c'est peut-être ça, l'ultime courage, l'expédition jamais tentée» (113); el ejemplo siguiente es una de las escasas veces que la autora cede la palabra a sus personajes de modo directo: «Trois ours ! Crie soudain Strindbert» (201). Las preguntas *retóricas* que la propia autora se plantea cuando está creando el relato, como un modo de subrayar que forma parte de su hipótesis de escritura: «est-ce qu'ils s'endorment, est-ce qu'on peut s'endormir?» (264).

El doble discurso del relato formaría parte de esta categoría de la dialogicidad. El discurso construido y mimado por los viajeros hasta el final de sus días y destinado a su historia y a su hazaña para la posteridad, una historia siempre positiva, que les permite mostrarse por encima de los acontecimientos y disfrutar de lo que cada día les permite vivir. Por otra parte, el discurso oculto, aquel imposible de ver ni en las imágenes ni en los escritos de Andrée, el que elabora la autora en su narración, el que rellena los vacíos de las imágenes y las interpreta, pero no deja de poner en cuestión las desavenencias entre ambos relatos:

Il aurait fallu cela, un photographe clandestin, paparazzi avant l'heure, petite souris glissée dans leurs pas pour enfin : les voir. Saisir l'éclat de leurs yeux pleins de fièvre, leurs dents qui se gâtent et se montrent quand même quand ils s'esclaffent, quand ils ont mal. La métamorphose de leur peau, l'évolution de leur barbe. Ce qui penche dans leur regard. Nous n'en verrons rien, jamais. Jusqu'au bout, ils réussiront à construire ça : cette autre vision d'eux mêmes, jamais tout à fait atteints, jamais tout à fait par terre, et à la dresser, droite et reluisante, entre eux et notre imaginaire. (231)

La última categoría del modelo es, como acabamos de mencionar, *la autorreflexividad*, la reflexión sobre la posible problematización en la expresión de la relación entre el texto visual o pictórico y el verbal. Hélène Gaudy integra estas reflexiones a lo largo de todo el texto, insiste en la dificultad de unir, como materia literaria de ficción, los eslabones que constituyen cada una de las fotografías del texto, así como en el trabajo detenido que supone entretejer los dos discursos que acabamos de mencionar: las pruebas patentes dejadas para la posteridad y los sentimientos latentes de pérdida y de desaparición en cada uno de los expedicionarios. En uno de los capítulos, el que lleva por título «Rêve», la autora declara abiertamente que lo que sigue es fruto de su invención: «Je prête ce rêve à Andrée» (191);

esta deriva en la relación intrínseca entre ambos textos se da igualmente en otros momentos de la novela.

En este sentido, analizamos brevemente los contenidos del diario de viaje de Andrée, del mensaje de la paloma, de los fragmentos de las cartas de Nils Strindberg a Anna, de las notas del cuaderno de Nils, así como de las breves noticias periodísticas de dos diarios estadounidenses de la época. La estructura de estos breves textos suele ser siempre la misma: las impresiones desde el cielo en relación con el paisaje, con el clima o con las aves con las que se cruzan y la alusión a los detalles de la vida cotidiana: preparación del café o de la comida y bebida. El clima de agrado y diversión enmarca las tareas de recolección de datos y muestras para la investigación científica. En ningún momento se reseña que el globo ha tenido una fuga de gas y que han debido dejarlo descender sobre el hielo. Andrée menciona las aves y los animales que pueden observar, pero no menciona su posición, no dice que están sobre bloques de hielo en los que el globo ha debido aterrizar de emergencia. Sólo reseña la ausencia de tierra a la vista. Con motivo del cumpleaños de Anna, Andrée habla de la nostalgia de no compartir ese día con ella, de la seguridad que tienen de volver a casa, de las comidas que prepara; menciona igualmente el paisaje real en el que están, con el hielo rodeándoles por todas partes. Termina diciendo que sus compañeros han ido con los trineos a reconocer los alrededores y que espera que su velada sea tan agradable y alegre como la de ellos. Más adelante se relata la visión incierta de un animal desconocido, de entre 10 y 12 metros de largo y de color amarillo con rayas negras, que puede ser una ballena o una serpiente de mar. Se añade el detalle cotidiano de que los calcetines se secan mejor puestos en los pies. Cuanto más nos acercamos al final, las frases de Andrée quieren ser más alentadoras: en este caso se describe un día extraordinario, con animales alrededor, fundamentalmente focas y araos. Están construyendo una cabaña cuyo exterior pensaban acabar ese día, sin embargo, adelanta que algo ocurrió que lo impidió.

Las últimas notas son interpretadas por Gaudy de la forma siguiente:

ils sont dans un ventre noir, sonore, blottis dans la fourrure mêlée des rennes et des ours, sous la tente qu'arriment au sol les os des baleines, et au-dessus d'eux, hors de portée de leur regard, le dôme de l'Île Blanche, plus clair et mat que le ciel, plus translucide que la neige, irradiant de tout l'été absorbé par la glace, immense veilleuse dernière éclairant la nuit bleue. (264)

Magnífico texto efrástico en el que lo visual y las sensaciones auditivas y táctiles permiten al lector imaginar lo que transmite el pre-texto visual, en este caso la imagen de las frases entrecortadas y discontinuas.

Dentro de la categoría de la autorreflexividad, podemos plantear otro aspecto problemático que surge al representar una imagen en un texto verbal: la temporalidad y la espacialidad, que suelen presentarse en una situación de fusión en la fotografía y en el diario de viajes, han de transformarse en una narración verbal donde tiempo y espacio puedan desarrollarse siguiendo una cierta cronografía.

Las imágenes no tienen fecha, por ese motivo la palabra de la escritora duda en la exactitud del tiempo transcurrido:

les images du ballon à terre [...] sans doute prises les premiers jours, dans les premières heures [...] le 15 juillet peut-être. (115)

Combien de semaines pour que la toile du ballon soit à son tour entièrement couverte par la neige ?
Combien de jours pour qu'un engin gonflé à bloc se brise sur la banquise ?
Combien de temps pour réaliser que ce qu'on a préparé, rêvé pendant des années, est en train de perdre également consistance ? (124)

En otras ocasiones el cálculo del tiempo puede determinarse a partir de las fechas del diario de viaje de Andrée: «Pendant trois mois ils vont marcher» (134). Sin embargo, la alusión a la pérdida de referencias espacio-temporales es una constante en el texto verbal: «ils marchent aujourd'hui comme hier, à n'importe quelle heure, la nuit, le jour, pareil [...]» (134). Esta idea de la marcha interminable y sin referencias se repite a lo largo del texto y se agudizará cuando llegue la noche ártica y con ella el final de la aventura. El final del tiempo de vida está sincronizado con el final del tiempo de escritura y con la detención del reloj: «le 8 octobre ils cessent d'écrire [...] il n'y a plus de mots pour ce qui va suivre. Aucun récit ne témoigne de la façon dont ils ont rejoint l'île» (266); «sa montre s'est arrêtée à 12h10, on ne sait pas quel jour» (268).

Los adverbios espacio-temporales *ici* y *maintenant* de las cartas de Nils à Anna (156) permiten sincronizar dos momentos bien distintos: el cumpleaños de Anna vivido en el mismo momento, pero en dos espacios alejados y diferentes. En otros pasajes, el «maintenant» es relativo, lo utiliza la escritora para indicar el ajuste de la acción con la fecha marcada al inicio del capítulo: «Tous trois, maintenant, ils sont les mêmes» (224)

El espacio, generalmente dividido entre *ici* y *là*, es igualmente móvil. El adverbio propio de la situación de enunciación se utiliza para mencionar la realidad de las imágenes o de las notas del diario de viaje de Andrée, mientras que *là* tiene generalmente como referente el espacio alejado de la desaparición y del hielo. La confusión espacial sigue de cerca a la temporal: no se conoce la ruta exacta que siguieron en el hielo polar, sólo se conoce el destino último, la Isla Blanca.

La desinformación espacio-temporal planea en el texto verbal más que en los pre-textos (el diario de viaje, las cartas y los recortes de periódico están fechados): «Ils ne savent plus quelle heure, quel jour, n'ont plus aucune idée du lieu où ils se trouvent» (134). La autora resuelve estas lagunas con alusiones a dicha desinformación, sin embargo, las fechas con que inicia la mayor parte de los capítulos tienen como anclaje las fechas del diario de viaje.

Para completar el análisis del texto estudiado bajo el marco propuesto por Valérie Robillard, podemos intentar aproximar los resultados del modelo escalar, cuyo objetivo es comprobar la interacción de ambos textos, el visual y el verbal, a los presupuestos del modelo diferencial⁵, cuya finalidad es presentar una tipología de textos efrásticos, desde los más fuertemente marcados y explícitos a aquellos otros en los que la relación es tenue e implícita. Así pues, la novela estudiada formaría parte de la *écfrasis representativa* porque ya desde la fotografía de la portada y el resumen que aparece en la cubierta se presenta la obra como un trabajo de imaginación y de escritura cuyo soporte principal son las imágenes fotográficas encontradas entre los restos de la expedición. Por otra parte, tenemos que indicar que Gaudy utiliza los dos procedimientos: la estructuración análoga y la descripción.

4. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo era mostrar nuevos modos de abordar la lectura de textos desde los planteamientos propios de la *écfrasis*. Una novela como la de Hélène Gaudy, aunque no constituya un texto canónico para el análisis de la *écfrasis* como son la pintura y la poesía, se presta de manera excepcional a un estudio desde la remedialidad y la hibridación, la presencia de un medio visual, en nuestro caso la fotografía, en un medio verbal, en este caso la narración.

El modelo de lectura que hemos seguido se basa en las teorías sobre la *écfrasis* expuestas por Valérie Robillard en 2011. Hemos ejemplificado cada una de las categorías que propone en su modelo escalar con los modos de representación de lo visual en el texto y hemos conseguido una lectura detenida y detallada que muestra los engranajes de la restauración de un relato disperso e incompleto.

5. El modelo diferencial es muy útil para identificar los procedimientos efrásticos ya que ayuda a decidir si las relaciones entre ambos textos (visual y verbal) provienen de ciertas características del texto verbal o si se deben, por el contrario, a la operación de interpretación del lector.

No hemos abandonado, sin embargo, el análisis lingüístico propuesto por Jean Michel Adam (1992) para la secuencia descriptiva, en el que diversas operaciones dan cuenta del trabajo de reconstrucción de una imagen. Consideramos que la écfrasis va más allá, intenta conseguir transponer la imagen muy vívida y, por consiguiente, con todo el aparato sensorial que conlleva. No sólo se detalla lo visual, sino otros parámetros como el oído, el gusto o el tacto.

Las imágenes de la expedición de Andrée de 1897, deterioradas, en blancos desgastados, grises y tonalidades sombrías, son capaces de gestar toda una narración en la que el discurso aparente y esperado por la sociedad de la época de unos expedicionarios arriesgados y abnegados se opone a una realidad trágica y desesperada por no haber conseguido los objetivos. El contraste entre los restos de escritura de los expedicionarios y la realidad narrada en la ficción es muy notable: en el diario apenas se percibe la tragedia, las notas son alentadoras y positivas casi hasta el final de la aventura. El texto que dejaban para la posteridad se enmarca en un aura de éxito y de ánimo esperanzado tal como se espera de unos héroes que, sin embargo, están al borde de la pérdida definitiva de horizonte. Nada hemos concluido en relación con la historia de amor entre Nils y Anna, pero esa es la única parte en la que los viajeros dejan libre curso a los sentimientos. Hay un componente de ironía y humor en el modo en el que se presentan ante la sociedad a través de sus notas de viaje que contrasta con una realidad de abandono y pérdida a la que no aluden. Y allí está la escritora, cubriendo las carencias de la historia, los vacíos en la cadena de imágenes y de palabras.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J. M. *Les textes: Types et prototypes. Récit, description, argumentation explication et dialogue*. Paris: Nathan Université, 1992, pp. 75-102.
- ALBERDI SOTO, Begoña. «Escribir la imagen. La literatura a través de la écfrasis». *Literatura y Lingüística*, 2016, 33, pp. 17-38.
- ARTIGAS ALBARELLI, I. *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*. Ciudad de México: Bonilla Editores, 2013.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.
- GAUDY, Hélène. *Un monde sans rivage*. Arles: Actes Sud, 2019.
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GIL GONZÁLEZ, A. J. y P. J. PARDO. *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Saint Apollinaire (France): Éditions Orbis Tertius, 2018.
- MONEGAL, A. (ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros S. L., 2000.

- PAZ, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1979.
- RAJEWSKI, Irina. «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités*, 2005, 6, pp. 43-64. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewski_text.pdf [15 febrero 2021].
- ROBILLARD, V. «In pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)». En ROBILLARD, Valérie y Els JONGENEEL (eds.). *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 1998.
- WAGNER, Peter. «Introduction: Ekphrases, Iconotexts and Intermediality-the State(s) of the Art(s)». En WAGNER, Peter (ed.). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York : Walter de Gruyter, 1996.
- YACOBI, Tamar. «The Ekphrasitic Model: Forms and Functions». En ROBILLARD, Valérie y Els JONGENEEL (eds.). *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313223254>

INTERTEXTUALIDAD EN LOS PRODUCTOS
CINEMATOGRÁFICOS: ANÁLISIS TRANSTEXTUAL
DE *SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS (SEVEN
BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, STANLEY DONEN,
1954)*

*Intertextuality in the Cinema: A Transtextual Analysis
of Seven Brides for Seven Brothers (Stanley Donen,
1954)*

Inés Alicia ESPINOSA CHARRY
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
espinosacharrya@gmail.com

Antonio María MARTÍN RODRÍGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
antonio.martin@ulpgc.es

Fecha de conclusión del artículo: 21/12/2023

Ref. Bibl. INÉS ALICIA ESPINOSA CHARRY Y ANTONIO MARÍA MARTÍN
RODRÍGUEZ. INTERTEXTUALIDAD EN LOS PRODUCTOS CINEMATOGRÁFICOS:
ANÁLISIS TRANSTEXTUAL DE *SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS (SEVEN
BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, STANLEY DONEN, 1954)*. 1616: *Anuario de
Literatura Comparada*, 13 (2023), 223-254.

RESUMEN: En este trabajo ilustramos la posibilidad de aplicar el modelo de
relaciones transtextuales de Gérard Genette (*Palimpsestos*, 1962), pensado en su

origen para textos literarios, al análisis de textos cinematográficos. Como objeto de estudio hemos seleccionado la película *Siete novias para siete hermanos* (Stanley Donen, 1954), que será analizada desde el punto de vista de las relaciones de hipertextualidad, intertextualidad, paratextualidad y architextualidad. Los resultados del análisis muestran la aplicabilidad del modelo y el enriquecimiento que supone esta perspectiva de estudio para la valoración de la película.

Palabras clave: intertextualidad en el cine; Genette; Stanley Donen; Stephen Vincent Benét; rapto de las sabinas.

ABSTRACT: In this paper we highlight the possibility of applying Gérard Genette's model of transtextual relations (*Palimpsests*, 1962), originally oriented to the analysis of literary texts, to the study of filmic texts. As a case in point, we have chosen Stanley Donen's film *Seven Brides for Seven Brothers*, whose hypertextual, intertextual, paratextual and architextual relations with other literary or filmic texts (or genres) will be carefully studied. The results of our analysis confirm both the applicability of the model and the contributions from this perspective for a more fruitful appraisal of the film.

Keywords: Intertextuality in the cinema; Genette; Stanley Donen; Stephen Vincent Benét; Rape of the Sabins.

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo¹ pretendemos ilustrar las modalidades de aplicación del sistema de análisis transtextual propuesto por Gérard Genette en *Palimpsestos* (1962), pensado inicialmente para el análisis de textos literarios, a los productos cinematográficos, para lo que hemos elegido la película *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*) dirigida por Stanley Donen en 1954².

1. Este artículo se incluye dentro de las actividades del proyecto PID2019-107253GB-I00/AEI/10.13039/501100011033. Agradecemos las sugerencias de los dos informes de evaluación anónimos recibidos, que nos han ayudado a mejorar el trabajo.

2. La bibliografía sobre intertextualidad en el cine, adaptación, remake, secuelas... es, por supuesto, amplia y compleja, por no decir inabordable; véanse, sin mayor afán de exhaustividad, algunos títulos ya de referencia, como Gaudreault (1988), Iampolski (1998), Horton y McDougal (1998), Sánchez Noriega (2000), Aragay (2005), Hutcheon (2006), Verevis (2006), Zanger (2006), Jess-Cook (2009) o Jess-Cook y Verevis (2010). Nuestro propósito, con todo, es mucho más modesto, pues pretendemos tan solo ilustrar, mediante un estudio

La estructura del artículo será la siguiente. En primer lugar, examinaremos brevemente las relaciones del sistema de Genette sobre las que vamos a trabajar. A continuación, contextualizaremos la película objeto de nuestro análisis. Entrando ya en el análisis transtextual, estudiaremos primero las relaciones de hipertextualidad que mantiene la película, tanto cuando funciona como hipertexto como cuando lo hace como hipotexto; después, las relaciones de intertextualidad en el sentido estricto que se le da a este término en el sistema de Genette y las de paratextualidad, que nos permitirán calibrar cuál de los hipotextos discernibles en la película adquiere mayor relevancia. Por último, analizaremos las relaciones de architextualidad, en primer lugar, con el macrogénero dramático; en un segundo nivel, con el archigénero cinematográfico, y, dentro ya de los géneros cinematográficos, con el género del musical.

2. LAS RELACIONES TRANSTEXTUALES DE GENETTE EN *PALIMPSESTOS*

Como hemos indicado, nuestro método de análisis parte del modelo de relaciones transtextuales desarrollado por Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* (Genette 1989), tomando en consideración, en especial, las que a continuación se detallan:

- intertextualidad: presencia, más o menos literal, de un texto dentro de otro texto, cuyo ejemplo más evidente es la cita, aunque también entran en esta categoría el plagio y la alusión³;
- hipertextualidad: presencia latente de un texto anterior (hipotexto) en otro texto más reciente (hipertexto), que lo recrea, reescribe o reelabora, total o parcialmente⁴;
- architextualidad: relación entre un texto y el género literario o la clase de textos a la que pertenece⁵;

de caso, la aplicabilidad del marco conceptual desarrollado en *Palimpsestos* al ámbito de la adaptación cinematográfica.

3. Genette define, en efecto, la intertextualidad de manera restrictiva como: «... una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia *efectiva* de un texto en otro...» (Genette 1989, 10); la cursiva es nuestra.

4. Para Genette, pues, la hipertextualidad es, genéricamente, «... toda relación que une un texto B que llamaré hipertexto a un texto anterior A al que llamaré hipotexto...» (Genette 1989, 14).

5. Como señala Genette, la relación architextual se hace manifiesta con mucha frecuencia mediante el paratexto, al que a continuación nos referiremos, o puede el autor

- paratextualidad: relación entre un texto principal y los textos que, marginalmente, lo acompañan, «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc., que procuran un entorno (variable) al texto...» (Genette 1989, 11)⁶.

Lo que pretendemos ilustrar en nuestro trabajo es la posibilidad de aplicar estas categorías, más allá de los textos literarios para los que fueron creadas⁷, también a los textos cinematográficos, donde hay que considerar, al menos, cuatro perspectivas, la general del «argumento» y las específicas de la palabra, la imagen y la música.

3. *SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS*⁸ (STANLEY DONEN, 1954): CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

3.1 *Contextualización*

Este impactante musical, con una fotografía en color Anasco en formato Cinemascope y una duración de 102 minutos⁹, estrenado en Estados Unidos el 2 de julio de 1954 y en España el 17 de abril de 1955, fue dirigido por Stanley Donen¹⁰, uno de los cineastas más representativos del género y uno de los mejores cultivadores americanos de un tipo de comedia elegante, sofisticada, amable y a la postre incisiva¹¹.

dejarla más o menos clara mediante diversos procedimientos, pero la adscripción architextual del texto, en último término, le corresponde al lector o receptor (Genette 1989, 13).

6. Dejamos aparte la *metatextualidad*, «... la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo...» (Genette 1989, 13), pues es de menor interés para nuestro propósito.

7. Es significativo, en este sentido, el subtítulo del libro de Genette sobre el que trabajamos: «La *literatura* en segundo grado»; la cursiva es nuestra.

8. El título definitivo de la película, que se aparta, como veremos, del que lleva el relato fuente, se aprobó el 7 de octubre de 1953, cuando el rodaje ya había empezado; la propuesta partió de Howard Dietz, uno de los letristas de la banda sonora (Silverman 1996, 189).

9. Una completa ficha técnica de la película puede verse en <https://www.filmaffinity.com/es/film952510.html> o en Silverman (1996, 354-355).

10. Sobre Donen y su obra pueden consultarse las monografías de Casper (1983) y Silverman (1996), que ofrecen sendos análisis del filme en las pp. 64-76 y 186-198, respectivamente.

11. De entre su filmografía podemos destacar también *Un día en Nueva York* (*On the Town*, 1949), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952), *Una cara con ángel*

Con música de Saul Chaplin y Gene de Paul, letras de Johnny Mercer y coreografía de Michael Kidd, el guion, obra de Albert Hackett, Frances Goodrich y Dorothy Kingley, está basado en el relato corto *The Sobbin' Women*, publicado por Stephen Vincent Benét (1898-1943), en su primera versión, en 1926, quien a su vez se basó en la leyenda romana del rapto de las sabinas. La historia que cuenta la película se sitúa en Oregón en 1850 y el filme es reconocido sobre todo por la poco convencional coreografía de Michael Kidd, que convirtió actividades cotidianas como cortar madera o levantar un granero en maravillosos números de baile. Obviamente, Kidd tuvo que diseñar una sofisticada coreografía, para que seis rudos granjeros bailando no se vieran ni ridículos ni tan artificiales como unos bailarines de ballet. Además, dos de los actores no sabían bailar, pero su presencia era necesaria en los números de baile¹². La película fue rodada casi por completo en los estudios de la MGM en Los Ángeles, aunque la secuencia de la huida con las chicas secuestradas y el alud se filmó en exteriores, en Sun Valley, Idaho.

En lo que se refiere a la recepción e impacto¹³, la película recaudó 5.526.000 dólares en Estados Unidos y Canadá y 3.198.000 en otros países. En 1955 ocupó el quinto lugar entre las películas más populares en Inglaterra y su música se situó en el número uno de las emisoras británicas durante muchos meses. Ash (2004) la define como ejemplo paradigmático que combina la cultura, la historia y la estética de los musicales norteamericanos. En 2006 el American Film Institute la ubicó en el puesto 21 de los mejores musicales y el *Empire Magazine*, en 2008, en el puesto 464 de las 600 mejores películas de todos los tiempos. Ganó, además, el Oscar a la mejor banda sonora; fue nominada como mejor película para los premios BAFTA; el Directors Guild of America (Sindicato de Directores de Estados Unidos, DGA) la premió por el mejor guion musical, y el National Board of Review la situó a la cabeza de los diez mejores musicales. En 2006, en fin, el American Film Institute la eligió como una de las mejores películas musicales estadounidenses jamás realizadas (Furia-Pettersson 2010, 188).

(*Funny Face*, 1957), *Indiscreta* (*Indiscreet*, 1958), *Charada* (*Charade*, 1963) y *Dos en la carretera* (*Two for the Road*, 1967).

12. Uno de ellos, Jeff Richard (Benjamin), pudo al menos interpretar los números más sencillos, y del otro, Russ Tamblyn (Gideon), se aprovechó su experiencia como gimnasta. Los otros cuatro hermanos fueron interpretados por bailarines profesionales, como también los papeles femeninos.

13. Para calibrar el impacto inmediato en la audiencia estadounidense pueden consultarse las reseñas publicadas tras su estreno; cf. Benedict (1954), Coe (1954) y Weiler (1954).

3.2 Argumento

En 1850, el tosco granjero Adam Pontipee (Howard Keel) llega al pueblo desde su apartada granja para vender sus pieles, aprovisionarse... y buscar esposa, y logra convencer a Milly (Jane Powell), una esforzada sirvienta de la taberna local, con la que retorna esa misma tarde a casa, convertidos ya en marido y mujer. Milly lleva consigo dos libros, las *Vidas* de Plutarco y la Biblia¹⁴, y se siente feliz de no tener ya que cocinar y llevar el hogar más que para dos, sin saber que Adam vive en realidad con sus seis hermanos¹⁵. Cuando llegan al hogar Milly se siente desagradablemente sorprendida por los malos modales de sus jóvenes cuñados y el lamentable estado de la casa, y comprende que Adam no buscaba en realidad una esposa, sino una sirvienta, pero se hace cargo enseguida del hogar y de la educación de los muchachos, que, bañados, afeitados y con ropas limpias, parecen ya otros. Milly les inculca además buenos modales y no tarda mucho en enseñarles a bailar y a tratar con las chicas, con la intención de que puedan también ellos casarse.

Para poner en práctica lo aprendido, los Pontipee acuden con Milly al pueblo, donde bailan, ayudan a construir y destruyen un granero, se enfrentan con los sofisticados pretendientes de las chicas que aman y se marchan, en fin, convencidos por la desastrosa experiencia de que nunca podrán conseguir esposas. Cuando se acerca el invierno, conscientes, ahora, de la soledad sentimental en la que viven, se plantean abandonar la granja, pero Adam les propone un plan inspirado en una de las historias del libro de Milly, la de las *Sobbin' Women* (es decir, el rapto de las sabinas), de modo que marchan al pueblo, raptan a seis chicas y provocan un alud para que sus familiares no puedan atravesar el paso montañoso durante el invierno. Pero Milly instala a las muchachas en la casa y relega a los jóvenes al establo, mientras que Adam, irritado, se marcha a pasar el invierno a una alejada cabaña de caza en las montañas.

Para matar el tiempo durante el largo invierno, Milly lee a las muchachas las historias de Plutarco, y ellas, presas de una especie de «síndrome de Estocolmo», reclaman una y otra vez precisamente la del rapto de las sabinas. Pronto se produce un coqueteo mutuo con los Pontipee, que da lugar, tras el nacimiento de la hija de Milly, a un ansioso y casto acercamiento. Adam regresa, al fin, para conocer a su hija y comprende que

14. Ambos representan las dos columnas sobre las que se asienta la civilización occidental: la tradición clásica y el cristianismo (Martín Rodríguez 2007, 635).

15. Benjamin (Jeff Richards), Caleb (Matt Mattox), Daniel (Marc Platt), Ephraim (Jacques d'Amboise), Frank (Tommy Rall) y Gideon (Russ Tamblyn).

las chicas deben regresar con sus familias. Mientras tanto, el invierno ha terminado y los familiares de las raptadas llegan armados para reparar su honor, pero ellas no quieren ya regresar. Justo cuando uno de los Pontipee es apresado y van a colgarlo, se oye el llanto de la niña y el sacerdote pregunta de quién es la criatura; todas se miran y responden a coro: «¡Mía!», de modo que sus parientes consienten en que los muchachos se casen con ellas y la película concluye con un convencional final feliz.

4. ANÁLISIS TRANSTEXTUAL

4.1. *La aplicación del sistema de Genette a los productos cinematográficos*

Aunque el sistema de Genette, como dijimos, nació esencialmente vinculado al análisis de textos literarios, es claro que puede también aplicarse a los cinematográficos. Si una película, por ejemplo, *La colmena* (M. Camus, 1982), está inspirada en –o es una versión cinematográfica de– la novela homónima de Camilo José Cela, parece evidente que podemos hablar de una modalidad de hipertextualidad, aunque algunos, por tratarse de dos *medios* distintos, la literatura y el cine, preferirán hablar de *hipermedialidad*. Y lo mismo puede decirse, hablando ya solo de textos cinematográficos, en el caso del *remake*, tanto cuando mantiene el nombre de su hipotexto, estableciendo lo que Genette llama *contrato de intertextualidad*, como cuando lo cambia, presentando, entonces, un *remake* «encubierto»¹⁶.

Ahora bien, si la película está inspirada en una novela, en una obra de teatro o en otra película anterior, reproducirá, al menos, algunos de sus diálogos; cuando eso ocurre, estamos, obviamente, ante lo que Genette llama «intertextualidad» (en sentido estricto).

La película, por otra parte, pertenecerá, necesariamente, a algún subgénero cinematográfico (por ejemplo, el *western*) o a alguna clase de películas (por ejemplo, el cine de animación); estaremos, entonces, ante relaciones de architextualidad.

Los filmes, en fin, tienen, como cualquier otro texto, sus paratextos (el título, que puede variar según los países en que se exhiba, las secuencias

16. Ejemplos de lo primero, aducidos por Martín Rodríguez (2012, 229), son las dos versiones televisivas de *Un tranvía llamado Deseo*, con escenas de sexo y violencia más explícitas y protagonistas femeninas más volcánicas que en su referente, la versión fílmica de Elia Kazan; de lo segundo, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938) y *Su deporte favorito* (*Man's Favourite Sport*, 1964).

de créditos, las tomas falsas anexadas a veces al final...) y generan, como es lógico, continuos metatextos¹⁷.

4.2. *Relaciones de hipertextualidad*

Puesto que la hipertextualidad es una relación entre dos textos, uno anterior, el *hipotexto*, y otro posterior y basado en él, el *hipertexto*, planteamos en este apartado la posibilidad de que nuestra película funcione en cualquiera de estas dos posiciones. Estudiaremos primero las relaciones de hipertextualidad en las que actúa como hipertexto, que nos permitirán analizar su relación con sus fuentes, y después, cuando actúa como hipotexto, lo que nos servirá para calibrar su influjo en otros productos cinematográficos o audiovisuales.

4.2.1. Siete novias para siete hermanos como hipertexto

Debemos establecer, en primer lugar, dentro de la hipertextualidad en el ámbito cinematográfico, una distinción entre «hipertextualidad interna» e «hipertextualidad externa».

4.2.1.1. Hipertextualidad interna

En cualquier producto cinematográfico, la relación entre el guion y la película como producto ya terminado podemos considerarla como hipertextualidad interna, en que el guion funciona como hipotexto interno, porque es lo que está *debajo* de la película, mientras que esta, como producto ya terminado, sería su hipertexto, porque es la transformación y la forma definitiva generada a partir del guion. Al no haber tenido acceso a los diversos estadios en la confección del guion, no hemos podido analizar esta relación hipertextual interna, cuyo desarrollo, por lo demás, excedería los límites recomendables para este artículo.

17. Este mismo artículo puede considerarse, en sentido amplio, metatexto de la película que estudiamos.

4.2.1.2. Hipertextualidad externa

Como dijimos, la fuente principal de la película es el relato corto *The Sobbin' Women*¹⁸, del poeta y novelista estadounidense Stephen Vincent Benét (1898-1943)¹⁹. El relato se publicó originalmente en 1926 en la revista *The Country Gentleman*²⁰ y se incluyó después, en una versión reelaborada, que es sobre la que trabajamos, en una recopilación de sus relatos cortos titulada *Thirteen O'Clock: Stories of Several Worlds* (New York: Farrar and Rinehart, 1937)²¹.

Los guionistas captaron y respetaron, en general, la esencia del relato, aunque, como es natural, ampliaron, redujeron, transformaron o suprimieron algunos detalles, de los que hablaremos más adelante. En primer lugar, presentaremos un resumen del contenido; después, las principales divergencias argumentales con la película, y, por último, trataremos de explicar los posibles motivos por los que los guionistas decidieron apartarse en cada caso de su fuente.

Inicialmente se describe la llegada²², en los primeros días de los asentamientos de colonos, de la familia Pontipee, compuesta por el padre, la madre y sus siete hijos²³, además de una sirvienta, que se detienen en el pueblo para comprar provisiones y se adentran después hasta las

18. El título incluye un juego de palabras de difícil traducción, un cruce entre *Sabine Women* (las sabinas de la leyenda romana) y *Sobbin(g) Women* («las lloronas», interpretación popular del sintagma por personas poco familiarizadas con el mundo clásico y desconecedoras del gentilicio *Sabine*), como se explica en las notas aclaratorias de la traducción española inédita elaborada por Antonio María Martín.

19. Sobre S. V. Benét, cf. Fenton (1958) y Stroud (1962).

20. *The Country Gentleman*, 1926, XCI, pp. 6-7 y 74-79. La historia es básicamente la misma que en la segunda versión, aunque se encuadra en un marco narrativo que desaparecerá en la versión definitiva: un viejo *gentleman*, viudo de una descendiente de una de las muchachas raptadas, cuenta a unos oyentes desocupados en un hotel de la zona por qué el antiguamente conocido como «Pontipee Valley» se llama ahora «Sobbin' Women Valley».

21. Aunque hay una edición impresa reciente de este opúsculo, publicada en 2015 en Estados Unidos por la editorial Theophania Publishing, hemos consultado el texto en inglés en la digitalización de la versión definitiva de la historia (la publicada en *Thirteen O'Clock*) en *A Project Gutenberg Canada* Ebook. <https://gutenberg.ca/ebooks/benetsv-thirteen07-sobbinwomen/benetsv-thirteen07-sobbinwomen-00-h-dir/benetsv-thirteen07-sobbinwomen-00-h.html>. Al no existir versión española, nos hemos servido de la mencionada traducción elaborada por Antonio María Martín Rodríguez.

22. Mientras que en la película se precisa que el lugar de llegada es el territorio de Oregón, en el relato fuente queda indefinido.

23. Sin embargo, Benét solo menciona los nombres de seis: Harry, Halbert, Harvey, Hob, Hosea y Howard.

profundidades del valle en el que se asientan. Era una familia educada, pero poco sociable, y apenas aparecían por el pueblo como no fuera para vender sus pieles y procurarse provisiones.

Cuando mueren los padres y, poco después, la sirvienta, los siete hermanos quedan solos al cuidado de la finca y de la casa, que se convierte pronto en una auténtica pocilga, y acaban convenciéndose de que una mujer debe hacerse cargo de nuevo del hogar. Harry, el mayor, es designado por la suerte para procurarse una esposa y propone matrimonio a Milly, una sirvienta de la taberna local, que acepta de buena gana, pues tenía decidido dejar de servir en cuanto la ocasión se le presentara²⁴.

Al llegar a la casa, Harry le presenta a sus seis hermanos, de los que no le había hablado, y le enseña su nuevo hogar. Milly disimula su decepción y, aunque siente deseos de regresar al pueblo, ofrece a sus cuñados una suculenta cena, sin decir, por el momento, una sola palabra sobre sus malas maneras.

Con el transcurrir de los meses, la vida familiar se consolida y pronto Milly les anuncia su embarazo y que no podrá ya trabajar en las tareas de casa como hasta ahora. La familia se reúne para buscar una solución y deciden que cada uno de los hermanos, sucesivamente, vaya al pueblo en busca de esposa, aunque sin resultado. Sin dejarse vencer por el desánimo, Milly les cuenta que «una vez había leído un libro de historia sobre un puñado de gente llamados romanos que tenía exactamente el mismo problema», y les explica que, no pudiendo conseguir esposas de sus vecinos, los *Sobbin's* o los *Sabbin's*, o algo por el estilo, una noche se llevaron un montón de sus mujeres y se casaron con ellas. Terminado el relato, Milly los convence para hacer lo mismo y traza para ello un cuidadoso plan.

En la tarde de la gran fiesta anual, los jóvenes Pontipee, ayudados por Milly y Harry, se apoderan de las chicas y la copiosa nevada y el oportuno bloqueo del paso harán imposible el acceso de sus enojados familiares al valle hasta la llegada de la primavera.

Ya en el rancho, Milly tranquiliza a las muchachas y les promete protegerlas de aquellos leñadores, a los que manda a vivir al establo. Ellas, al principio, disfrutaban de una vida cómoda sin tener que hacer nada, pero pronto se aburren y empiezan a espiar por las ventanas a los muchachos, de los que poco a poco se enamoran y, aprovechando la presencia en la finca de un clérigo, acaban casándose con ellos.

24. He aquí una primera diferencia entre la Milly del relato y la de la película: igual que Harry lo que desea, en realidad, es un ama de casa, Milly lo que desea es dejar de ser sirvienta, y uno y otra se sirven para ello de una fulminante boda marcada por el interés más que por el amor.

Una tarde, cuando ya había empezado el deshielo, los padres de las muchachas se acercan armados de rifles y guadañas. Milly sale a la puerta tranquilamente con su criatura²⁵ –ya de unas seis semanas– en brazos y pregunta al ministro si viene para bautizarla. Todos bajan las armas y preguntan por sus hijas, mientras se oye dentro el ruido de una rueca y voces de mujeres cantando a la vez que faenan. Milly pregunta a los padres si le parece un ambiente de mujeres que sufren, a lo que ellos responden que no. Se reúnen, en fin, todos con gran alegría, las chicas presentan a sus esposos a sus padres y la cena esa noche constituye ya una gran celebración en familia.

Pasamos ahora a señalar las principales diferencias en el desarrollo de la historia entre el relato fuente y la película. Benét recrea y actualiza la leyenda del rapto de las sabinas situándola en la época de la conquista del Oeste. Los personajes masculinos son tímidos y no muy listos, mientras que el papel preponderante y más activo lo desempeña Milly, que es quien diseña el plan para que sus cuñados consigan esposas; es ella quien conoce la leyenda y quien los incita a raptar a las chicas del pueblo. En cambio, en la película, será Adam Pontipee²⁶, un hombre mucho más decidido que su correlato en Benét²⁷ y que solo quiere una esposa bonita y eficiente en las tareas del hogar²⁸, quien dé a sus hermanos la idea de reactualizar el rapto de las sabinas²⁹ y los incite y ayude, mientras que Milly, que no sabe nada del rapto, ni participa en él, los reprende severamente al llegar al rancho y encierra a las jóvenes en la casa para protegerlas. No en vano, como recuerda Morales (2007, 88), la película se estrenó en 1954, en plena Guerra Fría, cuando Hollywood dejaba claro que los hombres tenían que ser hombres y presentaba a las mujeres estadounidenses propensas al llamado

25. Benét no aclara si Milly tuvo un niño o una niña, pues utiliza los términos *child* o *baby*, que valen tanto para varones como para hembras. En la película, en cambio, se trata de una niña, a la que Milly pone el nombre de Hannah.

26. Los guionistas cambiaron la onomástica de los Pontipee, cuyos nombres comienzan todos por la letra *h* en el relato fuente, sustituyéndolos por nombres de procedencia bíblica siguiendo un orden alfabético de mayor a menor. Así, Harry pasa a llamarse Adam.

27. Así, a diferencia de Adam, cuando Harry Pontipee va al pueblo a buscar esposa, está nervioso, asustado y no sabe cómo acercarse a una chica ni cómo tratar con ella.

28. «La quiero arregladita, bonita y esbelta» y «Hasta te pagaría un curso de cocina si me dijeras *Sí quiero*», oímos decir a Adam en la canción inicial («Pretty and trim but kind and slim» y «Or pay your way thru cookin' school / If'n you would say I do», en el original).

29. «[...] entonces haced lo que hicieron los romanos con aquellas sabinas o como se llamaran. Aquellos romanos tenían el mismo problema que vosotros, conquistaban nuevos territorios y las mujeres escaseaban igual que aquí [...]».

síndrome de Estocolmo³⁰. Por eso, la actividad se traspa en la película al protagonista masculino, cuyos excesos tiene que intentar minimizar su esposa con la actitud paciente y balsámica que se consideraba propia de la mujer casada en los años 50.

Otro tema importante, tanto en el relato de Benét como en la película³¹, es el peso de la religión. En el relato, Milly no consiente en marcharse con Harry sin que el pastor los case y se especifica que los Pontipee asistían a las celebraciones religiosas una vez al año y pagaban escrupulosamente sus diezmos. Se incluye también la presencia, un poco forzada, de un pastor itinerante que pasa el invierno en la granja, para que puedan celebrarse las bodas durante el periodo de aislamiento. Y es significativo que sea el pastor del pueblo quien encabece a los familiares que acuden a liberar a sus hijas, indicio de su relevancia social. En la película, lo primero que hacen Adam y Milly antes de marchar a la granja es también casarse, pero no hay referencia al cumplimiento religioso ni a los diezmos³². Sin embargo, la religión estará muy presente en la casa desde la llegada de Milly, que no permite, por ejemplo, empezar el primer desayuno sin haber bendecido la mesa, e incluso (en el minuto 20:29-20:30) lee, entristecida por el maleducado comportamiento inicial de sus cuñados, el siguiente versículo bíblico: «No tiréis perlas ante los puercos, para que no las pisoteen y se vuelvan y os despedacen» (Mt 7, 6). También Adam incluye en su plan el rapto de un pastor para que los case, pero al final lo olvidan, lo que permite eliminar un detalle del relato original que podría haber sido perturbador en la Norteamérica de los 50, la boda (aunque fuera no consumada, como en el relato fuente) de las chicas sin el consentimiento ni el conocimiento siquiera de sus padres. En la película, en efecto, la boda se produce cuando, terminado el invierno, llegan los padres liderados por el pastor, que es quien, al escuchar llorar a la niña de Milly y oír preocupado que todas las chicas responden que la niña es suya, se apresura, de acuerdo con los demás padres, a obligar a los Pontipee a que se casen con ellas. Siendo el cristianismo uno de los dos pilares, junto con la cultura grecorromana, sobre los que se asienta la llamada civilización occidental, nada de extraño tiene esa marcada presencia religiosa tanto en el relato como en la película, en

30. Citado por Connors (2013, 128). También Martín Rodríguez (2007, 636-637) se refirió a la pertinencia del «síndrome de Estocolmo» en relación con la película, aunque lo aplicó no a Milly, sino a las chicas raptadas.

31. No en vano, en la película, uno de los dos libros que posee Milly, heredados de su padre, es la Biblia.

32. En cambio, y a diferencia del relato, los Pontipee llevan ahora, como se dijo, nombres bíblicos.

función de la época en la que se ambientan las dos obras, pues la vida de los colonizadores tenía como cimiento a la familia y la religión, y Estados Unidos en los 50 quería dar la imagen de un país impregnado de profundos valores familiares y religiosos.

Con estos presupuestos, es obvio que la película estaba llamada a convertirse con el tiempo en un blanco para la crítica feminista³³, y lo más destacado, en efecto, en el paso del relato de Benét a su versión cinematográfica es la edulcoración del personaje de Milly, tanto en lo que se refiere a su situación anterior a la boda como a su actuación ya casada como «investigadora» de la reprochable acción de sus cuñados, además de que se le asocian detalles que apuntan a la creación de un personaje femenino sensible y a la vez práctico³⁴, un perfil muy adecuado seguramente para la esposa de un colono en 1850, pero no menos para lo que se esperaba de un ama de casa en los Estados Unidos de la época en que se produce la película.

El segundo hipotexto de la película es la leyenda romana del rapto de las sabinas. Se trata también de una relación hipertextual, pero de segundo grado, porque la película está basada en el relato corto de Benét, y es este el que tiene como hipotexto a la leyenda romana. Para su análisis, resumiremos el tratamiento del tema en Plutarco, supuesta fuente de los Pontipee para raptar a las muchachas, que cotejaremos con la otra fuente principal, la que ofrece un siglo antes Tito Livio en el libro primero de *Ab urbe condita*³⁵, identificando simplemente las diferencias. También examinaremos la

33. Véanse, a este respecto, por ejemplo, las opiniones de la novelista Francine Prose, recogidas en Silverman (1996, 188).

34. He aquí, por ejemplo, cómo lo explica Casper: «Although the script for the most part pasteurizes Benet's details—for example, Milly is now a parson's ward and not a slave whose time Adam buys—it is studded with details that evoke the period and its people, such as Milly adding sorrel to her wedding bouquet because it is good for soup» (1983, 65).

35. Esto es, su historia de Roma *desde la fundación de la ciudad*. No son, por supuesto, las únicas fuentes clásicas sobre este episodio legendario. Como recuerda Macías Villalobos (2008), los testimonios antiguos más completos son Livio (1, 9-13), Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades romanas*, 2, 30-48, casi idéntico a la versión de Livio) y Plutarco *Rom.* 14-21, la más novelesca de las tres fuentes principales, pero ofrece también una relación comentada de otra serie de testimonios más breves, con remisión a la correspondiente bibliografía. Presenta igualmente un elenco de las interpretaciones que se han dado a la leyenda y una visión panorámica de sus representaciones en el arte antiguo y en el moderno, incluyendo la pintura, la escultura, la literatura (con una breve referencia al relato de Benét), la música y el cine, para el que se mencionan la película que nos ocupa; *El rapto de las sabinas* (Alberto Goud, 1960), un *peplum* un poco posterior, y un vídeo homónimo sin diálogo producido por Eve Sussman y presentado en el 47.º Festival de Cine Internacional de Tesalónica en 2006. Un rápido repaso de las principales fuentes puede verse también en Connors (2013, 130-132), que incluye igualmente referencias de la bibliografía secundaria esencial.

adaptación del tema en el relato de Benét y, por último, su transformación en la versión cinematográfica.

Plutarco, la fuente explícita³⁶ para el rapto en la película, pero no en la historia de Benét, refiere que, recién fundada Roma, Rómulo organizó el rapto de treinta doncellas sabinas, entre ellas Hersilia, su futura esposa. Los sabinos enviaron embajadores reclamando en vano la devolución de sus hijas y marcharon finalmente contra Roma, pero las sabinas se interpusieron entre los combatientes y se produjo un armisticio, que aprovecharon para llevar a sus casas a sus parientes, que comprobaron que eran las dueñas de sus nuevos hogares y que sus maridos las trataban con consideración y cariño.

Por su parte, Tito Livio explica que la falta de mujeres amenazaba la perpetuación de Roma, de modo que se enviaron emisarios a los pueblos vecinos, que fueron rechazados. Disimulando su resentimiento, Rómulo dispuso celebrar unos juegos en honor de Neptuno e invitó a ellos a los pueblos circundantes. Los visitantes son acogidos como huéspedes, pero en medio del espectáculo los romanos raptan a las doncellas y los sabinos escapan entristecidos. Entretanto, Rómulo visita una a una a las mujeres raptadas y les promete que serán sus esposas, y Roma su nueva patria. Cuando estalla la guerra, la irrupción en el campo de batalla de las raptadas pone fin al conflicto y da lugar a una alianza entre los dos pueblos.

Aunque, en principio, cualquiera de las dos fuentes clásicas principales podría haber servido a los Pontipee para ejecutar sus planes, parece evidente que, no sabemos si Benét, pero sí al menos sus adaptadores filmicos, estaban pensando en Plutarco, ya que Milly posee un libro de este autor.

En todo caso, la leyenda clásica y el relato de Benét muestran muchas similitudes. Los protagonistas son hombres toscos y pobres que necesitan poblar sus territorios, pero no tienen mujeres para poder hacerlo. Los primeros romanos, en efecto, eran gente rústica y sin prestigio, que los pueblos vecinos miraban con recelo, de ningún modo dispuestos a que casaran con sus hijas. En cuanto a los Pontipee, constituyen una numerosísima familia compuesta primordialmente por hombres, que establece una próspera granja en un valle hasta entonces no habitado y, tras la muerte de su madre y de la sirvienta que la auxiliaba, se dan cuenta de que necesitan de la presencia femenina en su casa, de modo que el hermano mayor se

36. La Milly de Benét no menciona a Plutarco, al referir a sus cuñados una versión muy simplificada de la historia, mientras que en la película enseña a Adam sus dos libros, la Biblia y las *Vidas paralelas* de Plutarco. En la película, además, Milly lee una y otra vez esa historia a las muchachas enclaustradas en la casa durante el invierno. Un análisis de la versión de Plutarco puede verse en Boulogne (2000).

casa con una *bound girl*³⁷ que trabaja en la taberna del pueblo. También los otros hermanos, instigados por su cuñada, visitan el pueblo con la intención de contraer matrimonio, pero son rechazados, tras lo cual Milly los informa sobre el precedente romano, los desafía a raptar a las muchachas y traza un meticuloso plan para ello. La cultura clásica, por tanto, tradicionalmente considerada de alto contenido educativo porque aporta modelos de conducta recomendables, se convierte aquí, en cambio, en un modelo para acometer fechorías (Martín Rodríguez 2007).

Por su parte, los romanos organizan un fastuoso espectáculo público al que invitan a sus vecinos, una tapadera para el meticuloso plan que Rómulo había trazado para apoderarse de las mujeres que su pueblo necesitaba. El equivalente en el relato de Benét es la celebración anual del Día de Acción de Gracias, donde, igual que los antiguos sabinos se despojaron de sus armas para concentrarse en el espectáculo, también los colonos dejaron sus rifles a la puerta. Y, con la misma precisión que en el modelo clásico, los Pontípee se apoderan de las chicas y se las llevan rápidamente al valle. Una diferencia notable, pues, es que en el modelo clásico son los romanos quienes organizan un espectáculo para engañar a los sabinos, mientras que los Pontípee se aprovechan de una fiesta que organizan los trasuntos de los sabinos.

Como en el precedente clásico, el enfrentamiento entre los raptores y los familiares de las raptadas se demora lo suficiente para que estas se acomoden a su nueva situación, y resulte ya imposible una solución que no armonice sus relaciones con sus familias biológicas y con sus recientes esposos. El episodio del rapto termina, pues, en el relato de Benét, con el beneplácito de los familiares de las raptadas y la integración de los Pontípee en la sociedad del pueblo, mientras que en la leyenda romana son, al contrario, los sabinos quienes se acaban convirtiendo en romanos.

Una vez analizada la reutilización de la leyenda en el relato de Benét, estudiaremos ahora las transformaciones de este motivo argumental en la adaptación cinematográfica. En primer lugar, por las razones ya apuntadas, el papel de instigador del rapto pasa de Milly a Adam; con ello se la preserva de la censura moral de una acción objetivamente poco ética, pero también se cercena su capacidad de actuación, relegándola al papel de ama de casa comprensiva y compasiva, y privándola de buena parte de su astucia y su capacidad de conseguir sus objetivos sirviéndose de los varones de su familia. En segundo lugar, mientras que en el relato fuente

37. Niña de familia pobre que, al no poder ser mantenida por sus padres, era entregada a otra familia para que la mantuviera, en el seno de la cual venía a ser como una sirvienta.

se indica simplemente que Milly, además de ser una de esas chicas que no se arredran ante nada, tenía más educación de la que dejaba ver, al inicio de la película Milly identifica como uno de los dos libros que le dejó su padre las *Vidas* de Plutarco, de modo que la película convierte en relación transtextual explícita lo que en Benét estaba solo implícito.

Puede, en fin, aducirse un tercer hipotexto para la película, en este caso cinematográfico, *Blancanieves y los siete enanitos*, el primer largometraje de animación de la factoría Disney³⁸. Ya, antes que nada, resulta evidente la similitud entre los nombres de las dos películas, un aspecto siempre interesante para el análisis transtextual. Como ya dijimos, en el proceso de preproducción de *Siete novias* se decidió abandonar el título del relato fuente por el que luego sería el definitivo³⁹. Parece obvio que, al estudiar el relato de Benét, se cayó en la cuenta de la similitud de la experiencia de Milly al llegar a su nueva casa con la de Blancanieves al llegar a la de los enanitos, establecida seguramente a partir del recuerdo de la película de Disney, que ningún norteamericano de los 50 habría dejado de ver cuando era niño. A partir de ahí, los guionistas, una vez intuida la relación hipertextual implícita con *Blancanieves*, acercaron aún más la película a este tercer hipotexto, más familiar para los espectadores que el relato de Benét o el rapto de las sabinas. Y, en consecuencia, se modificó el título, estableciendo una relación paratextual más estrecha con el hipotexto más fácilmente identificable para la audiencia.

Pasando, ahora, a la exposición de las similitudes más evidentes con este tercer hipotexto, podemos recordar cómo Blancanieves, perdida en el bosque, llega a una bonita casa, entra en ella y conjetura que allí deben de vivir siete muchachos muy pequeños, en medio del caos más absoluto, pues el desorden, el polvo y la suciedad se han apoderado completamente de lo que alguna vez debió de ser un agradable hogar. Inspecciona las habitaciones y la cocina y se decide a limpiar y preparar una buena cena para cuando lleguen los moradores de la casa.

38. Para la influencia de *Blancanieves* en *Siete novias* y en otras películas, como *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, V. Fleming et al., 1939), *Bola de Fuego* (*Ball of Fire*, H. Hawks, 1941) o *Los pájaros* (*The Birds*, A. Hitchcock, 1963), cf. Martín Rodríguez (2006, 87, n. 10; 2007, 635).

39. Entre el título original y el definitivo se propuso otro que acercaba aún más la historia a *Blancanieves*, *Una novia para siete hermanos*, al que hubo que renunciar por motivos de censura (Martín Rodríguez 2007, 635, n. 13).



Imagen 1. Blancanieves preparando la cena⁴⁰.

Igualmente, Milly, al llegar a la casa del bosque de los Pontipee, descubre que allí viven siete muchachos⁴¹, se encuentra, al entrar, con el caos, el polvo y la suciedad por todas partes, y en especial en la cocina. Resignada, decide cocinar una buena cena para esos jóvenes, que seguramente llevan sin comer bien desde hace mucho tiempo, y limpiar la casa.



Imagen 2. Milly trajinando en la cocina⁴².

Entrando, ahora, en detalles más concretos, hay uno muy similar en las dos películas, cuando los siete se van a sentar a comer sin lavarse las manos y las dos chicas los obligan a hacerlo, obedeciendo ellos sin rechistar.

40. Agradecemos a los responsables del sitio web 2000peliculassigloxx.com la autorización para citar las diez imágenes de distintas películas ubicadas en dicha plataforma que reproducimos en este artículo. El fotograma está tomado de <https://videos.2000peliculasigloxx.com/blancanieves-y-los-siete-enanitos/>, 0:16:20.

41. Hay un contraste irónico entre los enanitos del hipotexto y los hombretones del hipertexto. Unos y otros, por lo demás, trabajan en el bosque, aunque los unos son mineros y los otros, leñadores.

42. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 0:19:22.

Ambas, en efecto, tendrán que esforzarse para que los hombres ahora a su cargo aprendan modales e higiene.



Imagen 3. Blancanieves examina las manos de los enanitos antes de la cena⁴³.



Imagen 4. Milly examina las manos de sus cuñados antes de acudir al pueblo⁴⁴.

Pero, a pesar de estas molestas imposiciones, como tanto Blancanieves como Milly han transformado la casa en un hogar agradable, tanto los enanitos como los Pontipee enseguida les cogen cariño y pronto estarán dispuestos a hacer cualquier cosa por ellas. Y no todo será rigidez en sus nuevas vidas, pues las chicas les enseñan a bailar y cantar, y las dos casas se llenan de música y alegría.

43. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/blancanieves-y-los-siete-enanitos/>, 0:39:42.

44. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 0:37:09. En el primer desayuno que les sirve, Milly no exige que sus cuñados le muestren las manos, pero sí que se sienten a la mesa bien lavados, peinados y afeitados.



Imagen 5. Blancanieves bailando con los enanitos⁴⁵.



Imagen 6. Milly bailando con sus cuñados⁴⁶.

Por otra parte, la llegada del invierno y la primera nevada también tienen un papel importante en las dos películas, en las que, por cierto, la primavera sella el amor: en la película de Disney, con la llegada del príncipe, con el beneplácito de los siete enanitos, a la vida de Blancanieves; en *Siete novias*, cuando los Pontipee, también con el beneplácito de sus futuros suegros, contraen matrimonio con las muchachas. En las dos películas, por tanto, el amor acaba triunfando.

Como recuerda Martín Rodríguez (2007, 633), haciéndose eco de las teorías de Propp (1974), en las raíces históricas de algunos cuentos folclóricos, como el de *Blancanieves*, se han visto ecos de antiguos rituales de paso de los muchachos adolescentes a la mayoría de edad:

45. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/blancanieves-y-los-siete-enanitos/>, 0:52:16.

46. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 0:36:05.

De hecho, en las raíces históricas de cuentos como *Blancanieves*, se han visto ecos de antiguos rituales de paso, en los que los jóvenes que se preparaban para el paso a la vida adulta vivían durante un tiempo en común en el bosque apartados de la vida social organizada, servidos a veces por mujeres cuyo disfrute sexual compartían. En el cuento, obviamente, este trasfondo aparece edulcorado, y la joven que vive y organiza la vida de la comunidad masculina es una especie de madrecita, aunque el detalle de los enanos, bajitos y de conducta pueril, como unos niños, pero con barbas y un trabajo duro, como los adultos, apunta todavía claramente, para el que quiera verlo, al estadio liminar del joven inmerso en el rito de paso.

Mutatis mutandis, podemos decir lo mismo de nuestra película, en la que somos testigos del paso de los hermanos Pontipee de la «adolescencia» a la edad adulta, con boda incluida, ayudados casi siempre por los consejos y las enseñanzas de Milly.

Se observará, por otra parte, que en este caso la relación hipertextual entre las dos películas no afecta solo al plano global del argumento, sino también al más específico de la imagen.

4.2.2. Siete novias para siete hermanos como *hipotexto*

Hemos analizado cómo el relato de Benét, la leyenda clásica del rapto de las sabinas y la película *Blancanieves* funcionan como hipotextos de la película que analizamos. Pero, como la transmisión de la cultura se inscribe en una cadena continua de relaciones transtextuales, los hipertextos de productos anteriores también pueden convertirse en hipotextos de otros posteriores, de lo que ofreceremos tres ejemplos a propósito de *Siete novias*.

El primero lo encontramos en la película *Único testigo* (*Witness*, Peter Weir, 1985). En su primer viaje con su madre a Filadelfia, Samuel Lap, un niño *amish*, presencia por casualidad un brutal asesinato. Cuando John Book, el policía encargado de protegerlos, descubre que el crimen está relacionado con una trama de corrupción en el seno de la policía, decide refugiarse, mientras se recupera de una grave herida, en el poblado *amish*. Durante su estancia tiene lugar un acontecimiento que recrea una de las escenas más famosas de *Siete novias*, cuando los Pontipee acuden al pueblo para practicar sus recién aprendidas habilidades sociales y colaboran con otros jóvenes en la construcción de un granero. Durante la construcción, los Pontipee bailan y realizan todo tipo de acrobacias, bajo la atenta mirada de las mujeres del pueblo que han llevado postres preparados por ellas mismas para la celebración posterior. En *Único testigo*, Book participa también en la construcción colectiva de un granero, bajo la atenta mirada de las mujeres que se ocupan igualmente de la preparación de la comida. Se trata de un caso de

hipertextualidad parcial, ya que se reelabora solo una escena de una película anterior, y afecta, como muestran las imágenes que a continuación se aducen, no solo al plano argumental, sino también al icónico. También encontramos aquí, como en la fuente, una tensión sexual soterrada entre Book y otro joven del pueblo, pretendiente de la madre de Samuel, una joven viuda, que se siente, en cambio, atraída por el policía; pero, en este caso, la solidaridad y el deseo sincero de ayudar al vecino necesitado se imponen⁴⁷.



Imágenes 7 y 8: Levantamiento del granero en *Siete novias y Único testigo*⁴⁸.

El segundo ejemplo se encuentra en la película *Espartaco* (*Spartacus*, S. Kubrick, 1960). Espartaco es un esclavo tracio vendido a una escuela de gladiadores que promovió y dirigió entre 73-71 a. C. una rebelión servil que puso en jaque a la república romana. Tras la derrota, el vencedor Craso ofrece a los prisioneros la posibilidad de no ser crucificados si le revelan quién es Espartaco, pero, cuando este se dispone a levantarse para evitar a sus hombres la más horrible de las muertes, todos los esclavos, uno tras otro, se ponen en pie sin darle tiempo a identificarse, al grito de «¡Yo soy Espartaco!». Esta escena nos recuerda, en *Siete novias*, cuando el reverendo oye llorar a la niña de Milly, pregunta de quién es y todas las chicas responden el unísono «¡Mía!»⁴⁹. Se trata, de nuevo, de hipertextualidad parcial, ya que la relación transtextual afecta solo a una escena. Su sentido, en todo caso, es muy distinto en cada película. En la que nos ocupa, es una pequeña estrategia que ejecutan las muchachas para su propio provecho, mientras que en *Espartaco* se trata de un acto colectivo de sacrificio y

47. La conexión transtextual entre estas dos escenas está ya en Martín Rodríguez (2007, 636).

48. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 0:47:01 y <https://videos.2000peliculassigloxx.com/unico-testigo/>, 1:12:37, respectivamente.

49. La relación entre estas dos escenas fue ya puesta de relieve por Martín Rodríguez (2007, 637, n. 14).

agradecimiento, pues la totalidad de los cautivos prefieren ser crucificados antes que traicionar a Espartaco.



Imagen 9: Las chicas dicen a coro «¡Mía!» e impiden la identificación de la verdadera madre⁵⁰.



Imagen 10: Los esclavos, mediante la frase «¡Yo soy Espartaco!», van levantándose uno a uno e impiden la identificación del protagonista⁵¹.

El tercer ejemplo corresponde a la serie de televisión estadounidense *Seven Brides for Seven Brothers*, dirigida por Burt Kennedy, Barry Crane y John Florea, que se emitió en la cadena CBS entre el 19 de septiembre de 1982 y el 3 de marzo de 1983⁵². Se trata de un *remake* serializado de la película fuente, que actualiza la historia situándola en los años 80 del pasado siglo. No tiene una trama autoconclusiva, como su hipotexto, que cuenta una historia cerrada en un producto único con una duración de 102 minutos, sino que la acción se secuencía a lo largo de 22 episodios. Una vez que se ha visto el primero y se identifica a los personajes, los demás

50. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 1:36:24.

51. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/espartaco/>, 2:27:35.

52. <http://www.tv.com/shows/seven-brides-for-seven-brothers/>. Cf. Brooks y Marsh (1999, 84).

pueden visionarse de forma independiente, ya que tienen un principio y un final autónomo, aunque todos giran alrededor de las aventuras de los siete hermanos MacFadden y la esposa del mayor de ellos, Hannah.

La acción se desarrolla esta vez en Carolina del Norte y narra las aventuras de los alocados y desorganizados hermanos MacFadden: Adam, Brian, Crane, Daniel, Evan, Ford y Guthrie⁵³. Tras el fallecimiento de sus padres, Adam tiene que hacerse cargo del rancho familiar y de sus seis hermanos. Ante las serias dificultades que ocasiona esta situación, se casa con Hannah, camarera y cocinera en un bar de la ciudad, quien, cuando llega, recién casada, a la granja, se encuentra en la misma situación que Milly al llegar al valle de los Pontipee.

A diferencia de la película fuente, cuyo atractivo radica esencialmente en los números musicales, la serie contiene usualmente un único número musical por episodio, escrito por el notable compositor Jimmy Webb. A pesar de haber obtenido unos datos de audiencia aceptables, la serie fue cancelada después de una única temporada y no llegó a emitirse en ningún país fuera de los Estados Unidos.

Es fácil encontrar a lo largo de la serie ecos de la película, como el trabajo que desempeña Hannah antes de casarse, la celebración de la boda el mismo día en que Adam se lo propone, el desorden y falta de higiene de los hermanos, la labor de Hannah para enseñarles modales y limpieza... No podían faltar, por supuesto, referencias a algunos de los momentos claves del producto fuente, como el «¡Mía!» final de las muchachas y la escena de cortejo fallido de las chicas en el curso de una actividad colectiva. La primera de estas referencias se produce cuando los MacFadden, junto con los demás vecinos, alquilan un granero para guardar sus cosechas, pero el dueño del local sufre una quiebra y las cosechas junto con el edificio son confiscados por el banco. Se detectan, a continuación, dos claros «guiños» transtextuales a la película fuente. El primero es la pelea que se organiza cuando los MacFadden se enfrentan a los representantes del banco y las fuerzas de seguridad, que hace pensar en la de los Pontipee con sus rivales en la construcción del granero; el segundo, y más relevante para lo que ahora analizamos, cuando, tras haber forzado uno de los hermanos el candado con que se había precintado el granero y ser llevado a juicio por ello, el juez pregunta quién forzó el candado y todos los vecinos se levantan y responden a una: «Yo lo forcé».

53. La serie cambia los nombres de los personajes de la película, salvo el de Adam, pero mantiene el criterio de denominarlos, de mayor a menor, siguiendo un orden alfabético, aunque sin referente bíblico. Cambian también el nombre de la esposa de Adam, que se llama ahora Hannah, el nombre que se da en la película a la hija de Milly y Adam.

El segundo reenvío transtextual a las escenas cumbre de la película se produce cuando los chicos, también enamorados de seis chicas de la ciudad que los rechazan porque no son más que unos granjeros sucios y porque, además, están ya comprometidas, participan en un rodeo con la finalidad de conquistarlas, como habían hecho los Pontipee participando en la construcción colectiva del granero; pero, como era de esperar, se produce una pelea con los novios de las muchachas y los MacFadden resultan heridos y regresan a casa sin haber podido conquistarlas.

En la serie no hay, en cambio, raptos, y ni siquiera Adam, y mucho menos Hannah, se atreven a sugerirlo; es evidente que estamos ante una percepción de la mujer muy diferente a la de los 50. La serie, por tanto, elimina la relación transtextual con uno de los hipotextos (aunque de segundo grado) de la película, la leyenda del rapto de las sabinas.

Vemos, pues, que, aunque cada capítulo desarrolla una historia diferente, no dejan de mostrársenos, a lo largo de la serie, escenas que contienen claros ecos de la película. Pero podemos hablar, en este caso, de hipertextualidad total, ya que la transtextualidad no afecta a una o unas pocas escenas, sino al argumento completo de ambos productos⁵⁴.

4.3. Relaciones de intertextualidad en sentido estricto

Como ya indicamos, Genette define la intertextualidad, de manera más restrictiva de lo habitual, como «... una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro...» (Genette 1989, 10). En función de ello, presentamos, a continuación, un análisis de los diálogos de la película en los que se reproducen de manera literal o prácticamente literal palabras de la narración de Benét, teniendo en cuenta, claro está, que una obra como la de Benét se ajusta al modo de mostración que Platón llamaba *diegemático*, que se expresa mediante un relato verbal, mientras que el cine se ajusta mejor a lo que Platón y Aristóteles

54. Según nos indica uno de los evaluadores anónimos de este artículo, podrían citarse aún al menos otras dos relaciones de hipertextualidad total en el ámbito cinematográfico en las que la película que analizamos funciona como hipotexto. Se trata de dos películas ítalo-españolas pertenecientes al subgénero cinematográfico del *spaghetti western*, dirigidas por Franco Giraldi (bajo el pseudónimo Frank Garfield), *7 pistole per i McGregor* y su secuela *7 donne per i McGregor*, estrenadas respectivamente en 1966 y 1967. La falta de espacio nos impide desarrollar aquí un análisis de lo que podrían suponer estos dos modestos productos en la tradición cinematográfica derivada del relato de Benét, que dejamos pendiente para un trabajo futuro.

consideraban géneros *miméticos*, en que la historia se *representa* en modo dialogado por medio de unos actores que encarnan a unos personajes.

Cuando una película se basa en un hipotexto narrativo ajustado a lo que en la poética antigua se consideraba *diegemático*, es necesario recurrir a un proceso de dramatización, en el que lo que en el hipotexto era narrativo en modo *diegemático* debe convertirse en imagen, acción o diálogo. Por ello, no todos los diálogos en la película responderán necesariamente a diálogos en el texto fuente, pues una parte de ellos derivarán de la conversión de texto narrativo (narración) en el original en texto dramático (diálogo) en el hipertexto y otros serán invención de los guionistas. Lo que nos interesa analizar aquí es cómo funciona lo que Genette llama relación intertextual en sentido estricto, es decir, el mantenimiento de textos dialógicos en el paso del relato a la película. La tipología es compleja, y ejemplificaremos, por ello, solo las posibilidades más evidentes.

La primera de ellas es el mantenimiento más o menos literal de un diálogo del relato de Benét como diálogo en la película, y puesto en boca del mismo personaje. Lo vemos cuando Adam Pontipee pide a Milly que se case con él (min 06:41). En la columna de la izquierda presentamos el comienzo del diálogo en la película y en la de la derecha las correspondencias fraseológicas más evidentes en el relato de Benét. Hay que decir, con todo, que el diálogo es mucho más amplio en Benét que en la versión cinematográfica, que opera, como es propio de este medio, por condensación, y que en él Harry aparece menos seguro de sí que su correlato fílmico Adam, mientras que Milly, sin caer en lo maleducado, resulta más descarada. Además, en el relato de Benét se intercalan diálogo y narración, con constantes comentarios, además, del narrador.

PELÍCULA	RELATO DE BENÉT
ADAM: My name's Adam Pontipee ⁵⁵ .	My name's Harry Pontipee.
MILLY: Odd name, I must say.	
ADAM: I live up the mountain. I got a farm up there.	I've got a good farm up the Valley.

55. He aquí este mismo diálogo en la versión castellana de la película: «ADAM: Me llamo Adam Pontipee. MILLY: Un nombre bien extraño. ADAM: Vivo en la montaña, allí tengo una granja. MILLY: ¿De veras? ADAM: Una buena granja. Tiene una casa, un espeso bosque, un prado de buen pasto, corderos, vacas y 50 acres de trigo. Solo le falta una cosa. El ama. ¿Qué contestas? MILLY: ¿Qué contestas a qué? ADAM: Ya te lo he dicho. ¿Te parece que nos casemos?».

PELÍCULA	RELATO DE BENÉT
MILLY: Have you?	Have you?
ADAM: Good farm and a house on it. There's timberland, high-grazing Meadows, sheep, milk cows, 50 acres of wheat. Only thing it ain't got, it ain't got a woman. How about it?	It's a right good farm. What do you think about it?
MILLY: How about what?	
ADAM: I just told you. How about marrying me?	Will you marry me and find out?

La segunda posibilidad es el mantenimiento de un diálogo del relato de Benét como diálogo en la película, y puesto en boca del mismo personaje, pero con cambios significativos. Así, en el relato, cuando Milly anuncia a Harry que está embarazada, se decide que sus hermanos deben también casarse, para que sus mujeres liberen de trabajo a Milly, mientras que, en la película, algo después del rapto, es Milly quien revela a las chicas que está embarazada y que necesita, por ello, que la ayuden. El cambio se debe, probablemente, a que en el relato es Milly quien lleva ya la voz cantante en la granja y mueve los hilos para que sus cuñados actúen de modo que ella pueda conseguir sus objetivos, mientras que en la película ha sido privada de este papel *transgresor* de directora y manipuladora de los hombres de la casa: en lugar de ello, los guionistas hacen que, sin salir del ámbito femenino, pida ayuda directamente a las muchachas que no su astucia, como en el relato fuente, sino la falta de escrúpulos de Adam ha puesto a su disposición.

Una tercera posibilidad es el mantenimiento más o menos literal de un diálogo del relato de Benét como diálogo en la película, pero puesto en boca de otro personaje. En el relato, por ejemplo, es Milly quien, cuando incita a sus cuñados al rapto, les cuenta que:

«I read in a history book once about a bunch of people called Romans who were just in your fix.» And she went on to tell them [...] how [...] they raided the Sobbin' town one night and carried off a lot of the Sobbin' women and married them⁵⁶.

56. «Una vez leí en un libro de historia sobre un puñado de gente llamados romanos que tenía exactamente vuestro mismo problema'. Y siguió contándoles [...] cómo [...] hicieron una noche una incursión en el pueblo de los *Sobbin* y se llevaron un montón de sus mujeres y se casaron con ellas».

En cambio, en la película es Adam quien, al hacerle ver Milly que sus hermanos, enamorados, sin correspondencia, de las muchachas del pueblo, están pensando en abandonar el rancho, les cuenta la historia y los incita y ayuda a raptarlas. Para entender las posibles razones para este cambio de personaje hay que tener en cuenta que, cuando Benét escribió el relato, eran ya no pocas las mujeres que abrazaban las ideas feministas, con las que el propio Benét simpatizaba; no es raro, pues, que hiciera de Milly en su relato una mujer activa, emprendedora y con tan pocos complejos a la hora de actuar como los hombres cuando quieren conseguir algo. En cambio, en la época en que se filma la película la mujer norteamericana, que durante la guerra había tenido que salir de su hogar y hacer el trabajo que no podían hacer los hombres, había tenido que regresar tras el final del conflicto a la pasividad de la vida doméstica y ceder la actividad, en la casa y fuera de ella, de nuevo a los hombres, perdiendo con ello buena parte de la libertad y del empoderamiento que había conseguido. Como ya comentamos, el mensaje que quería transmitirse desde Hollywood en esos años era un modelo de familia ideal en la que el hombre ejercía de amo y señor mientras que la mujer permanecía sumisa al cuidado del hogar.

Además de la permanencia en el hipertexto de diálogo del relato fuente, debemos analizar también los fenómenos de eliminación de diálogos y de transformación del modo discursivo.

Encontramos ejemplos de eliminación cuando un texto dialógico del hipotexto desaparece en el hipertexto. Ello puede deberse a razones de economía narrativa, pero también a motivos ideológicos. Un ejemplo de lo primero es la supresión en la película del siguiente diálogo:

Presently, «What a great big jar of flapjack batter!» she said. «And what a big tub of salt pork!» «That's for tonight,» said Harry. «Me and my brothers is hearty eaters. We haven't been eating so well since we had to cook for ourselves, but now you're here...»⁵⁷.

En la película, Adam se limita a indicarle dónde se encuentran los ingredientes y utensilios de cocina y le pide que toque la campana cuando la cena esté lista. Pensamos que esta eliminación se debe a que no es importante describir lo que suelen comer los hermanos, porque cuando la cena

57. «Inmediatamente, '¡Qué tarro tan grande de masa para hacer tortas de avena!', dijo. '¡Y qué tina tan grande de cerdo salado!'. 'Eso es para esta noche', dijo Harry. 'Yo y mis hermanos somos grandes comilones. No hemos estado comiendo bien desde que hemos tenido que cocinar para nosotros mismos, pero ahora que tú estás aquí...».

esté preparada el espectador podrá, sin más, verla en la mesa y observar, además, la voracidad con la que los Pontipee la engullen.

Un ejemplo de eliminación de texto dialógico por motivos ideológicos podría ser, en cambio, la ausencia en la película del siguiente monólogo del relato de Benét, cuando Harry, asustado, va al pueblo en busca de una esposa:

«By the whiskers of Moses!» he said to himself, «this marryin' job is a harder job than I bargained for. I guess I'll go over to the tavern and get me a drink—maybe that will put some ideas in my head»⁵⁸.

Teniendo en cuenta que la película pretende hacer del mayor de los Pontipee un hombre decidido y seguro de sí mismo, y no un joven tímido, como en la narración de Benét, el motivo de esta supresión podría tener una raíz ideológica, el deseo de evitar la presentación de una imagen demasiado débil e insegura del cabeza de familia.

Los fenómenos de transformación del modo discursivo los encontramos, por ejemplo, cuando un diálogo del relato original se convierte en narración visual en el hipertexto. Pensemos, por ejemplo, en cuando, en el relato fuente, llegan los familiares de las muchachas para rescatarlas y Milly, con su bebé en brazos, espeta al reverendo: «You're just in time to christen my child, your reverence»⁵⁹. En la película, en cambio, no existe este diálogo, pero podemos ver cómo el reverendo escucha llorar a un bebé, lo que provoca en él idéntico desconcierto.

Hay también transformación del modo discursivo, a la inversa, cuando una descripción en modo narrativo del original se convierte en el hipertexto en diálogo o palabras pronunciadas por un personaje. Encontramos un ejemplo en la película cuando Adam alude muy brevemente a cómo murió su padre al caerle un árbol encima, mientras que en el relato lo cuenta el narrador.

4.4. *Relaciones de paratextualidad*

La paratextualidad, como ya vimos, es la «relación entre un texto principal y los textos que, marginalmente, lo acompañan...» (Genette 1989, 12). Teniendo en cuenta que contamos con tres hipotextos, tres eran las posibilidades de focalización paratextual de que se disponía para elegir el título

58. «¡Por los bigotes de Moisés!», se dijo, 'esto de casarse es una tarea más difícil de lo que me había imaginado. Creo que iré a la taberna a tomarme un trago – tal vez esto me dé alguna idea'.

59. «Llega justo a tiempo para bautizar a mi bebé, reverendo».

de la película. *The Sobbin' Women*, que la casi totalidad de la audiencia anglófona habría interpretado como *Las mujeres lloronas*, seguramente no habría sido una buena elección con vistas a la taquilla, porque, ¿quién quiere ir al cine a ver a un grupo de mujeres lloronas?, y tampoco una referencia culta a la leyenda de las sabinas habría ayudado mucho como acicate para el público. Por el contrario, vincular la película mediante una sutil alusión paratextual con *Blancanieves y los siete enanitos* sí pudo parecer un buen reclamo, porque podría hacer revivir los recuerdos de infancia de quienes crecieron entre los años 30 y 40 y disfrutaron de la deslumbrante película de Walt Disney. Vemos, pues, que entre las dos películas se establece de manera sutil, en el plano del paratexto, lo que llamó Genette un «contrato de intertextualidad».

4.5. Relaciones de architextualidad

En el sistema de Genette, las relaciones architextuales son las que mantiene un texto con un género o una clase de textos. Para establecer las que mantiene nuestra película, debemos recordar, en primer lugar, que la poética clásica estableció la existencia de tres grandes modalidades genéricas, una narrativa (épica), otra expresiva (la lírica) y otra representativa (el drama). De ellas, es esta tercera la que parece más afín al cine, pues la historia no se narra mediante un relato verbal, sino que se representa por medio de actores que encarnan a personajes.

Por tanto, la primera relación architextual que mantiene *Siete novias* es con el archigénero dramático y podemos considerarla una relación architextual extracinematográfica, porque se establece con un archigénero que va más allá de lo cinematográfico, pues comprende diversos (macro)géneros que son modalidades suyas: el teatro, el cine, los productos dramáticos televisivos (como las telenovelas, o la *sitcom*), la ópera... Una segunda relación architextual, obviamente, entrando ya en el plano intracinematográfico, es la que se establece con el macrogénero cinematográfico. Ahora bien, a medida que el cine se ha ido desarrollando, se ha ido ramificando en diversos géneros y subgéneros, cada uno con sus correspondientes características. Ello nos lleva al establecimiento de una tercera relación architextual, en este caso con el *musical*, entre cuyas características, siguiendo a Román Gubern (1988, 45), podemos mencionar las siguientes: presencia de bailes, música y canciones; vestuario con mucho colorido; decorados llamativos; luces fuertes y en ocasiones intermitentes; alegría, placer y belleza; disfrute de la vida, expresión de los sentimientos y emociones que anuncian un final feliz... Son películas que contienen interrupciones en su desarrollo, breves recesos por medio de un fragmento musical cantado o

acompañado de una coreografía. En los comienzos del género, el fragmento musical tenía como objetivo básico impresionar o deleitar al público, sin que tuviera que mantener necesariamente mucha conexión con el desarrollo narrativo; sin embargo, al alcanzar el musical su madurez, el recurso a estos recesos se estilizó y los números pasaron a concatenar la historia.

Es fácil, en efecto, descubrir buena parte de estas características en *Siete novias*, lo que nos permite aseverar que nos encontramos ante el género del musical. En primer lugar, la inclusión de números musicales, con o sin coreografía⁶⁰, e incluso números exclusivamente de baile, como el famoso *Barn Dance*, *Barn Raising*. En cuanto al vestuario, una vez que llega Milly a la casa, tanto su ropa como la de los hermanos se llena de colorido, en especial la que usan para ir a la fiesta de la construcción del granero, y también es llamativo el vistoso colorido de los trajes de las chicas secuestradas. El escenario entero, en fin, se llena de luminosidad y color. De hecho, salvo en los momentos previos al rapto, en que la falta de otras mujeres en el rancho y la cercanía del invierno deprimía a los muchachos, y los primeros momentos tras el rapto, la película entera puede considerarse una oda a la alegría y la positividad. El amor se respira por todo el valle y el espectador se olvida de los problemas de su vida cotidiana para sumergirse en un musical que le ofrece dinamismo, alegría, baile y canto.

4. CONCLUSIÓN

En este artículo nos hemos propuesto ilustrar la aplicación del sistema de análisis transtextual de Gérard Genette, pensado inicialmente para el análisis de textos literarios, a los productos cinematográficos, para lo que elegimos la película *Siete novias para siete hermanos*.

En el desarrollo de nuestro análisis hemos contextualizado la película y analizado las relaciones de hipertextualidad que mantiene, bien sea como hipertexto o como hipotexto; las relaciones de intertextualidad en el sentido estricto que le da Genette; las relaciones de paratextualidad, considerando cuál de los tres hipotextos ha primado para elegir el título; y, para finalizar, las relaciones de architextualidad que mantiene la película con el (archi)género dramático y, dentro de los géneros cinematográficos, con el musical.

60. *Bless Your Beautiful Hide; Wonderful, Wonderful Day; When you're in Love; Goin' Courtin; Sobbin' Women; Lonesome Polecat; June Bride, y Spring, Spring, Spring.*

Creemos de este modo haber mostrado con nitidez cómo el sistema de Genette es aplicable no solo a la literatura, sino también al cine, que, al fin y al cabo, hay quienes consideran que es, en cierto modo, la literatura de nuestro tiempo⁶¹.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. Fuentes

- BENÉT, Stephen Vincent. «Sobbin' Women». *The Country Gentleman*, 1926, 91, pp. 6-7, 74-79.
- BENÉT, Stephen Vincent. «The Sobbin' Women». En BENÉT, Stephen Vincent. *Thirteen O'Clock: Stories of Several Worlds*. New York and Toronto: Farrar & Rinehart, 1937, pp. 138-171.
- SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, DVD. Directed by Stanley Donen, Los Ángeles: MGM, 1954; Burbank, CA Warner Brothers, 2010.

5.2. Bibliografía general

- ARAGAY, Mireia (ed.). *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2005.
- BENEDICT, D. «Seven Brides for Seven Brothers». *Variety*, 1954, 576, p. 6.
- BOULOGNE, Jacques. «L'utilisation du mythe de l'enlèvement des Sabines chez Plutarque». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2000, 4, pp. 353-363.
- BROOKS, Tim y Earle MARSH. *The Complete Directory to Prime-Time Network and Cable TV Shows 1946 – Present*. New York: Ballantine, 1999.
- CASPER, Joseph Andrew. *Stanley Donen*. Metuchen (NJ): London Scarecrow Press, 1983.
- COE, Richard L. «Seven Big Cheers for Seven Brides». *The Washington Post*, August 21, 1954, p. 6.
- CONNORS, Catherine. «The Sobbin' Women: Romulus, Plutarch, and Stephen Vincent Benét». *Illinois Classical Studies*, 2013, 38, pp. 127-148.
- FENTON, Charles A. *Stephen Vincent Benét: The Life and Times of an American Man of Letters: 1898-1943*. New Haven (CT): Yale University Press, 1958.
- FURIA, Philip y Laurie PATTERSON. *The Songs of Hollywood*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique : Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

61. Martín Rodríguez (2014, 73-74).

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. [Edición original: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1962].
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Baber, 1998.
- HORTON, Andrew y Stuart Y. MCDUGAL (eds.). *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- IAMPOLSKI, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- JESS-COOKE, Carolyn. *Film Sequels. Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- JESS-COOKE, Carolyn y Constantine VEREVIS (eds.). *Second Takes. Critical Approaches to the Film Sequel*. Albany: State University of New York, 2010.
- MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal. «Picasso y el rapto de las Sabinas». *Minerva*, 2008, 21, pp. 211-234.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «Y los creó macho y hembra: Texto y sentido en el relato de la creación del hombre en el Génesis». En PADORNO, Eugenio y Germán SANTANA HENRÍQUEZ (eds.). *La realidad textual*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la ULPGC, 2006, pp. 77-113.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «Plutarco y el cine. Los peligros de la imitación automática de los modelos clásicos en *Siete novias para siete hermanos*». En NIETO IBÁÑEZ, Jesús María y Raúl LÓPEZ LÓPEZ (eds.). *El amor en Plutarco*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2007, pp. 631-638.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «De la historia al cine (pasando por la literatura): las mujeres de Espartaco». En SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (ed.). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2012, pp. 179-246.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «Comidas de Acción de Gracias que articulan la vida. Una lectura de *Hanna y sus hermanas* (Woody Allen, 1986)». En SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (ed.). *Fueron felices y comieron perdices: gastronomía y literatura*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2014, pp. 67-101.
- MORALES, Helen. *Classical Mythology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- SILVERMAN, Stephen M. *Stanley Donen and his Movies, Dancing on the Ceiling*. New York: Knopf, 1996.
- STROUD, Parry. *Stephen Vincent Benét*. New Haven (CT): College and University Press, 1962.
- VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- WEILER, A. H. «The Screen in Review». *The New York Times*, July 23, 1954, p. 8.
- ZANGER, Anat. *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313255279>

LEPÓRIDOS TRAMPOSOS. DE LA FÁBULA ORIENTAL, LOS TRATADOS DE CAZA Y LA HISTORIA NATURAL A TÍO CONEJO

*Trickster Leporids. From the Oriental Fable, Hunting
Treatises and the Natural History to Tío Conejo*

Miguel RODRÍGUEZ GARCÍA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

mrodrigue6043@alumno.uned.es

Fecha de conclusión del artículo: 14/03/2023; Aceptado: 15/05/23

Ref. Bibl. MIGUEL RODRÍGUEZ GARCÍA. LEPÓRIDOS TRAMPOSOS. DE LA FÁBULA ORIENTAL, LOS TRATADOS DE CAZA Y LA HISTORIA NATURAL A TÍO CONEJO.

1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 255-279.

RESUMEN: Los lepóridos (liebres y conejos) son animales de acusada importancia histórica para la humanidad, con ricas significaciones en las culturas de Oriente y Occidente. El objetivo de este artículo es estudiar una de las facetas culturales más relevantes de los lepóridos: su rol folclórico y literario como tramposos o *tricksters*, desplegado en distintos tiempos y países, en una travesía en la que se prestará especial atención a la literatura, cultura e historia hispánicas. Este itinerario, que pasa por el *Panchatantra* y sus descendientes, por la historia natural grecolatina y renacentista y por los cuentos de Tío Conejo, finaliza con la formulación de una propuesta, afín a las premisas de los estudios de animales, que pretende responder a la cuestión de por qué se ha designado con cierta preferencia a los lepóridos como *tricksters* en las culturas y literaturas de buena parte del planeta.

Palabras clave: fábula; conejo; liebre; estudios animales; historia natural; *trickster*.

ABSTRACT: *Leporidae* (hares and rabbits) are animals of marked historical importance for humanity, with rich meanings in the cultures of the East and West. The objective of this article is to study one of the most relevant cultural facets of the leporids: their folkloric and literary role as tricksters, played in different times and countries, in a journey in which we will devote special attention to Hispanic literature, culture and history. This itinerary, which goes through the *Panchatantra* and its descendants, graeco-latin and Renaissance natural history and the tales of *Tío Conejo*, ends with the formulation of a proposal, consistent with the premises of Animal Studies, which aims to answer the question of why leporids have been designated with a certain preference as tricksters in the cultures and literatures of a good part of the world.

Key words: Fable; rabbit; hare; Animal Studies; natural history; trickster.

1. INTRODUCCIÓN

En el reino de los animales literarios, especialmente en la fábula y en el cuento folclórico, suelen abundar las historias del tramposo o del *trickster*. Este personaje mítico se define, según Hynes (1993, 34-45), por atributos como la ambigüedad, el uso de engaños y trucos, la metamorfosis y el disfraz, la subversión de las situaciones, por actuar como mensajeros de los dioses y por transformar lo sexual y lo escatológico en elementos útiles. Del instinto de autopreservación y del hambre proviene esta inteligencia pragmática, materializada en sus artimañas, tras las cuales «lies the desire to eat and not be eaten, to satisfy appetite without being its object» (Hyde 2008, 37) y que los vuelve aptos para encubrir sus propios ardides y para desenmascarar las trampas y los engaños ajenos, según Hyde (2008, 17). Algunas especies han desempeñado este papel con regularidad en el plano cultural y en distintas geografías y épocas, como es el caso del zorro en Europa y como ha ocurrido también con la liebre y con el conejo. Berezkin (2014, 349-350) registró al zorro y al chacal *tricksters* en un total de 328 tradiciones culturales, con predominio en el norte y en el centro de Eurasia, en tanto que los lepóridos figuraban en 152, imperando al sur de África y al sureste y al este de Asia, aunque también poseen una participación destacada en el folclore americano.

Ese no es, no obstante, el único rol que han ejecutado los lepóridos en la cultura, el arte y la literatura, tanto occidentales como orientales. En Occidente a las liebres y los conejos se les han asignado cualidades como

la cobardía, la timidez y la pureza, entre otras¹. Apreciados por el valor de su piel y por su carne en múltiples civilizaciones a lo largo de la historia de la humanidad, los lepóridos también han recibido consideraciones menos positivas debido a los estragos que provocaban en los campos de cultivo. Se trata de dos animales de significaciones complejas y polimorfos en la historia, en la literatura y en la cultura, codiciados, detestados y utilizados en la experimentación científica, pero también amados por los seres humanos, que desde el siglo anterior han convertido a los conejos en mascotas hogareñas y en iconos de la literatura infantil, por más que dicha veneración no se traduzca automáticamente en un mejor trato, empatía o comprensión de sus referentes de carne y hueso.

A pesar de esta riqueza semiótica, de la presencia de los lepóridos en las tradiciones culturales y literaturas de una inmensa cantidad de países y de la relevancia de su relación histórica con el ser humano, los conejos y las liebres no han sido demasiado investigados en las humanidades. Tal vez porque se estima un asunto poco serio o de escaso interés o magnitud, a causa de la asociación de ciertos animales con la literatura infantil, lo que revela en nuestra opinión el prejuicio injustificado que afecta a estos temas. En cualquier caso, pocos estudios se centran en el análisis del papel cultural, literario, artístico o histórico de estas criaturas, al menos en el ámbito español. En otras latitudes, y sobre todo en el panorama anglosajón, los lepóridos han recibido diversos acercamientos humanísticos y desde perspectivas interdisciplinares². Por nuestra parte, si bien la función de los lepóridos como *tricksters* es algo conocido, pretendemos contribuir a remediar esta insuficiencia enfocándonos en esta faceta de la actuación literaria y cultural de los lepóridos, con especial atención a las literaturas, culturas e historia hispánicas, pero sin perder de vista los hilos que las conectan con tradiciones pretéritas, como la fabulística india o la historia natural grecolatina.

1. Pueden verse algunas muestras de las representaciones iconográficas, artísticas y pictóricas medievales de los lepóridos en Rodríguez Peinado (2011, 18-21). Habrá de notarse la abundancia de cuadros cinegéticos, en los que la liebre siempre es presa anhelada y fugitiva del cazador y sus perros; también la significación honesta y virginal del conejo en escenas amatorias y de un neto simbolismo cristiano; y, por último, otras representaciones subversivas, generalmente aparecidas en las *marginalias* de los códices medievales, como manifestación del tema del «mundo al revés», en las que las liebres hostigan a los seres humanos y a los perros en pago por las persecuciones sufridas por su especie.

2. Véanse, por ejemplo, Davis y DeMello (2021), Carnell (2010), *Rabbit* (2014) de Dickenson, *The Leaping Hare* (1972) de Ewart Evans y Thompson y *The Way of the Rabbit* (2021) de Hawthorne.

Nuestro objetivo, asimismo, será ofrecer una respuesta razonada a la pregunta de por qué se ha designado con cierta frecuencia a los lepóridos para realizar este rol de *trickster* en geografías y cronologías tan distantes. Para ello no nos sustentaremos en planteamientos míticos, simbólicos, estructuralistas ni psicoanalíticos, que ya han sido ensayados con profusión en el pasado y que –a nuestro parecer– no contestan satisfactoriamente a esta cuestión. Nuestra solución partirá de las premisas de los estudios de animales o *Animal Studies*, una escuela de un marcado carácter interdisciplinar que aspira a entender el espacio que ocupan los animales en las experiencias culturales y sociales humanas, así como la interacción de los seres humanos con ellos (DeMello 2021, 4-5). Esta relación de correspondencia y de identificación entre los propósitos y los métodos de los estudios de animales y los de la literatura comparada no ha sido ignorada por los estudiosos. El profesor de literatura comparada Ortiz Robles, también vinculado a los *Animal Studies*, advierte sus semejanzas al referirse al entrecruzamiento que se produce en este campo entre las ciencias naturales y las humanidades: «From this perspective, animal studies is a comparative venture that seeks to understand human-animal relations on the basis of a further comparison: the comparison between the so-called animal sciences and the so-called humanities» (Ortiz Robles 11/02/2015, *Disciplines of animal studies*, párrs. 2-3).

Por consiguiente, los atributos y las conductas de los lepóridos reales, así como su relación histórica con el ser humano, serán algunos de los factores de nuestra explicación, en un itinerario histórico de Occidente a Oriente dispuesto en tres bloques, tras los cuales se brindará una conclusión: los lepóridos cazados y sus representaciones en la historia natural y en otras obras occidentales; la fábula oriental, con la destacada presencia de la luna; y Tío Conejo, un héroe cultural en buena parte de Latinoamérica.

2. LA CAZA DEL LEPÓRIDO

Un punto de partida tentador para comenzar a estudiar a las liebres y a los conejos en la literatura es acudir a las antiguas fábulas griegas, en las que aparece el primero de estos dos lagomorfos. En cuanto al conejo, se deben recordar sus orígenes geográficos³: oriundos de España, fueron

3. Según Davis y DeMello (2021, 9), quienes además refieren la historia paleontológica de los conejos, los registros escritos de los conejos salvajes se remontan a hace tres mil años por parte de los fenicios, que dejaron constancia de su presencia en grandes números en España. De hecho, según estas autoras, el término «Hispania» se trata de la versión

exportados a otras partes del Mediterráneo primero por los fenicios y más tarde por los romanos (Davis y DeMello 2021, 30), de ahí que los conejos no estén presentes en el repertorio esópico, aunque pudieran sustituir a algunas liebres en versiones posteriores. Sin embargo, las liebres en la fabulística grecolatina no son tan numerosas como el zorro, el león, el perro o el lobo. Rodríguez Adrados (2003, 1054-1055) recoge en su catálogo solo doce de sus fábulas, con unas pocas más de origen medieval y dos, también medievales, del conejo. Algunas de ellas, como H. 153 o not-H. 154, son escenas cinegéticas en las que la liebre es presa huidiza y deseada por otro animal depredador (aquí un león y un perro, respectivamente), pero en general se cumple para estos personajes lo que afirman Davis y DeMello (2021, 147): «European tales usually portray the rabbit as a foolish, arrogant or cowardly animal, who relies only on his speed, not his intellect, to survive». En cuanto a las fábulas que se escribieron en la España del siglo XVIII⁴, suelen apearse a los estereotipos animales de la fabulística grecolatina y no es de esperar que exista en ellas una visión distinta de la liebre o de su reemplazo más habitual en esta época, el conejo, como tampoco es probable que se encuentre en las que se publicaron en los siglos siguientes.

La literatura cinegética griega⁵ y la historia natural grecolatina –que mantenía contacto con las fábulas, que a veces trasladaban a relatos los mismos contenidos sobre los animales (Rodríguez Adrados 1979, 55)– revelan, en cambio, una imagen diferente de la liebre. El historiador y militar griego Jenofonte (ca. 431 a. C.-354 a. C.) reivindica las virtudes de las liebres en el tratado que se le atribuye sobre el arte cinegético. Tras explicar los instrumentos que se deben usar para la caza, las especies de perros y cómo rastrear con ellos, Jenofonte detiene la vista en las liebres, en sus costumbres y hábitos, y realiza observaciones sobre el comportamiento de este animal que adquieren un curioso significado si se las interpreta a la luz de las funciones

latinizada de «Shepan-in», una alusión al «shepan» o *hyrax*, especie con la que los fenicios confundieron inicialmente a los conejos. Esta sobreabundancia de conejos resultó «tan extraordinaria que el poeta Cátulo definía a las tierras hispanas como “cuniculosa Celtiberia”» (Morales Muñoz 2017, 1013) e incluso en las monedas acuñadas por Adriano aparecían conejos para representar a Hispania, según Morales Muñoz (2017, 1013).

4. Estas apreciaciones probablemente sean extensibles a otras literaturas europeas. Tras la consulta de *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (1987), de Dicke y Grüb-müller, encontramos que en muchas fábulas medievales y de principios de la Edad Moderna alemanas la liebre destaca por su velocidad, temor y debilidad, más que por su ingenio.

5. Los antiguos griegos cazaban liebres para tributárselas a Dionisos (Barringer 2001, 57) y estos animales formaban parte –junto con el zorro y el gallo– de las ofrendas entre amantes homosexuales, como se aprecia en pinturas sobre cerámica del siglo VI a. C. (Macías Villalobos y Caracuel 2015, 146-147).

del *trickster*. Señala el autor, entre otras bondades de la liebre, que resulta difícil de atrapar porque toma atajos y corre hacia arriba o en suelo igualado –un indicativo de su ingenio–, y también puede camuflarse, gracias al color de su pelaje, en montañas y en terreno pedregoso (Jenofonte 2001, 67-69)⁶. Llega a afirmar Jenofonte (2001, 73-75) que las liebres no se capturan debido a su velocidad y que, prácticamente, su caza es un evento fortuito, pues toda su anatomía y la combinación de sus aptitudes las vuelven no solo fuertes y flexibles, sino también ágiles. Como se argumentará luego, estas características que las hacen tan esquivas y resistentes a los intentos predatorios de sus enemigos (y, entre ellos, el ser humano), y que refrendó otro cazador reputado de la Antigüedad como lo fue Opiano (1990, 157-158), autor siriaco de principios del siglo II d. C.⁷, son para nosotros la primera fundamentación zoológica de su elección como *trickster*.

En cuanto a las historias naturales que se escribieron en la Antigüedad y que contienen apreciaciones relevantes sobre los lepóridos, se han de destacar *Investigación sobre los animales* (ca. 343 a. C.), de Aristóteles; *Historia natural* (77-79 d. C.), del procurador romano Plinio el Viejo, y también *Historia de los animales*, de Claudio Eliano (ca. 175-ca. 235 d. C.), profesor de retórica romano, basada sobre todo en otras fuentes escritas y poblada de no pocos relatos fantásticos de los animales a los que describe. Si Aristóteles (1992, 48)⁸ calificaba a la liebre de prudente y tímida, Plinio (2003, 216)⁹ juzga al conejo una variante hispánica de la liebre, muy prolífica, cazada con la ayuda de hurones –que se infiltran en sus madrigueras– y que ocasionó graves daños en las Islas Baleares, cuyos habitantes llegaron a solicitar asistencia militar al emperador Augusto para controlar su población. También apunta este autor un dato que puede enlazarse con la ambigüedad del *trickster*: la vieja creencia en el hermafroditismo de las liebres, que habría permitido a esta especie reproducirse de manera individual. Por su parte, Eliano (1984, 124)¹⁰ comenta que las liebres duermen con los ojos abiertos, una información a menudo repetida y reinterpretada

6. Seguimos la edición inglesa publicada en 2001 por The Edwin Meller Press y traducida por Ralph E. Doty.

7. Otra característica de ciertos *tricksters*, como es su incontenible apetito sexual, se verifica en el caso de las liebres y la observa Opiano (1990, 137-138), entre otros tantos autores que han señalado la promiscuidad y la capacidad de superfecundación de los lepóridos (por ejemplo, Aristóteles), y que sería ocioso enumerar.

8. Citamos por la traducción de Julio Pallí Bonet para la Editorial Gredos en 1992.

9. Citamos por la edición de la Editorial Gredos, de 2003, traducida y anotada por varios autores.

10. Citamos por la traducción de Díaz-Regañón López para la Editorial Gredos, de 1984.

en obras posteriores. A propósito del *trickster*, muy significativas son las palabras de este autor con respecto de un hábito (poco verosímil) que supuestamente practica la liebre: el de borrar las huellas que conducen a su nido, «lo mismo al entrar que al salir, para desbaratar los designios de los cazadores. Por una especie de sagacidad natural, este animal engaña a los hombres con mucha astucia» (Eliano 1984, 286).

Fuera de la literatura y del ámbito de la caza, la relación en Occidente entre los seres humanos y los conejos pasa no solo por su exportación eventual a gran parte de Europa, sino también por el encierro de estos animales en las *leporarias* romanas, testimoniado por Varrón en su tratado sobre la agricultura (*De re rústica*), que habían de servir para su cría en un estado de semicautividad (Davis y DeMello 2021, 30-31). Hacia la Edad Media, según Davis y DeMello (2021, 31), los británicos, franceses y alemanes disponían de jardines parecidos en los que guardar a los conejos, en tanto que en la España del siglo XII se habría compuesto la obra *Conejería de Toledo*, que versaba sobre las conejerías de esta ciudad; además de que existió copiosa documentación legal sobre la cría de conejos en las dehesas, en posible régimen de semilibertad (Morales Muñoz 2017, 1017).

Muy influyente en este periodo es *Etimologías*, de Isidoro de Sevilla, escrito entre los años 627-630, un título en el que se valida la impresión de las liebres como animales veloces y asustadizos (Sevilla 2004, 893). Contiene asimismo referencias a la liebre el *Lucidario* (ca. 1293)¹¹, obra miscelánea que mandó compilar el rey Sancho IV sobre la base del *Elucidarium* y que se nutrió en el apartado científico del *Speculum Naturale*, que integra el *Speculum Majus* (ca. 1255) de Vicente de Beauvais. No solo recoge el *Lucidario* (1968, 254) la promiscuidad y el hermafroditismo de las liebres, ya tratados en la historia natural anterior, sino también la curiosa razón por la que los lepóridos rumian (305-306) y el motivo por el que estos animales dormirían con los ojos abiertos: debido a su naturaleza medrosa, que les obliga a obrar con prudencia y a permanecer alerta aun cuando descansan (257), una particularidad que –examinada desde el ángulo de visión de los *tricksters*– les ayudaría a detectar con anticipación las trampas y los peligros que les acechan.

No se encontrará una percepción muy distinta de los lepóridos en los bestiarios europeos. La liebre no está presente en el *Fisiólogo* griego, en el que se basaron muchos de estos documentos, sino que se incorpora al catálogo de fieras junto a otros animales a partir de su segunda redacción, llamada «bizantina» y de datación incierta (Zambon 2018, 6). Las menciones

11. Citaremos, en adelante, por la edición de Kinkade de 1968.

que se realizan del lepórido en estos textos enfatizan, por lo común, dos rasgos ya sabidos: su cobardía y su velocidad.

Llegado el siglo XVII cumple detenerse en las traducciones que se efectúan de las historias naturales grecolatinas y en otros títulos en buena medida herederos de estas y de su visión simbólica de la naturaleza, afín a la manera en la que se representa a la fauna de las fábulas, que no duda en hacer uso de sus funciones alegóricas con finalidad doctrinaria (Morgado García 2015, 43). A propósito de las obras naturalistas escritas entre 1550 y 1650, se trata de «un mundo en el que los animales constituían un aspecto más de un intrincado lenguaje de símbolos, metáforas y emblemas» (Morgado García 2015, 21), pero son un escalón esencial en la transición hacia una actitud empirista y plenamente científica en el estudio de los animales en tiempos posteriores. Respecto de la liebre, relata el boticario y naturalista Vélez de Arciniega (1613, 120-123) muchas creencias ya transmitidas en las obras anteriores de Aristóteles, Plinio y Eliano, entre otros. Hace responsable a Aristóteles de considerar «temerofo, y ingeniofo» al conejo, lo que se debe en su primera propiedad a su parentesco con la liebre y en la segunda, «Que fea ingeniofo, muestralo en el orden que tiene en hacer fus cuevas, y moradas» (Vélez de Arciniega 1613, 123). Indica asimismo este autor que los conejos se domestican con facilidad y que se crían en muchas casas (Vélez de Arciniega 1613, 124), lo que parece corroborar las noticias de las que se dispone sobre su crianza en España desde el Medievo.

El astrónomo, matemático y naturalista Jerónimo Cortés recoge cuentos y otras historias fabulosas de los animales en su *Libro y tratado de los animales terrestres y volátiles* (1615). De su cautela respecto del ser humano, de su ligereza y prudencia, da parte Cortés (1615, 366), apuntando cómo permanece inmóvil para que no la perciban, hasta que el cazador se agacha a cogerla y entonces escapa. Refiere también este autor conocimientos antiguos, como que duermen con los ojos abiertos, que son hermafroditas y lascivas. Recalca el autor el cuidado que ponen para que no sigan su rastro hasta su madriguera, por miedo a que capturen a sus hijos (Cortés 1615, 367). Indica, al fin, Cortés (1615, 368), la incontable cantidad de enemigos que posee la liebre (los cazadores, zorras, ginetas, águilas, halcones, gerifaltes...), recuerda sus propiedades medicinales (369-370) y reproduce la fábula griega de las *liebres y las ranas* (371). El siguiente capítulo de su libro trata del conejo y, siguiendo a Plinio, lo distingue de la liebre tanto por su tamaño como por su desmedida fecundidad (Cortés 1615, 375), anotando un dato de interés:

Es animal ingeniofo, y muy cauto, porq haze fu cueua, y habitación co mucho artificio, dando bueltas a la dicha cueua, y las mas tienen dos bocas, aunq la vna siempre la tienen atapada con muy poquita tierra, por

fi se ofrece auer de huyr por ella, a causa de los Hurones con que los caçadores los vienen a dar alfalto. De fuerte, que fi los Hurones entran por el vn agujero, los Conejos fe faluan por el otro, fi ya no los aguardan por la otra puerta co Perros, o palos, pero a la fin ellos vñan de aquel ardid y maña, para valerfe de sus contrarios. (Cortés 1615, 376-377)

Admite Cortés (1615, 377) que, de no ser por sus innumerables adversarios, los conejos estragarían los sembrados, y, tras enumerar sus virtudes medicinales, traslada una «Hiftoria fabulosa del Conejo» (Cortés 1615, 379-381), una versión de la fábula fedriana de la hormiga y la mosca (Rodríguez Adrados 2003, 449). Se trata de una fábula de debate entre un «Conejo fagaz» y una mosca. La mosca alardea de su *modus vivendi*, de los palacios que ha visitado y de los manjares que ha degustado, acusando al conejo de yacer en sitios oscuros y cavernosos, de comer hierba y de beber de los charcos. El modesto conejo defiende la nobleza de su estilo de vida, pues resulta agradable, pacífico y es ejemplo de prudencia, mientras que la mosca a todos estorba y obtiene como pago la muerte en el invierno.

El murciano Diego de Funes, en *Historia general de aves y animales* (1621), recoge –entre otros saberes antiguos sobre los lepóridos– la curiosa historia de cómo el conejo evade a sus persecutores en su madriguera (Funes 1621, 384), que le merece a este lagomorfo el calificativo de «mañoso». Por su lado, el humanista Jerónimo Gómez de la Huerta, en su traducción de Cayo Plinio II (con aportaciones, como era lo común, de otros autores), destaca el valor gastronómico de los *laurices* (los conejos recién nacidos); hace a las liebres símbolo de los hombres afeminados a causa de su cobardía, y reproduce, entre otras, historias sobre su hermafroditismo o su forma de dormir (Gómez de la Huerta 1624, 507-508). Refiere este autor cómo ocultan las liebres sus pisadas para prevenir que las persigan; cómo, «según escriue Eliano», esconden a sus vástagos en distintos lugares; cómo las agotan los zorros persiguiéndolas sin cesar hasta que se cansan, y también el modo en que burlan a los cazadores cuando corren por terreno pedregoso, invirtiendo las energías justas para no extenuarse (Gómez de la Huerta 1624, 509-510). Interpreta Gómez de la Huerta (1624, 510) la manera de erguirse, vigilante, de la liebre, y la forma en que mueve sus patas delanteras, como una especie de provocación para el cazador. Este autor también considera a los conejos «animales fagazes y fabios, aunque son timidos y cobardes» (Gómez de la Huerta 1624, 511), explica por qué construyen sus guaridas con varias salidas, cómo se les mata, su uso medicinal e informaciones conocidas, como el incidente de las Baleares.

Si en la fábula de estirpe grecolatina la liebre goza de la reputación de medrosa y solo es valorada por su celeridad en la huida, en los tratados de caza y de historia natural estudiados, deudores de una misma mirada

simbólica sobre el reino animal, la liebre y, sobre todo, el conejo –sin abjurar de cualidades compartidas, como la falta de valentía– frustran los deseos del cazador por medio de su rapidez y de su ingenio. Estos dones son resaltados por los autores y plasmados en la manera (ficticia) en la que ocultan sus rastros, en su vigilia y en el celo que demuestran ante sus predadores, en su modo de correr y de eludirlos, y en su forma de excavar sus hogares subterráneos. Estas aptitudes biológicas y etológicas, como se justificará luego, pueden ponerse en relación con el rol cultural de los lepóridos como *tricksters*.

3. LA LIEBRE Y LA LUNA

La conexión de los lepóridos con la luna se descubre en muchas mitologías y culturas orientales, e incluso se percibe en cuentos del folclore africano y americano¹². Actúa a veces la liebre como emisaria de la luna, aprovechándose del reflejo del satélite como parte de su artimaña para deshacerse de un rival odiado, operando así, según Hynes, como *trickster*. La actuación de la liebre *trickster* en Asia se aprecia en algunos cuentos coreanos, cuyo origen podría ser europeo (Davis y DeMello 2021, 155) y también en Japón, donde la liebre representa este papel ancestral al menos en dos relatos folclóricos: el cuento *Kachi-Kachi Yama*, en el que el lagomorfo castiga y quema vivo a un tanuki que había matado a una humana gracias a un ardid; y la historia de la *Liebre de Inaba*, hallada en el *Kojiki* de inicios del siglo VIII, sobre una liebre que logra engañar a unos cocodrilos (o tiburones) para que se alineen y le permitan cruzar el mar, con el pretexto de contarlos a fin de determinar cuál de sus linajes es el más numeroso.

Los relatos de la liebre *trickster* han gozado también de cierta vitalidad en la India. Thompson y Balys recogieron en este país varios cuentos orales con elementos que han ingresado al índice de motivos de Thompson y en los que el lepórido ejerce este rol: K562.2, sobre una liebre que engaña a un gato para huir de él; K571.1, de una liebre que promete bailar si le abren la puerta, ocasión que aprovecha para escapar; K713.3, en el que una liebre

12. Tal es el caso de la fábula etiológica, de procedencia africana, que aclara por qué las liebres poseen los labios partidos: un escarmiento debido a que, en una ocasión, actuando como mensajeras de la luna, debían comunicarle la inmortalidad al ser humano, pero confundieron el mensaje y en su lugar lo hicieron mortal. Esta narración ha aparecido (reelaborada) en el ciclo de Brer Rabbit de Chandler Harris y como cuento oral en varias comunidades africanas y en una nativoamericana, como estudia Bascom (1981, 338-339).

consigue estrangular a un lobo y a un zorro; y K771.1 y K929.13, motivos en los que la liebre logra que una leona y una osa, respectivamente, queden atrapadas.

En cuentos folclóricos de otros lugares del mundo, la liebre ha desempeñado un papel similar. Por ejemplo, en la *competición entre la escarcha y la liebre* (ATU 71), una historia común en varios países eslavos, este pequeño animal finge que no está pasando frío frente a la escarcha, que pretende congelarlo. En otro cuento, atestiguado en distintas partes de América y de África, ATU 72, el conejo se pretende enfermo para engañar al zorro y que le haga de montura, de manera que pueda conseguir el amor de una mujer.

Estos escasos ejemplos no agotan una nómina que presumimos más abultada. En lo que nos concierne, nos fijaremos en otras liebres orientales, *tricksters* y vinculadas en algún caso a la luna, que se han paseado por la literatura de Europa en los herederos de su obra madre: el *Panchatantra* indio, título de formación para príncipes fechado entre el siglo III a. C. y el III d. C., y en el que podría haberse sentido el influjo de la fabulística griega. No obstante, como apuntó Rodríguez Adrados (2014, 346), la existencia de una influencia directa es incierta y algunas fábulas podrían trazar sus raíces hasta un tronco mesopotámico común.

En el *Panchatantra*¹³ las liebres poseen un papel protagónico en tres relatos. En el Cuento VIII del Libro I (*Panchatantra* 1949, 75-80), una narración enmarcada en la historia principal de los chacales, un león tiránico y de apetito desmesurado aterroriza a todos los animales y exige un sacrificio diario para prevenir sus ataques. Un día le toca a la liebre, que salva la vida convenciendo al león de que su imagen proyectada en un pozo pertenece a un león invasor, de manera que el felino se ahoga y el resto de la fauna aplaude su gesta. El Cuento I del Libro III (196-199), intercalado en la guerra entre los cuervos y los búhos, presenta un conflicto entre las liebres y los elefantes, quienes, acosados por una larga sequía, se desplazan al lago junto al cual nidifican las liebres, a las que matan, espantan y hieren con sus pisotones. Las liebres discuten sobre su futuro y acuerdan enviar a una mensajera de su rey, Vidjayadatta, una liebre que habita en la luna. La embajadora, Lambakarna, se hace pasar por el propio Vidjayadatta y fingiendo haber sido comisionada por la luna, le pide al rey de los elefantes que se retire con su rebaño. Lo conduce al agua y le muestra a su amo, la luna reflejada, lo que basta para persuadirlo de que se marche. Si hasta aquí el papel de la liebre como *trickster* en el *Panchatantra*, aunque minoritario (pues suelen ser los chacales los que ejecutan este rol en la

13. Citamos por la traducción de Alemany y Bolufer de 1949 para la Editorial Partenón.

fábula india), quedaba fuera de toda cuestión, el Cuento II del tercer libro (199-203) convierte a su liebre protagonista en un animal crédulo, burlado por un gato, falso religioso y árbitro, que acaba con su vida y con la de un gorrión con el que aquel se estaba litigando.

En las obras escritas por españoles o en España y sucesoras del *Panchatantra*, algunas de estas narraciones de la liebre *trickster* han perdurado a lo largo de la Edad Media y hasta el siglo XVII, como poco. Tal es el caso del *Calila y Dimna*¹⁴, hecha hacia 1251 y debida a una traducción árabe del *Panchatantra*, *Kalilah wa Dimnab*¹⁵. Los tres cuentos antes referidos están presentes en *Calila y Dimna*, con modificaciones que en ningún caso alteran el carácter de la liebre engañosa (o engañada), como que el rey de las liebres ya no se encuentre en la luna y que mande a su diplomático, Feyrus, quien se hace pasar por emisario de la luna y amedrenta al elefante con el reflejo de esta, que se agita violentamente cuando sumerge la trompa en el agua (*Calila y Dimna* 1917, 160-162). También está influenciado por la fábula india el *Libro de las bestias* de Ramón Llull, séptima parte de su *Libro de las maravillas*¹⁶, escrito en París, entre 1287 y 1288, en catalán medieval. Este libro ilustra las intrigas de la raposa, Na Renart, para apoderarse del trono, y presenta a un conejo sumiso y amenazado por esta para asistirle en sus planes, pero incluye como relato intercalado el cuento conocido de la liebre y el león (Llull 2016, 250-251), que no exhibe grandes alteraciones en su esquema argumental. Asimismo, una versión del *Calila y Dimna* procedente de su rama occidental es *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (1493), derivado del *Directorium* de Juan de Capua. Aquí, en el cuento de la liebre y el león (*Exemplario...* 2007, 104-106), el lepórido es sustituido por un zorro. Retiene, sin embargo, su función de tramposo en el relato de las liebres y de los elefantes (180-182), que sigue un desarrollo muy similar al de *Calila y Dimna*, y también en otro relato posterior, en el que resulta engañada y devorada por un gato.

Aunque la presencia de la fabulística oriental prácticamente se desvanece de la literatura hispánica a partir de la Edad Media, todavía subsiste en el siglo XVII gracias a la traducción del texto turco *Humayun-namah*, del siglo XVI, vertido al español por Vicente Bratuti en su *Espejo político y moral* en dos partes (1654 y 1658). En esta obra reaparecen, con cambios

14. Citamos por la edición de Solalinde, de 1917.

15. Sobre *Kalila wa Dimnab*, traducida al árabe hacia el siglo VIII y que contó con otras versiones en siríaco y en persa, véase el proyecto de edición y de traducción al inglés que lleva a cabo el equipo AnonymClassic: <https://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/kalila-wa-dimna/index.html>

16. Citamos por la traducción al español de Butiñá y Domínguez Reboiras de 2016.

argumentales poco notables, tres de las historias indias de la liebre: el cuento de la liebre que engaña al león (Bratuti 1654, 147-151); el relato de las liebres y los elefantes, protagonizado aquí por una liebre llamada *Bejrus*, embajadora de su rey y presunta enviada de la luna (Bratuti 1658, 117-122); y también la narración del gato (aquí una gata) hipócrita, solo que en esta ocasión el rol de la liebre ha sido ocupado por otros animales (Bratuti 1658, 123-127). En el primer tomo figura un texto novedoso, que no está presente en ninguna de las obras anteriormente comentadas, acerca de una liebre embaucadora que trata de sobrevivir a un lobo guiándolo a la guarida de una zorra y mintiendo a esta para que pueda matarla en su lugar (Bratuti 1654, 143-147). La zorra, más taimada, descubre la añagaza del lepórido y abandona su cubil por otro agujero, de modo que el lobo, al no encontrarla, decide satisfacer su apetito con la liebre.

Por último, cabría referirse sucintamente a la versión del *Panchatantra* publicada en la prensa española de finales del siglo XIX, traducida por P. J. y por P. I., y basada en un texto del abate Jean-Antoine Dubois, de 1826, que estudió Rodríguez García. Este autor observó que la liebre del relato del león despótico le había cedido su espacio a un chacal tanto en la traducción española como en el original francés (Rodríguez García 2023, 231). De hecho, si se coteja el texto en francés de Dubois no se hallará ni rastro de los lepóridos *tricksters* indios, aunque sí la historia del gato hipócrita, que aquí asesina a dos conejos (Dubois 1826, 152-156).

Parece, en definitiva, que el recorrido del lepórido *trickster* de la fábula oriental en la literatura española, situado bajo el signo auspicioso de la luna, queda concluido a mediados del siglo XVII, al menos hasta las ediciones del *Calila y Dimna* llevadas a cabo por José Antonio Conde (1797) y Pascual de Gayangos (1860) y las traducciones de Alemany Bolufer del *Hitopadesa* (1895) y del *Panchatantra* (1908).

4. TÍO CONEJO

Tío Conejo y su pariente norteamericano, *Brer Rabbit* o *Brother Rabbit* –popularizado por las historias de *Uncle Remus*, que Chandler Harris extrajo del folclore afroamericano¹⁷ y que publicó a finales del siglo XIX

17. Existe un debate en torno al origen de los cuentos de *Brer Rabbit* y al reconocimiento de las aportaciones de diferentes etnias al acervo fabulístico de este personaje. Aunque se asume que la mayor parte de sus historias provienen de África y pueden relacionarse con otras liebres *tricksters* del continente africano, como Zomo o Kalulu, otras figuran en el

y principios del siglo XX-, son conocidos en el sur de América del Norte, en Centroamérica y en gran parte de América del Sur¹⁸. En estas latitudes, Tío Conejo y *Brer Rabbit* llevan a cabo el rol de animal tramposo en los cuentos folclóricos, que en Europa desempeña más asiduamente la zorra y que en la región norteamericana ejecutan el coyote y el cuervo entre los indígenas. Con todo, en las tribus nativas de América del Norte la liebre actúa en ciertas comunidades y relatos como *trickster*: así sucede en varias historias que recopiló Radin (1956, 63-91) del ciclo Winnebago y, por ejemplo, entre los nativos algonquinos, como demostraron Ewart Evans y Thomson (2017, 178-181).

En cuanto a la situación histórica de los lepóridos en Hispanoamérica, las crónicas de Indias revelan que se cazaba y se consumía carne de los lagomorfos autóctonos (del género *Sylvilagus*) entre las poblaciones nativas y que el conejo pudo haber sido introducido allí por los españoles (Morales Muñiz 2017, 1041). Culturalmente, los lepóridos debieron de ostentar una posición de cierta relevancia en las civilizaciones nativas, pues están representados en efigies precolombinas en México; se les relaciona con la luna en la iconografía maya y azteca, figuran en mitos, textos e iconografía, y aparecen como signo del octavo día en el calendario azteca (Carnell 2010, 79-81). En cualquier caso, y si bien las historias de Tío Conejo llevan, como poco, cerca de dos siglos circulando por el continente americano, no hemos detectado la presencia del lepórido tramposo en la literatura latinoamericana hasta principios del siglo XX. Sería legítimo plantearse si este personaje folclórico se introdujo en las fábulas que se componían en Hispanoamérica desde finales del siglo XVIII y a partir del siglo XIX, pero no hemos sido capaces de localizarlo en la fabulística de muchos de los autores mexicanos y centroamericanos que menciona Camurati en *La fábula en Hispanoamérica* (1978), en áreas geográficas donde se ha atestiguado la presencia de Tío Conejo en el cuento oral. Tampoco hemos encontrado en esta abundante producción poética a uno de los rivales de Tío Conejo, Tío Coyote. Provisionalmente nos inclinamos a pensar que, en general,

catálogo esópico; algunas es probable que se deban a los nativos americanos, y una de ellas, muy difundida, la fábula del muñeco de brea o *tar-baby*, remonta su linaje a los *Jātaka* de la India. Véase al respecto de este relato sus tres posibles vías de penetración, la africana, la europea y la hispana, que indica Thompson (1946, 225-226), siguiendo en parte a Espinosa.

18. No es tan sabido que en España se publicó una traducción temprana (la primera que conocemos) de unos pocos cuentos de *Uncle Remus*, de Chandler Harris, con el título de *Don Conejo astuto. Aventuras contadas por el tío Remo*, que la Biblioteca Nacional Española fecha en la década de 1930, impresa por la Editorial Roma en Barcelona y que cuenta con coloridas ilustraciones.

la fábula escrita hispanoamericana en estos siglos se aproximaba más al venero esópico y a los estereotipos de animales ratificados por la fábula grecolatina, donde a los lepóridos les corresponden atributos distintos de los que señalan al *trickster* y a los que nosotros hemos aludido más arriba¹⁹.

Tío Conejo es un personaje folclórico muy extendido en Latinoamérica. Su presencia en la literatura costarricense ha sido estudiada por Cantillano (2006) en *Los cuentos de mi Tía Panchita* (1920) de Carmen Lyra. También se aprecia en *Cuentos viejos* (1923), de María Leal de Noguera, y en algunas versiones de los relatos de Tío Conejo publicadas en revistas de Costa Rica de principios del siglo xx, como *San Selerín* y *Triquitraque*, donde aparecieron cuentos de estas dos autoras (Rojas González 2005, 108-109). Incluso si solo nos concentrásemos en el análisis de sus manifestaciones literarias, podrían escribirse múltiples estudios con el fin de indagar en sus dimensiones folclóricas, lingüísticas, culturales y políticas. En esta ocasión nos enfocaremos en varias de las principales narrativas venezolanas del siglo XIX que incorporan a Tío Conejo, catalogadas como literatura infantil, que no han sido –en nuestra opinión– tan atendidas por la crítica, pese al impacto cultural de Tío Conejo en Venezuela. Pondremos énfasis en la caracterización del personaje, en ciertos elementos argumentales y en las conexiones de estos relatos con los cuentos y fábulas de otros lugares y tiempos remotos, utilizando repertorios como los de Uther (2004a y 2004b), con el objetivo de identificar sus modelos y referentes lejanos, una prueba más de la extraordinaria capacidad de adaptación y de asimilación narrativa del *trickster* lepórido.

Un ataque directo al gomecismo supone *Tío Tigre y Tío Conejo* (1945), de Antonio Arráiz, poeta, ensayista y cuentista que fue encarcelado en Barquisimeto, su ciudad natal, durante la dictadura de Juan Vicente Gómez a causa de su participación en los sucesos de la Semana del Estudiante de Caracas, en 1928. Sus cuentos, aunque con perceptibles ecos folclóricos, constituyen una sátira política explícita de varios tipos sociales a los que se pretende vituperar. Todos forman parte de una misma continuidad narrativa, de suerte que los varios encontronazos entre Tío Conejo y Tío Tigre son los que motivan el final. En «El pobre cucarachero» se le asigna la profesión de humilde carpintero a Tío Conejo, quien, además, colabora con su ingenio para impedir que el Cucarachero sea esclavizado

19. A título de ejemplo referimos dos textos de la poeta mexicana Rosa Carreto. Esta autora hace del conejo un animal medroso, temeroso del zorro, en su fábula XIII (Carreto 1882, 31-32); y en la fábula XXXVI (71-73), aunque evade a los perros escondiéndose en su madriguera, los provoca solo entonces, cuando se encuentra a salvo, y es tildado de cobarde en la moraleja.

para componerle discursos al político y militar Tío Tigre, animando incluso al Cucarachero a que se emancipe de este. En el siguiente cuento, Tío Conejo llega a declarar ante otros animales opuestos a Tío Tigre que «Tenemos la fuerza del débil contra la fuerza del fuerte: la fuerza del débil está en su propia debilidad, [...] el débil se ayuda» (Arráiz 2021, 58-59). Solo se ausenta en un cuento: «La cucarachita Martínez y Ratón Pérez». En «Los flamencos», persuade a Tío Tigre para que exponga su legislación abusiva y prohibitiva ante un auditorio de monos titís, que descargan sobre él y sobre su secuaz, el Profesor Mochuelo, una salva de mameyes (frutas). «Tío Tigre enfermo» recuerda a la fábula esópica del león que se fingía moribundo para cazar, el cuento-tipo ATU 50A. Como sucedía con la zorra, Tío Conejo no muerde el anzuelo y acude acompañado a visitar al presunto convaleciente. En «La Fundación», Tío Tigre atrapa a Tío Conejo mientras duerme, y este, para librarse de él, le promete unas vacas. Las vacas son, en realidad, rocas enormes que le dispara desde lo alto de una ladera, en una original variante del cuento-tipo 74C*, en la que un lepórido encaramado a un árbol le lanza frutos a un depredador. Al fin, en el último cuento, «El toro Parapara», Tío Tigre acusa a Tío Conejo del crimen de traición por lesa animalidad, lo que conmociona al reino animal y prende en él la chispa de la revolución. Tío Conejo insta a sus camaradas, que pretenden convertirlo en presidente, a evitar el derramamiento de sangre, debido a una visión profética que había recibido en su sueño. Se aleja así del poder y de la civilización, desterrado, huyendo de todos con rapidez, aunque «parándose a veces, alza la oreja, en la esperanza de escuchar, allá, a lo lejos, himnos armoniosos, noticias de que haya principiado por fin, sobre el mundo, un más plácido vivir» (Arráiz 2021, 199), lo que funciona como un relato etiológico para explicar el apocamiento que se le ha atribuido en Occidente a este animal, en cuyo fondo, según el autor en la misma página, «reside la más valerosa de las heroicidades».

El lepórido protagoniza *El conuco de Tío Conejo* de Arturo Uslar Pietri, escritor, intelectual y político venezolano, precursor y acuñador del término «realismo mágico» –un movimiento literario de profundo arraigo en Hispanoamérica– en *Letras y hombres de Venezuela* (1948), cuya obra estuvo influenciada, según declaraciones del propio autor, por las historias folclóricas que oyó durante su infancia (Rodríguez Barradas y Rodríguez Bello 2006, 70-71). «El conuco de Tío Conejo» vio la luz originalmente en 1949, en el tercer volumen de sus cuentos, *Treinta hombres y sus sombras*. Más tarde este cuento fue publicado de forma independiente por la editorial Edelvives, en 1987. Se trata de un relato de corta extensión, perteneciente al cuento-tipo ATU 2024*, y con un desarrollo parecido a uno de los cuentos que recogió de la tradición oral venezolana Olivares Figueroa

(2000, 32-36)²⁰, protagonizado incluso por los mismos personajes, a excepción de Tío Hombre, ausente en la versión de Uslar Pietri. En el cuento de Uslar Pietri, Tío Conejo es un animal «pequeño, temeroso, siempre está como agitado de angustia, con el hocico y el bigote trémulos, pero con los grandes ojos avizores llenos de maliciosa inteligencia» (Uslar Pietri 1987, 7), en una descripción que conjuga sus acostumbradas atribuciones europeas (la timidez, la cobardía...) con la agudeza prototípica del personaje hispanoamericano. Sus acciones corresponden más bien al segundo, pues convence a una serie de animales (Tío Loro, Tía Gallina, Tío Zorro, Tío Perro y Tío Tigre) de que les venderá su conuco por quince pesos, exagerando su valor (afirma que merece treinta). De este modo, les cobra a todos y va deshaciéndose de los potenciales compradores –enemistados entre sí por sus especies– pidiéndoles que se escondan en una cesta, donde se matan unos a otros. Con Tío Tigre y Tío Loro emplea otra treta, de manera que el relato adquiere un valor etiológico hacia el final, cuando se revela que, «desde entonces, hasta en el fondo de la selva, el loro vuela asustado cuando siente al tigre, y el tigre aúlla con impotente furia cuando divisa al loro» (Uslar Pietri 1987, 64). De esta galería de personajes sumamente antropomórficos, Tío Conejo, propietario de un pequeño terruño, es el más humilde. Los demás son un maestro (loro), una posadera (gallina), un abogado (zorro), un comisario (perro) y un gran terrateniente (tigre), cuyos oficios quedan así satirizados.

Rafael Rivero Oramas es autor de *El Mundo de Tío Conejo*, cuyos cuentos fueron publicados primero en 1973, en Ediciones Tricolor. A este autor, nacido en Táchata, dedica Quintero Montilla (2007, 111-114) una escueta biografía en la que pone de relieve sus múltiples aficiones y saberes, así como su labor editorial. Se han de destacar su colección de *Aventuras del Tío Nicolás*, a la que pertenece *Tío Conejo Detective* (1932), un texto que no hemos conseguido recuperar; su fundación de la revista *Onza, Tigre y León* en 1938; su dirección de la revista *Tricolor* durante dieciséis años, así como sus publicaciones destinadas a la niñez (Quintero Montilla 2007, 117-118). En este caso, todos los cuentos acontecen en un mismo universo narrativo, pero no suceden por orden, y en casi todos se palpa la huella del folclore. En alguna historia Tío Conejo no solo se enfrenta a Tío Tigre para salvar su propia vida, sino también para asistir a otros animales en apuros, como ocurre en «Tío Conejo, Tío Tigre y Tío

20. También incluye cuentos de Tío Conejo en su antología otra estudiosa del folclore venezolano como lo fue Pilar Almoína de Carrera. Véase *Había una vez... 26 cuentos* (1997), publicado por Ediciones Ekaré.

Morrocoy», donde Tío Conejo «se llenó de indignación» (Rivero Oramas 1999, 13) al oír que Tío Tigre pretendía comerse a su amigo, Tío Morrocoy (una tortuga). El segundo cuento, «Las vacas de Tío Conejo», es una versión del cuento-tipo ATU 74C* similar a la de Arráiz. «El hojarasquerito del monte» se trata de una variante de ATU 72D*, cercana al antiguo cuento-tipo AT 74D*, en la que Tío Conejo se cubre con miel y hojas para disfrazarse y poder saciar su sed en un bebedero custodiado por el tigre, que aquí ha sido engañado previamente por el conejo y por un mono que le anudó la cola (lo que justifica, por parte del tigre, su ira). «La primera patilla» es una reelaboración del cuento del muñeco de brea, ATU 175, que a menudo aparece en el ciclo de Tío Conejo y por el cual el lepórido –que había comido de una plantación humana– logra darle la vuelta a la situación, salir de la trampa en la que estaba preso y encarcelar a Tío Tigre, quien pretendía aprovecharse de su cautiverio. «El estornudo de Tío Tigre» introduce varios personajes y combina de un modo original la fábula del león enfermo, ATU 50A, con una historia que se remonta por escrito a los *Jātaka* indios, ATU 66A. Por sugerencia del también astuto Tío Zorro, que asiste a Tío Tigre, va a celebrarse el falso funeral del felino: un ardid para capturar a Tío Conejo. El lepórido recela y desde fuera de la gruta engaña a Tío Tigre para que estornude, lo que le informa de que continúa con vida. «La raíz» es otra artimaña de Tío Conejo para evitar que Tío Tigre lo atrape y sigue de cerca el modelo de ATU 5. «La piedra del zamuro», relato de posible origen africano, semejante al cuento-tipo **74X en el índice de Hansen (1957, 9), envía a Tío Conejo a por las partes de otros animales a cambio de un potente amuleto mágico –una piedra ordinaria– que simboliza el triunfo del lepórido ante lo que parecía imposible. «Tío Conejo cazador» es una historia etiológica que explica el comienzo de la enemistad entre Tío Conejo y Tío Tigre, en la que un joven Tío Conejo anula la treta de Tío Tigre gracias a la advertencia de una abeja. En «Tío Caricari», Tío Tigre acorralla a Tío Conejo en un agujero y pide a Tío Caricari que lo vigile, pero Tío Conejo lo ciega arrojándole tierra a los ojos y escapa, en una versión del cuento-tipo ATU 73. Por último, para evadir una vez más a Tío Tigre, Tío Conejo molesta a Tío Burro en «El lancero de Tío Burro», y persuade al felino de que el asno es su amigo y de que se trata de un animal feroz, lo que nos evoca reminiscencias de la peripecia principal del *Panchatantra*, en la que un león (aquí, el tigre) se asustaba de un manso toro, con la mediación oportunista de dos chacales (aquí, el conejo).

A modo de conclusión de este epígrafe, en lo atinente a las encarnaciones de Tío Conejo en las obras estudiadas, suscribimos en parte el análisis psicológico que realizó Cantillano de este personaje en *Los cuentos de mi tía Panchita*:

Tío Conejo sale siempre triunfante de sus empresas y no es engañado nunca. Se aproxima a la figura del «culture hero», esto es, una entidad benevolente y benefactora de la humanidad, quien paradójicamente puede ser al mismo tiempo un sagaz embustero («a trickster»), cuyos hechos heroicos no son en todo momento estrictamente altruistas. (Cantillano 2006, 206)

Tío Conejo nunca es aventajado en las narrativas venezolanas comentadas, a no ser que él mismo acepte la derrota, y se identifica generalmente con las clases sociales más modestas y rurales. Casi siempre se erige victorioso en sus contiendas contra otros animales, como su némesis, Tío Tigre, un personaje en el que se funden las atribuciones autoritarias del león de la fábula grecolatina con las del lobo, caracterizado en los cuentos por su maldad, voracidad y estupidez. Si presenta un innegable egoísmo en los cuentos de Uslar Pietri y una picardía levemente maliciosa en los de Rivero Oramas (en los que, sobre todo, pretende salvar el pellejo), en la obra de Arráiz asiste solícitamente a otros animales y sirve como un héroe cultural, mártir y referente para la revolución política y moral del pueblo venezolano.

5. CONCLUSIONES

La relación de lepóridos *trickster* no se acaba con estos exponentes. Limitaciones de espacio nos impiden desarrollar el análisis de otros referentes, pero cuando menos se ha de mencionar al travieso Peter Rabbit de las historias ilustradas de Beatrix Potter, a los conejos de *Watership Down* (1972) –y en especial, a su héroe mítico, *El-abhairah*– y a Bugs Bunny, de la ficción televisiva de los *Looney Tunes*.

Toca ahora responder a la pregunta que formulábamos al inicio del artículo: ¿por qué se ha elegido a los lepóridos para el rol de animales *tricksters* en geografías y épocas tan distantes? Cabría sospechar el tránsito de algunos de estos cuentos de la liebre *trickster* entre África y Asia, como lo hace Berezkin (2014, 350-352), que, si bien no descarta un surgimiento autónomo de este personaje en ambos contextos, llega a atribuir provisoriamente la presencia del lepórido *trickster* en Norteamérica y Mesoamérica a la tradición del este de Asia. Pero nosotros no coincidimos en absoluto con su opinión. Ciertos cuentos-tipo se han trasladado de una nación a otra a través del tiempo. En estos tránsitos, a menudo los animales protagonistas originarios son transformados en otros locales, buscando una analogía zoológica entre las especies involucradas, como ocurrió con la gradual conversión de chacales (y, más tarde, lobos cervales) de la fábula india en zorros, en sus adaptaciones españolas (Rodríguez García 2023, 237-239).

Adviértase un hecho analizado más arriba: que Tío Conejo bebe de fuentes narrativas antiguas, originadas en Europa, África y en la India, y cuyo protagonismo en varias de estas geografías le ha sido adjudicado al zorro o al chacal. Más satisfactorio resulta suponer que las características físicas y etológicas que hicieron del lepórido un *trickster* en Oriente han sido apreciadas –aunque en distinta medida– en Occidente. Dichas características no son otras que las que resaltaron los autores de los tratados cinegéticos y naturalistas clásicos y renacentistas, y que pueden ponerse en vinculación con la que ha sido su relación con el ser humano a lo largo de la historia en gran parte del planeta: la ligereza de su carrera; sus maniobras evasivas de los cazadores (que ansiaban su carne y su piel) y de otros predadores, y, en el caso del conejo, su ocultamiento en madrigueras. A fin de cuentas, como han destacado Alberto y Aitana Martos García (2017, 146), las narrativas del *trickster* están conectadas con las estrategias entre presas y depredadores; y, por consiguiente, con el ejercicio de la caza.

Si se estudia a otros *tricksters* animales se hallará que, por ejemplo, el zorro, el coyote y el chacal participan del juego entre depredadores y presas, concursando simultáneamente en ambas categorías, pues ninguno de estos cánidos se ubica en la cúspide de la cadena alimenticia de sus respectivos hábitats y son superados en poderío y a veces abatidos por lince, pumas, hienas, leones y por el ser humano. También se notará que estos animales han sido culpados de atentar contra el ganado en varios puntos del globo, lo que acaso se refleje en su consideración moral ambivalente –tan propia del *trickster*– en ciertas fábulas y cuentos. Los lepóridos ocasionan asimismo daños a los sembrados del hombre, como se pone de manifiesto en la historia natural y en algunos cuentos. Todas estas especies son susceptibles de perjudicar los intereses ganaderos y agrícolas del ser humano, pero, a diferencia de un tigre o de un oso, ninguna de ellas se enfrentaría a un humano adulto en condiciones naturales. Sus estrategias para cazar, o para alimentarse de manera oportunista a costa del hombre y de otros animales²¹, y para eludir a un tiempo a sus predadores son factores de peso que los inclinan hacia el papel cultural de *tricksters*, a los que se ha de añadir su prolificidad, a pesar de los intentos de exterminio históricos que han padecido muchas de estas criaturas, así como su singular capacidad de adaptación al entorno²², que en las fábulas se traduce en un talento innato para sobrevivir y para sortear las amenazas valiéndose del ingenio.

21. Habrá de recordarse que para Hyde (2008, 97) la habilidad para aprovecharse de las contingencias y de los accidentes es una marca del intelecto del *trickster*.

22. Nótese, por ejemplo, que los conejos y los zorros están presentes en casi todos los continentes, e incluso en Australia, donde fueron exportados a mediados del siglo XIX

Si bien es cierto que las proporciones varían: pese a la ya apuntada popularidad y difusión de Tío Conejo y de *Brer Rabbit* en América, la liebre solo actúa como *trickster* en dos historias derivadas de la fábula india antigua, y esta función no se cumple para su homólogo de la fabulística greco-latina. Los lepóridos ostentan, además, otros significados y valencias simbólicas, lo que, lejos de parecer contradictorio, se trata del resultado, como afirmó Campo Tejedor (2012, 15), de la focalización en unos u otros aspectos del animal, de una lectura parcial e interesada del mismo, que cambia en función del contexto social, cultural y temporal; y también, como indica este autor, de la relación del ser humano con su especie (Campo Tejedor 2012, 26). Para los casos referidos, se podría postular que la fábula griega (y sus herederas) escogieron preferentemente a la zorra para desempeñar este papel, igual que en la India fue el chacal el animal predilecto, por más que la liebre poseyera las cualidades necesarias –algunas, compartidas con estas dos especies– para ejecutar el rol de *trickster*. La fábula y el cuento de animales tienden a encasillar a los animales en roles típicos, bien delimitados, fácilmente identificables y estables. De ahí que los lepóridos encuentren este papel tomado por otros en las narrativas aludidas. En cambio, en buena parte de América, Tío Conejo (y *Brer Rabbit*) floreció como *trickster*, desbancando a la zorra y al coyote, que en esta geografía no lo igualan en astucia e incluso se comportan a veces con idiotez, desplazados a un rol que en el cuento europeo suele concedérsele al lobo.

Aunque existe una diferencia. Mientras que el zorro, el coyote o el chacal son, en no pocos textos, personajes perversos, que emplean su inteligencia para devorar a otros animales, las acciones de Tío Conejo están a menudo justificadas, al menos en un plano moral, y el personaje nunca obtiene un juicio tan severo como estos cánidos, que no suelen salir victoriosos tantas veces como él y que en ocasiones merecen escarmiento. Se podría argumentar que su papel como héroe cultural y representante de los deseos de rebelión de ciertos colectivos humanos (los esclavos afroamericanos, en *Brer Rabbit*; o la gente de Venezuela, en los cuentos de Arráiz) ha decantado hacia el lado de la bondad la ética del conejo literario. No obstante, la designación de esta especie para volcar en ella las ansias populares de libertad no parece casual. Si la zorra, el chacal o el coyote son carnívoros, el lepórido solo se nutre de verdura. Por más que pueda devastar las cosechas del ser humano, el lagomorfo se distingue de estos cánidos por su dieta, que no implica la matanza de otros animales. Quizá no fuera

por los británicos como presas para la caza deportiva y donde, en la actualidad, son considerados plagas que han desplazado a la fauna autóctona.

esta la razón principal que determinó su elección, pero, desde luego, su alimentación herbívora facilita que el personaje de Tío Conejo pueda impregnarse de una evaluación moral más positiva que la que reciben otros *tricksters* animales.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Investigación sobre los animales*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1992.
- ARRÁIZ, Antonio. *Tío Tigre y Tío Conejo*. Venezuela: Colección Bicentenario Carabobo 200, 2021.
- BARRINGER, Judith M. *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.
- BASCOM, William. «Moon Splits Hare's Lip (Nose): An African Myth in the United States». *Research in African Literatures*, 1981, 12(3), pp. 338-349.
- BEREZKIN, Yuri. «Three Tricksters: World Distribution of Zoomorphic Protagonists in Folklore Tales». En BARAN, Anneli, Liisi LAINESTE y Piret VOOLAID (eds.). *Scala Naturae. Festschrift in honour of Arvo Krikmann for his 75th birthday*. Tartu: ELM Scholarly Press, 2014, pp. 347-356.
- BRATUTI, Vicente (trad.). *Espejo político, y moral, para príncipes, y ministros, y todo genero de personas. Traducido de la lengua turca en la castellana. Por Vicente Bratvti Raguseo interprete de la lengua turca, de Felipe Quarto el Grande Rey de las Españas, &c. Parte Primera*. Madrid: Domingo García y Morràs, 1654.
- BRATUTI, Vicente (trad.). *Espejo político, y moral, para príncipes, y ministros, y todo genero de personas. Traducido de la lengua turca en la castellana. Por Vicente Bratvti Raguseo interprete de la lengua turca, de Felipe Quarto el Grande Rey de las Españas, &c. Segunda parte*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1658.
- CALILA Y DIMNA. *Fábulas. Antigua versión castellana*. Prólogo y vocabulario de Antonio G. Solalinde. Edición de Antonio G. Solalinde. Madrid: Editorial Calleja, 1917.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del. *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del simbolismo animal en Occidente*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2012.
- CANTILLANO, Odilie. *El pozo encantado. Los cuentos de mi tía Panchita de Carmen Lyra*. Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2006.
- CARNELL, Simon. *Hare*. Edición Kindle. Londres: Reaktion Books, 2010.
- CARRETO, Rosa. *Fábulas originales*. México: Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1882.
- CORTÉS, Jerónimo. *Libro, y tratado de los animales terrestres, y Volátiles, con la historia, y propiedades dellos; alabando de cada vno de los terrestres la virtud en que mas se auentajò, y señalò: con autoridad de Doctos, y Santos. Copuesto por Geronimo Cortes Valenciano. Al Doctor Domingo Ximeno de Llobera, Visitador general delte Arçobispado de Valencia, por el Ilultríssimo señor Fr. Don Ifidoro Aliaga*. Valencia: Juan Crisóstomo Garriz, 1615.

- DAVIS, Susan E. y Margo DEMELLO. *Stories Rabbits Tell. A Natural and Cultural History of a Misunderstood Creature*. Segunda edición. Brooklyn: Lantern Publishing & Media, 2021.
- DEMELLO, Margo. *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. Second Edition. Nueva York: Columbia University Press, 2021.
- DUBOIS, Jean-Antoine. *Le Pantcha-Tantra, ou Les cinq ruses, Fables du Brahme Vichnou-Sarma; aventures de Paramarta, et autres contes, le tout traduit pour la première fois sur les originaux indiens; par M. L'abbé J.-A. Dubois*. París: J.-S. Merlin, Libraire, 1826.
- ELIANO, Claudio. *Historia de los animales*. Libros I-VIII. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1984.
- EWART EVANS, George y David THOMSON. *The Leaping Hare*. Edición original de 1972. Reino Unido: Faber & Faber, 2017.
- EXEMPLARIO CONTRA LOS ENGAÑOS Y PELIGROS DEL MUNDO. *Estudios y edición*. Dirigido por Marta Haro Cortés. Valencia: Universitat de Valencia, 2007.
- FUNES, DIEGO DE. *Historia general de aves, y animales, de Ariftoles Estagerita. Traduzida de latin en romance, y añadida de otros muchos Autores Griegos, y Latinos, que trataron deste mesmo argumento, por Diego de Funes y Mendoza vezino de Murcia. A don fray Antonio de Trejo Obispo de Cartagena, del Conlejo del Rey nuestro señor*. Valencia: Petro Patricio Mey, 1621.
- GÓMEZ DE LA HUERTA, Jerónimo. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el licenciado Geronimo de Hverta, medico y familiar del Santo Oficio de la Inquisicion. Y ampliada por el mismo, con escolios y anotaciones, en que aclara lo oscuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos. Dedicada al Catolico Rey de las Españas y Indias don Filipe III, nuestro señor*. Madrid: Luis Sánchez, Impresor del Rey N. S., 1624.
- HANSEN, Terrence Leslie. *The Types of the Folktale in Cuba, Puerto Rico, the Dominican Republic and Spanish South America*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- HYDE, Lewis. *Trickster makes this world. How disruptive imagination creates culture*. Edición original de 1998. Edinburgo: Canongate Books, 2008.
- HYNES, William J. «Mapping the characteristics of mythic tricksters: a heuristic guide». En DOTY, William y William J. HYNES (eds.). *Mythical Trickster Figures*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993, pp. 33-45.
- JENOFONTE. *Xenophon on Hunting*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Meller Press, 2001.
- LLULL, Ramón. *Félix o Libro de Maravillas*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016.
- LOS «LUCIDARIOS» ESPAÑOLES. Editado por Richard P. Kinkade. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1968.
- MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal y Aurora CARACUEL BARRIENTOS. «Simbolismo Animal, Astrología y Sexualidad en los Textos Antiguos». MHNH, 2015, 15, pp. 141-182.
- MARTOS GARCÍA, Aitana y Alberto MARTOS GARCÍA. «Las dimensiones de la inteligencia astuta y el engaño en la herencia cultural: *trickster* y *Mêtis* como figuras dialógicas». *Revista Co-berencia*, 2017, 14(27), pp. 129-155.

- MORALES MUÑOZ, Dolores Carmen. «Los lepóridos en la economía y la cultura de los siglos medievales: dieta, caza e iconografía». *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, 2017, 19, pp. 1009-1042.
- MORGADO GARCÍA, Arturo. *La imagen del mundo animal en la España Moderna*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2015.
- OLIVARES FIGUEROA, Rafael. *Folklore venezolano*. Primera edición de 1988. Venezuela: Alfadil Ediciones, 2000.
- OPIANO. *De la caza * De la pesca*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1990.
- ORTIZ ROBLES, Mario. «Comparative Literature and Animal Studies». *CFP-State of the Discipline Report*, 11/02/2015. <https://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparative-literature-and-animal-studies> [10 marzo 2023].
- PANCHATANTRA O CINCO SERIES DE CUENTOS. Trad. José Alemany y Bolufer. Argentina: Editorial Partenón, 1949.
- PLINIO, Cayo. *Historia natural. Libros VII-XI*. Madrid: Editorial Gredos S. A., 2003.
- QUINTERO MONTILLA, María del P. «Rafael Rivero Oramas. La edición artístico-literaria para la infancia». *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 2007, 15, pp. 109-132.
- RADIN, Paul. *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1956.
- RIVERO ORAMAS, Rafael. *El Mundo de Tío Conejo*. Quinta reimpresión. Venezuela: Ediciones Ekaré, 1999.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Historia de la fábula greco-latina (I). Introducción y de los orígenes a la edad helénica*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1979.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *History of the graeco-latin fable. Volume Three. Inventory and documentation of the graeco-latin fable*. The Netherlands: Brill, 2003.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. «Notas e información. Más sobre la fábula griega y sus orígenes». *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 2014, LXXXII(2), pp. 345-351.
- RODRÍGUEZ BARRADAS, Isabel Teresa y Luisa Isabel RODRÍGUEZ BELLO. «El mito del tramposo en el “El conuco de Tío Conejo” de Arturo Uslar Pietri». En *Tópicos de Cultura. América Latina y el Caribe I*. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 2006, pp. 69-88.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel. «Una traducción del *Panchatantra* publicada en la prensa del siglo XIX. Estudio comparativo de su estructura y argumento». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2023, 39, pp. 223-242.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. «Los conejos y las liebres». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2011, III(5), pp. 11-21.
- ROJAS GONZÁLEZ, Margarita. «Las aventuras de Tío Conejo en libros y revistas costarricenses de la primera mitad del siglo XX». *Filología y Lingüística*, 2005, XXXI, pp. 105-113.
- SEVILLA, Isidoro de. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- THOMPSON, Stith. *The Folktale*. New York: The Dryden Press, 1946.

- THOMPSON, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.
- USLAR PIETRI, Arturo. *El conuco de Tío Conejo*. Zaragoza: Editorial Luis Vives, 1987.
- UTHER, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004a.
- UTHER, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part II: Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004b.
- VÉLEZ DE ARCINIEGA, Francisco. *Historia de los animales mas recebidos en el vfo de Medicina: donde se trata para lo que cada vno entero, ò parte del aprovecha, y de la manera de su preparación. Dirigida al Illvstrissimo señor don Bernardo de Sandoual y Roxas, Arçobispo de Toledo, Inquilidor General, y del Consejo de Estado de Isu Magestiad, &c. Compvesta por Francisco Velez de Arciniega su Boticario, natural de la villa de Casarrubios del Monte, relidente en Corte*. Madrid: Imprenta Real, 1613.
- ZAMBON, Francesco (ed.). *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoología sacra cristiana*. Florencia: Giunti Editore, 2018.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313281304>

BIOFILIA: ARISTÓTELES, EDWARD O. WILSON Y LA NOVELA *PERDITA* DE HILARY C. SCHARPER

Biophilia: Aristotle, Edward O. Wilson and Hilary C. Scharper's novel Perdita

Helena GONZÁLEZ-VAQUERIZO*
Universidad Autónoma de Madrid
helena.gonzalez@uam.es

Fecha de conclusión del artículo: 30 de marzo de 2023; Fecha de aceptación:
14/06/2023

Ref. Bibl. HELENA GONZÁLEZ-VAQUERIZO. BIOFILIA: ARISTÓTELES, EDWARD O. WILSON Y LA NOVELA *PERDITA* DE HILARY C. SCHARPER. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 281-304.

RESUMEN: En este trabajo se estudia el concepto de biofilia desde una perspectiva humanista, literaria y conservacionista. En primer lugar, se propone adoptar la definición de biofilia de Edward O. Wilson como forma de atracción innata que siente el ser humano por la naturaleza y lo vivo. Esta idea se pone en relación con las distintas formas de *filía* («amistad, amor») identificadas por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*. En segundo lugar, se analiza la centralidad del concepto de biofilia en la novela *Perdita* (2013) de Hilary C. Scharper, una obra que propone la existencia de unos fragmentos perdidos de la *Teogonía* de Hesíodo y que supone un interesante ejercicio de adaptación del pensamiento científico y humanista a la expresión literaria y mítica.

* Trabajo realizado en el marco del Proyecto «*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*» (PID2019-107253GB-I00/AEI/10.13039/501100011033). La autora forma parte del Grupo de Investigación LITERAE y del Instituto Universitario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid.

Palabras clave: biofilia; Edward O. Wilson; Aristóteles; Hilary C. Scharper; *Perdita*.

ABSTRACT: This paper studies the concept of biophilia from a humanistic, literary and conservationist perspective. In the first place, I propose to adopt Edward O. Wilson's definition of biophilia as a form of innate attraction that human beings feel for nature and living things. This idea is related to the different forms of *philia* («friendship, love») identified by Aristotle in his *Nicomachean Ethics*. Secondly, I analyze biophilia's centrality as a concept in the novel *Perdita* (2013) by Hilary C. Scharper, a work that proposes the existence of some lost fragments of Hesiod's *Theogony* and that represents an interesting adaptation of scientific and humanist thought into the literary and mythical expression.

Key words: biophilia; Edward O. Wilson; Aristotle; Hilary C. Scharper; *Perdita*.

1. INTRODUCCIÓN

En 1984 el biólogo y divulgador Edward O. Wilson publicó un ensayo titulado *Biofilia (Biophilia)*. Definía este término –compuesto del griego *bíos* «vida» y *filía* «amistad, amor» y que ya había sido empleado anteriormente por Erich Fromm (1966, 35)¹ como «la tendencia innata a interesarse por la vida y los procesos vitales²» (Wilson 1984, 1) y proponía una salida al problema de la conservación a partir del humanismo científico. Puesto que el «amor a la vida» representaría algo así como un instinto en el ser humano, el cuidado de la vida sería una tendencia natural, enraizada en nuestro ADN tras siglos de evolución en el medio natural. Nuestra curiosidad por conocer la vida y sus mecanismos sería clave para protegerla de las amenazas que enfrenta en un medio ambiente cada vez más condicionado por la propia acción humana. Nuestro amor a la naturaleza sería determinante a la hora de conservar en el planeta las condiciones en las que la vida humana y la biodiversidad son posibles.

El pensamiento del biólogo estadounidense, tal y como se expresa en *Biofilia* y otras de sus obras, se puede conectar con el pensamiento

1. Fromm definió la biofilia como una orientación psicológica, un «amor a la vida» que se manifiesta en «los procesos corporales de una persona, en sus emociones, en sus pensamientos, en sus gestos» y que comparte con el resto de los seres vivos.

2. «The innate tendency to focus on life and lifelike processes». Todas las traducciones del inglés en este trabajo son propias.

griego clásico y, en particular, con el corpus de Aristóteles. Algunas de las ideas que Wilson desarrolla en *Sociobiología: La nueva síntesis* (*Sociobiology: The New Synthesis*, 1975), *Sobre la naturaleza humana* (*On Human Nature*, 1978), *Consilience. La unidad del conocimiento* (*Consilience. The unity of knowledge*, 1998a), *El sentido de la existencia humana* (*The Meaning of Human Existence*, 2014), *Medio Planeta: La lucha por las tierras salvajes en la era de la sexta extinción* (*Half-Earth: Our Planet's Fight for Life*, 2016) o *Génesis: El origen de las sociedades* (*Genesis: The Deep Origin of Societies*, 2019), por mencionar solo algunas de sus más de treinta monografías, pueden ponerse en correspondencia con pasajes de la *Metafísica*, la *Ética a Nicómaco* o la *Investigación sobre los animales* del filósofo griego Aristóteles, con quien, como buen humanista y científico, Wilson comparte el afán de conocimiento y el sentido de admiración por todo lo vivo.

En concreto, el presente trabajo presta atención al concepto de la *filía* («amistad, amor») y la ética de la reciprocidad en las relaciones que planteaba Aristóteles. Tal y como ha señalado Santos (2014), la ética aristotélica ofrece una buena base para entender la biofilia y un sólido argumento para la conservación de la naturaleza. De este modo, los dominios de la ética y la conservación se encuentran a través del pensamiento clásico o, lo que es lo mismo, la conservación halla un fundamento ético en la recepción de las ideas de Aristóteles por parte de Wilson.

El concepto de biofilia ha resultado tan exitoso como para ser hoy empleado en ámbitos tan diversos como el discurso arquitectónico, la psicología, la educación medioambiental³, la ecología popular o la música –véase el álbum de la artista islandesa Björk, *Biophilia* (Polydor, 2011)–. Este trabajo pone como ejemplo de la popularización del concepto científico de biofilia la novela *Perdita* (2013) de la escritora canadiense Hilary C. Scharper. La protagonista de esta obra del género ecogótico es la mítica guardiana de los distintos tipos de amor que pueden sentir los seres humanos y que coinciden con las formas de relación identificadas por Aristóteles y Wilson: la amistad (*filía*), el amor erótico (*éros*), el amor desinteresado (*agápe*) y el amor por la naturaleza (*biofilia*). La novela constituye así un interesante regreso a los orígenes griegos del concepto de biofilia, donde destacan además las referencias a la *Teogonía* de Hesíodo y donde subyace el mismo afán conservacionista de Wilson. En la novela *Perdita* las

3. En 2009 se puso en marcha el E. O. Wilson Biophilia Center, en el ecosistema de Longleaf Pine en Florida. Sobre los usos del término en los ámbitos mencionados cf. Greyson (2019, 38; 98; 101).

humanidades y la ciencia, el *mýthos* y el *lógos*, se dan la mano en forma de propuesta literaria de conservación de la naturaleza⁴.

2. EDWARD O. WILSON. CIENTÍFICO HUMANISTA

Edward O. Wilson (1929-2021) ha sido una figura destacada en el pensamiento y la ciencia de nuestro tiempo⁵. A pesar de ser un eminente especialista en su ámbito, la entomología, fue capaz de conjugar la atención al detalle con una amplia visión de conjunto. Sus intereses científicos fueron enormemente amplios, destacando en especial por su capacidad para unir conocimientos de diversos ámbitos –la «unidad del conocimiento» que denominó *Consilience* en la obra homónima de 1998– y por sus dotes como divulgador científico.

En su labor divulgativa destaca el acierto con el que empleó el vocabulario: acuñó y desarrolló el concepto de sociobiología, también recuperó los de consiliencia⁶ y biofilia, y propuso con éxito la adopción de la «biodiversidad» como bandera en el Foro Nacional sobre Biodiversidad (National Forum on BioDiversity) en 1986⁷. Estos ejemplos muestran la fe que Wilson ponía en la

4. Algunos trabajos que exploran relaciones entre mitos y/o conceptos de la Antigüedad grecorromana y propuestas científicas contemporáneas en el ámbito de la ecología son los de Barbiero (2011) y Greyson (2019), que abordan la biofilia de Edward O. Wilson, la hipótesis Gaia de James Lovelock (1979) y Lynn Margulis (1974) y el *Cosmos* de Carl Sagan (1980). Mis trabajos sobre las hipótesis Cronos, Medea y Gaia (2019a, 2019b y 2021), por otro lado, exploran las implicaciones del empleo de figuras mitológicas para describir el comportamiento de la biosfera como sistema.

5. Especializado en entomología, el estudio de los insectos y, en particular, en su caso, de las hormigas, fue profesor en la Universidad de Harvard, donde dedicó su vida a la investigación. Ganador en 1990 del premio Crafoord (el Nobel de la biología) y dos veces ganador del premio Pulitzer. En 1979 en la categoría de no ficción por *Sobre la naturaleza humana* (*On Human Nature*) y en 1991 por *The Ants*, en coautoría con Bert Holldobler y también en la categoría de no ficción. Su inmenso legado se mantiene a través de la fundación que lleva su nombre: <https://eowilsonfoundation.org/> [24 febrero 2023].

6. El término lo emplea por primera vez William Whewell (1847, 469), quien considera que «la consiliencia de las inducciones tiene lugar cuando una inducción, que se obtiene de una clase de realidades, coincide con otra inducción, que surge de una diferente clase de realidades» («The Consilience of Inductions takes place when an Induction, obtained from one class of facts, coincides with an Induction obtained from another different class»).

7. Este encuentro, determinante para la conservación, se celebró en Washington bajo los auspicios de la Academia Nacional de las Ciencias y el Instituto Smithsonian. Wilson fue coeditor junto con Frances Peter de la publicación resultante, *Biodiversity* (1988).

palabra y en la potencia de los nombres a la hora de articular el conocimiento y crear conciencia ecológica. No en vano habla Wilson de científicos como James Lovelock y Lynn Margulis –autores de la hipótesis Gaia (1974, 1979)– o de Carl Sagan –autor de *Cosmos* (1980)–⁸ como «poetas» (Wilson 1984, 85), un calificativo que podría aplicarse al propio Wilson, en tanto creador (del griego *poietés*) de metáforas y, con ello, de realidades⁹. Las obras de Wilson, Lovelock-Margulis y Sagan coinciden en varios aspectos¹⁰: el temporal –pues se publican en un intervalo de 10 años–, el onomástico –pues emplean términos griegos– y el divulgativo. Aunque este tema no es el objeto de este trabajo, el recurso a las metáforas y los referentes clásicos para la divulgación en general y para la conservación en particular es destacable y habla de la vigencia y la potencia de dichos referentes¹¹.

Entre los hitos de la larga trayectoria de Wilson sobresalen aquellos que denotan su carácter eminentemente humanista. En este sentido, cabe subrayar la adhesión de Wilson al tercer Manifiesto humanista (Humanist Manifesto III), denominado «El humanismo y sus aspiraciones» («Humanism and its Aspirations») de 2003¹², donde se afirma que: (1) El conocimiento del mundo se deriva de la observación, de la experimentación y del análisis racional; (2) El ser humano es parte integral de la naturaleza, el resultado de un cambio evolucionario no guiado; (3) Los valores éticos se derivan de la necesidad y del interés humano sometido a la experiencia; (4) La satisfacción de la vida emerge de la participación del individuo al servicio

8. Además del libro *Cosmos*, Sagan escribió y presentó la serie documental de divulgación científica *Cosmos: un viaje personal* (*Cosmos: A Personal Voyage*).

9. Greyson (2019) ofrece un interesante estudio sobre Biofilia, Gaia y *Cosmos* como ejemplos de «ecología efectiva». Mis trabajos sobre las hipótesis Gaia, Medea y Cronos estudian el empleo de mitos en la geofisiología y el impacto de las metáforas empleadas para la conformación de una conciencia ecológica (González-Vaquerizo 2019a, 2019b y 2021).

10. Los tres autores, por otra parte, se encuentran emparentados de diversos modos: James Lovelock trabajó en su hipótesis Gaia de la mano de la científica Lynn Margulis, quien fue, además, pareja de Carl Sagan. Junto al hijo de ambos, Dorian Sagan, ha sido una de las defensoras de la biofilia como un concepto y un término capaces de fomentar la conciencia ecológica y de mejorar nuestra relación con la naturaleza (Margulis y Sagan 1993, 349).

11. Junto a las tres obras de las tres «celebrities» de la divulgación científica de los 80 (Lovelock, Sagan y Wilson) o el habitual empleo de términos grecolatinos en la nomenclatura científica, tenemos la llamativa tradición dentro de la geofisiología donde, a partir de la hipótesis Gaia, se han desarrollado las propuestas alternativas de las hipótesis Medea (Ward 2009) y Cronos (Bradshaw y Brook, 2009) para explicar el funcionamiento de la Tierra como sistema.

12. Disponible en: <https://americanhumanist.org/what-is-humanism/manifesto3/>, con versión en español (http://americanhumanist.org/wp-content/uploads/2017/07/hm3_spanish.pdf) [24 febrero 2023].

de los ideales humanos; (5) Los humanos son seres sociales por naturaleza y encuentran significado en sus relaciones; (6) El esfuerzo para mejorar la sociedad da mayor felicidad al individuo.

Es esta faceta de humanista científico de Wilson la que interesa aquí fundamentalmente, pues en ella se encuentra la afinidad intelectual con el griego Aristóteles. El Estagirita fue, entre otras cosas, precursor del método científico, entendió y defendió una ética contingente a las necesidades humanas y célebremente declaró que el hombre es un animal social (*Política*, I 1253a 2-8). Ambos pensadores comparten el afán por ese tipo de conocimiento universal y humanista, al tiempo que eminentemente científico, que no desprecia ningún objeto de estudio ni se detiene ante ninguna barrera disciplinaria. Aristóteles consideró en su *Metafísica* que «todos los hombres por naturaleza desean saber» (980a) y postuló en su *Investigación sobre los animales* que «en todas las realidades naturales hay algo de maravilloso» (644b-645a). Ideas paralelas se encuentran en la *Biofilia* de Wilson, donde asegura que «el estudio de un organismo cualquiera es relevante, en cualquier parte del mundo» (1984, 8); que «cada especie es un pozo mágico» (1984, 19), o que no hay organismo alguno que le resulte repulsivo, sino que «cada uno es hermoso, con un nombre y un significado especial» (1984, 28)¹³. Wilson se sitúa así en línea con otros defensores del pensamiento nearistotélico, como Daniel Dombrowski o Martha Nussbaum (Horta 2009, 44).

Al hilo de esto, se hace necesario mencionar, aunque sea de manera sucinta, el debate que existe en el ámbito de la ética medioambiental entre el antropocentrismo y el biocentrismo, toda vez que ambos enfoques se relacionan con el legado de Aristóteles.

Por un lado, la postura antropocéntrica coloca al ser humano en un lugar de superioridad, como sujeto consciente que articula la comprensión de la realidad, incluida la naturaleza. Esta postura encuentra una temprana justificación en Aristóteles, quien, al clasificar los seres vivos según el tipo de alma que poseen (vegetativa, sensitiva, intelectual)¹⁴, establece la primacía del ser humano sobre el resto. Así, el antropocentrismo tiene sus raíces en la cultura greco-romana y la judeo-cristiana (con la lectura que hace santo Tomás de Aristóteles). Asumir la postura antropocéntrica puede justificar el abuso de los recursos naturales, al considerarse estos como subalternos

13. «Our sense of wonder grows exponentially: the greater the knowledge, the deeper the mystery and the more we seek knowledge to create new mystery», «the study of every kind of organism matters, everywhere in the world», «Every species is a magic well», «None of these organisms was repulsive to me; each was beautiful, with a name and special meaning».

14. Aristóteles desarrolla estas ideas en el libro II de *Acerca del alma*.

y, en esencia, destinados a cubrir las necesidades del ser humano. Pero también puede convertirse en base de una ética de la responsabilidad del ser humano que, en virtud de su inherente superioridad y conciencia, adquiere el deber moral de preservar la vida. Esta es la línea que sigue, por ejemplo, la encíclica *Laudato si'* (24 de mayo de 2015) del papa Francisco (Sánchez-Romero 2017, 43).

Por otro lado, la postura biocentrista nace como reacción a los excesos del antropocentrismo. Considera que todos los seres vivos son moralmente relevantes y que el ser humano es uno más de estos, sin privilegios intrínsecos. Aunque existen en el biocentrismo posturas diversas (desde la moderación al extremo), todas cuestionan los derechos y obligaciones que tiene el ser humano para con la naturaleza. Se trata de una «ética centrada en la vida de todo organismo individual, donde cada uno tiende a su realización, a su desarrollo y florecimiento al modo de la *physis* aristotélica» (Leyton 2009, 41). Así, el biocentrismo trata de corregir al antropocentrismo desde unos postulados éticos que también se basan en Aristóteles, en su ética de la virtud y la autorrealización, matizada, eso sí, por la distinta posición que ocupan los seres humanos en el conjunto de la vida.

3. ARISTÓTELES. DE LA FILIA A LA BIOFILIA

Aristóteles de Estagira (384-322 a. n. e.) no cabe en la etiqueta de filósofo o en la de científico. Movido por múltiples intereses intelectuales, investigó, describió y teorizó sobre muy diversos ámbitos del conocimiento, tanto en ciencia, como en arte y humanidades. Sería imposible resumir aquí el enorme legado de Aristóteles para el pensamiento occidental. Este apartado se fijará solamente en aquellas de sus aportaciones a la biología, la antropología y la ética cuyos ecos resuenan con la biofilia de Wilson y en la novela *Perdita* de Hilary C. Scharper.

En primer lugar, merece la pena pararse en el sentido de admiración (*to thaumázein*) que mueve a Aristóteles y que expresa en un conocido pasaje de la *Metafísica* (I, 982 b12):

Los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración; al principio, admirados ante los fenómenos sorprendentes más comunes; luego, avanzando poco a poco y planteándose problemas mayores, como los cambios de la luna y los relativos al sol y a las estrellas, y la generación del universo. Pero el que se plantea un problema o se admira, reconoce su ignorancia. (Por eso también el que ama los mitos es en cierto modo filósofo; pues el mito se compone de elementos maravillosos).

La admiración o asombro recorren la historia de la filosofía y la ciencia¹⁵ desde los presocráticos¹⁶, Platón¹⁷ y Aristóteles hasta hoy, pues sin esa sorpresa y curiosidad primeras no habría afán de conocimiento, no nos haríamos preguntas ni buscaríamos respuestas. Así mismo, el pasaje alude a la cercanía que tiene la filosofía (entendida como «amor a la sabiduría») con el mito, que no deja de ser otra vía de aproximación al conocimiento.

Hay numerosos ejemplos de cómo en el proceso creativo del descubrimiento científico la admiración juega un papel primordial. Charles Darwin se refería a ello cuando, al describir un bosque en Rio de Janeiro durante el viaje del *Beagle* escribió «Admiración, asombro y devoción sublime, llenan y elevan la mente» (Darwin 1988, 59)¹⁸. También Wilson se refiere a la admiración cuando dice, en términos que recuerdan mucho a los de Aristóteles, que «nuestro sentido de asombro crece exponencialmente: cuanto mayor es el conocimiento, más profundo es el misterio y más buscamos el conocimiento para crear un nuevo misterio» (1984, 10)¹⁹. La cita, que procede de *Biofilia*, es un ejemplo más de esa afinidad intelectual entre Wilson y Aristóteles, que este trabajo plantea²⁰.

En segundo lugar, hay que enfatizar la enorme importancia que tiene la biología en el *corpus aristotelicum*, pues, lejos de ser uno más de los intereses del polímata Aristóteles, los seres vivos son el tema que más ocupa en su producción (Marcos 1996). Así mismo, la obra de su discípulo Teofrasto, especializado en botánica, es testimonio de la relevancia que la biología tenía en el Liceo, centro de la investigación aristotélica ocupado de observar metódicamente el mundo humano y animal. Por último, cabe destacar que para Aristóteles y sus discípulos la analogía, y, en particular, la

15. El libro de Deckard y Losonczi (2011), *Philosophy Begins in Wonder*, se ocupa precisamente de este tema.

16. El deslumbramiento en presencia de las cosas y la búsqueda incansable del porqué de los fenómenos caracteriza ya a los filósofos de la naturaleza (Tales, Anaximandro, Anaxímenes) y a poetas como Hesíodo, pues la primera filosofía griega fue tan naturalista como la religión griega. Aristóteles se inscribe en esa tradición, que llega hasta Edward O. Wilson.

17. Sócrates asegura en el diálogo platónico *Teeteto* (155b) que «experimentar esto que llamamos la admiración es muy característico del filósofo. Este y no otro es, efectivamente, el origen de la filosofía».

18. «Wonder, astonishment & sublime devotion, fill & elevate the mind».

19. «Our sense of wonder grows exponentially: the greater the knowledge, the deeper the mystery and the more we seek knowledge».

20. El tema merecería un estudio en profundidad que aquí no tiene cabida, pues las similitudes entre ambos autores son numerosas. El trabajo de Santas (2014) sobre la ética aristotélica en *Biofilia* se centra en un aspecto concreto, pero cuestiones como la admiración o la consiliencia están todavía sin estudiar.

metáfora biológica, constituye un instrumento metodológico al que todavía recurren hoy los hombres y las mujeres de ciencia. Una de las metáforas aristotélicas que más repercusión ha tenido en la biología y en la antropología es la de la *scala naturae* o gran cadena del ser, que sitúa en orden jerárquico a todos los seres, con el humano a la cabeza. Esta metáfora tuvo un gran desarrollo en la teología medieval con santo Tomás de Aquino y culmina en la taxonomía de Carlos Linneo y el árbol evolutivo de las especies de Darwin²¹. Así mismo, la *scala naturae* se encuentra en la base de muchos de los debates actuales sobre el antropocentrismo. Como ya se señaló anteriormente, en el ámbito de la conservación de la naturaleza resulta de especial relevancia el lugar que el ser humano se adjudique a sí mismo. Un ser que se sitúa en lo más alto de la escala tenderá a identificarse como superior, más perfecto y complejo, en oposición a los seres inferiores, imperfectos y simples situados en los escalones más bajos, de los que eventualmente, y en virtud de esas mismas características, podrá hacer uso en su beneficio.

La biofilia de Wilson, esa «tendencia innata a interesarse por la vida y los procesos vitales» (1984, 1)²², nos invita a pensarnos, como especie, en una relación de interdependencia con el resto de los seres vivos. Así pues, se aleja de la visión antropocéntrica que parece desprenderse de la clasificación aristotélica. No es, por tanto, ahí donde la filosofía de Aristóteles puede ofrecer un argumento conservacionista. Las raíces griegas de la biofilia –si es que las hay más allá de las puramente lingüísticas– se encuentran en la ética aristotélica. Como señalaba Partridge (2002, 32):

podemos alcanzar nuestro máximo potencial en el sentido aristotélico – tener el mejor tipo de vida– si esa vida puede desarrollarse en un entorno que es genéticamente natural para nosotros, es decir, un entorno con el que estamos «sintonizados». Esto, creo, es una afirmación esencial de la biofilia que Aristóteles podría reconocer e, informado de los hechos, incluso respaldar²³.

Aristóteles examina el concepto de filia en los libros VIII y IX de la *Ética a Nicómaco*. Aunque su interés fundamental en esta obra son las

21. Archibald (2014) ha estudiado la evolución de las metáforas visuales para describir el orden biológico desde Aristóteles y la *scala naturae*, hasta Darwin y el árbol de la evolución.

22. «The innate tendency to focus on life and lifelike processes».

23. «We can accomplish our fullest potential in the Aristotelian sense –have the best kinds of lives– if those lives can develop in an environment that is genetically natural to us, which is to say an environment to which we are «attuned». This, I think, is an essential claim of biophilia that Aristotle might recognize and, apprised of the facts, even endorse».

relaciones humanas, su análisis puede servir de base a una ética de las relaciones humanas con otras especies y con el medio ambiente, pues, como sostiene Santos (2014, 97-98), hay numerosos casos de interdependencia entre especies distintas, que serían ejemplos de biofilia, y que se pueden explicar a partir de las formas de amistad observadas y descritas por el filósofo de Estagira: la utilitaria –basada en el beneficio que la relación reporta a quienes forman parte de ella–, la hedonista –en la que se persigue el placer– y la virtuosa –basada en la excelencia, esto es, la virtud²⁴. Esta última forma es la más perfecta, pues en ella la amistad se da independientemente de las circunstancias y por la admiración que se profesan quienes la comparten. Según Santos (2014, 106-107), el concepto de la filia aristotélica se desgrana en tres posibles formas de relación entre especies, que él entiende como formas de biofilia:

1. Simbiótica (Beneficio): dos o más individuos o grupos de diferentes especies que se asocian o cooperan de manera mutuamente beneficiosa;
2. Hedonista (Placer): dos o más individuos o grupos de diferentes especies que se asocian en un intercambio mutuo de afecto (es decir, comparten);
3. Kalondística (Excelencia): dos o más individuos o grupos de diferentes especies que se asocian en virtud de cualidades que perciben como excelentes²⁵.

Santos continúa el análisis de cada una de estas formas de relación y concluye que la que se basa en la excelencia es la que más se acerca a la biofilia tal y como la caracterizan Fromm y Wilson (2014, 109)²⁶. Si llevamos el análisis de Santos al concepto de biofilia entendida como forma de relación del ser humano, en particular, con la naturaleza, podríamos decir que existen tres modalidades de biofilia que abogarían por la conservación en tres niveles distintos: 1. Utilidad, que busca la conservación del medio ambiente en beneficio de la especie; 2. Placer, pues el ser humano obtiene placer a través

24. La virtud (*areté*) es un concepto clave en la ética aristotélica. Constituye, junto con la prudencia y el placer, el camino para alcanzar la felicidad (*eudaimonía*), que sería el objetivo de la vida (*Ética Eudemia* 1218b32).

25. «1. Symbiotic (Benefit): two or more individuals or groups from differing species associating and or cooperating in a mutually beneficial manner; 2. Hedonistic (Pleasure): two or more individuals or groups from differing species associating in a mutual exchange (i.e., sharing) of affection; 3. Kalondistic (Excellence): two or more individuals or groups from differing species associating by virtue of perceived qualities of admirability».

26. Según Santos, se podrían identificar en ella, además, las bases de la «ecología profunda» de Arne Naess (1973).

de la naturaleza; 3. Virtud, basada en la admiración que despierta en nosotros la complejidad de los ecosistemas. Todas estas formas de relacionarnos con la naturaleza tendrían un sentido evolutivo para la especie.

La propuesta de Santas de ligar la biofilia de Wilson con la ética aristotélica no solo se encuentra en otros autores, como el citado Partridge, sino que encaja perfectamente con la afinidad intelectual que venimos planteando entre el filósofo griego y el científico estadounidense. Por otra parte, Wilson cita explícitamente la *Ética a Nicómaco* en el capítulo que dedica a la ética y la religión en *Consilience* (1998a, 271) y en un extenso artículo sobre las bases biológicas de la moralidad (1998b). En ambos casos, Wilson está examinando los argumentos a favor del empirismo en ética, del que se muestra partidario en detrimento del trascendentalismo: la moralidad humana, simplificando mucho el debate, sería una construcción humana y no existirían valores trascendentales independientes de la experiencia²⁷. Wilson también argumenta en el mencionado artículo que la ética debe tener en cuenta las ciencias naturales y, en particular, el origen evolutivo y el funcionamiento material de cerebro.

La ética de la conservación de Wilson es, por tanto, una ética basada en la experiencia y en la biología. Así mismo, se diferencia de otras propuestas conservacionistas contemporáneas en tanto se desmarca de la supuesta responsabilidad que podamos tener para con las generaciones futuras –la de legarles un planeta tan biodiverso y habitable, al menos, como el que hemos conocido–, en favor de una ética práctica para el presente²⁸. Según Wilson, ni tenemos una deuda contraída con las generaciones futuras ni existe una moral abstracta y trascendente (Wilson 1984, 121)²⁹. En conso-

27. En el mismo artículo Wilson define el principio empírico de forma más precisa como «Un fuerte sentimiento innato y la experiencia histórica hacen que se prefieran ciertas acciones; las hemos experimentado, y hemos sopesado sus consecuencias, y estamos de acuerdo en ajustarnos a los códigos que las expresan. Hagamos un juramento sobre los códigos, invirtamos nuestro honor personal en ellos y suframos el castigo por su violación». («Strong innate feeling and historical experience cause certain actions to be preferred; we have experienced them, and have weighed their consequences, and agree to conform with codes that express them. Let us take an oath upon the codes, invest our personal honor in them, and suffer punishment for their violation»).

28. Entender la conservación como imperativo ético hacia las generaciones futuras es una de las corrientes en el conservacionismo, defendida, por ejemplo, por Hans Jonas (1976). Otra rama del conservacionismo aboga por una ética de y para el presente. Argumentos en favor de esta visión, más cercana seguramente al pensamiento de Wilson, pueden encontrarse en Jane Bennett (2001).

29. «It is for ourselves, and not for them or any abstract morality, that we think into the distant future».

nancia con nuestra biofilia innata, la relación que establecemos con el ecosistema es «afectiva» y nos impulsa a conservar un medio ambiente del que podamos disfrutar en términos estéticos y con el que nos podamos «afiliar» (Greyson 2009, 37). Esta ética es eminentemente antropocéntrica, al igual que lo fuera la de Aristóteles, pues considera la naturaleza una fuente y una causa de admiración. La admiración, como se señaló previamente, es parte esencial de la experiencia humana, de donde surge el imperativo ético de proteger la naturaleza. Debemos cuidar el planeta para mantenerlo en las condiciones que lo hacen habitable para la especie humana, pero también porque sin la naturaleza tal y como la conocemos seríamos intelectual y espiritualmente infrahumanos (Greyson 2019, 127)³⁰.

En 1993 Wilson editó junto con Stephen R. Kellert el volumen colectivo *Biophilia Hypothesis*, en el que se ofrecía una nueva definición de la biofilia como «la afiliación emocional innata de los seres humanos a otros organismos vivos³¹» (Kellert y Wilson 1993, 31) y en el que distintas investigaciones ponían a prueba el concepto en busca de evidencia científica. Del estudio se desprendía que esta «tendencia» denominada biofilia es inherente (esto es, tiene base biológica); forma parte de nuestro legado evolutivo como especie; está asociada a nuestra ventaja competitiva y aptitud genética; es susceptible de aumentar las posibilidades de alcanzar significado individual y plenitud personal, y constituye la base interesada de una ética humana del cuidado y la conservación de la naturaleza y, en particular, de la diversidad de la vida (Kellert y Wilson 1993, 21). Si bien para algunos autores el carácter innato de la biofilia es difícilmente demostrable –la biofilia sería más bien un rasgo experiencial y aprendido– sí existe consenso en torno a la idea de que la biofilia contribuye al bienestar humano y puede constituirse en una ética universal para la conservación de la biodiversidad (Simaika y Samways 2010, 904-905).

Algunas de las manifestaciones de la biofilia –lo mismo que de su contraparte, la biofobia (Ulrich 1993, 73)– las veríamos en la preferencia que, por lo general, tenemos los seres humanos por los paisajes naturales (agua, vegetación, flores); en nuestro miedo atávico y/o rechazo por las serpientes o arañas, y en nuestra cultura, mediante el uso de símbolos naturales en el desarrollo del lenguaje y el mito. Precisamente al mito recurre la novela de Hilary C. Scharper para justificar la existencia y las virtudes de la biofilia.

30. «If the living world is such a profoundly important source, or at least cause, of wonder, and wonder can be conceived of as essential to human experience, there arises an ethical imperative to protect the living world. Here the impetus for conservation emerges not so much from the fact that we are dependent on the natural world for our physical survival, but from the idea that, without it, we would be intellectually and spiritually subhuman».

31. «The innately emotional affiliation of human beings to other living organisms».

4. HILARY C. SCHARPER Y SU NOVELA ECOGÓTICA

Hilary C. Scharper (Canadá, 1961) es profesora de Antropología Cultural en la Universidad de Toronto³², donde realiza estudios sobre posthumanismo y explora la creación de límites como un encuentro multifacético con la naturaleza, que genera ciertos tipos de interacciones entre el ser humano y esta, al tiempo que excluye o margina otros. En su faceta de escritora de ficción³³ es autora de la serie de relatos breves *Dream Dresses* (2009) y las novelas *Perdita* (2013) e *Inmanence*, esta última aún sin publicar. Tanto su literatura como su investigación se enmarcan en el ámbito de lo ecogótico, que aúna la ecocrítica³⁴ con los estudios góticos.

Como campo académico, el ecogótico es relativamente nuevo. Inicialmente fue abordado por Smith y Hughes en *EcoGothic* (2013), la primera obra que se ocupó de estudiar la literatura gótica desde el ecocriticismo. A través de distintos casos de estudio, que incluían a Ann Radcliffe, Mary Shelley, Margaret Atwood, Cormac McCarthy o Dan Simmons, entre otros, se ponían de manifiesto las preocupaciones y estéticas comunes de la ecocrítica y el género gótico: el malestar y el miedo por lo salvaje, las catástrofes ambientales, la desaparición de los límites entre lo humano, lo animal y lo monstruoso, entre ellas. Más recientemente Keetley y Sivils (2018, 2) han sugerido que en las relaciones literarias y culturales de los humanos con lo no humano –animales, plantas, minerales, clima y ecosistemas– «adoptar una lente ecocrítica específicamente gótica ilumina el miedo, la ansiedad y el pavor que a menudo impregnan esas relaciones: nos orienta, en resumen, hacia los aspectos más perturbadores e inquietantes de nuestras interacciones con ecologías no humanas³⁵».

Scharper ubica sus historias ecogóticas en los «bordes salvajes» o márgenes de los paisajes urbanos y silvestres, trazando las complejas relaciones que caracterizan los encuentros humanos y no humanos. Explora la naturaleza gótica como lugares de anhelo y rechazo, es decir, como lugares de amor e intimidad, así como de ansiedad y distanciamiento. Para Scharper es

32. Cf. <https://www.anthropology.utoronto.ca/people/directories/all-faculty/hilary-cunningham-scharper> [24 febrero 2023].

33. Cf. <http://www.hilaryscharper.com/> [24 febrero 2023].

34. Definida por Glotfelty en el que todavía es el estudio canónico por excelencia de la disciplina como el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente (1996, XVIII) y con un fuerte componente de conciencia ecológica.

35. «Adopting a specifically gothic ecocritical lens illuminates the fear, anxiety, and dread that often pervades those relationships: it orients us, in short, to the more disturbing and unsettling aspects of our interactions with nonhuman ecologies».

en estos momentos de entrega y amor, miedo y alejamiento que se encuentra evidencia de biofilia, esa cualidad o fuerza que atrae a todos los seres vivos entre sí. En las obras de Scharper hay momentos de conexión de los personajes consigo mismos y con la naturaleza, instantes en los que el paisaje exterior parece invadir al individuo, mientras que la subjetividad de este se proyecta sobre las fuerzas desatadas de la naturaleza. Un ejemplo en la novela *Perdita* de esta relación afectiva con la naturaleza se produce cuando la protagonista evoca su lugar en el mundo, el faro de Península Bruce en la Bahía de Georgia en el parque nacional homónimo de Canadá: «Aquí mi corazón se rompe entero. Aquí mi alma se llena. Aquí mi odio y mi ira son verdaderas tormentas –y aquí mi amor llena todos los cielos y toda la tierra–» [299]³⁶.

La novela *Perdita* narra la historia de Marged Brice, una anciana que asegura tener 134 años y que vive en una residencia por deseo de sus familiares. Hasta allí llega el historiador Garth Hellyer, que lleva a cabo una investigación para encontrar a la persona más longeva del planeta. La única prueba que Marged puede aportar de su identidad y longevidad son unos diarios de finales del siglo XIX. Si bien el historiador no cree que sean realmente suyos ni que ella tenga la edad que asegura tener, se va interesando por conocer la historia relatada en los diarios y por lo que le cuenta Marged: que lleva tiempo dispuesta a morir, pero que no puede hacerlo por la presencia de alguien a quien llama Perdita. Con la ayuda de Clare, una amiga de la infancia, Garth irá desentrañando la verdadera historia de Marged y descubrirá que el fantasma al que esta llama Perdita es la guardiana de las distintas formas de amor: la *filía*, el *éros*, el *agápe* y la *biofilia*. Este fantasma dejará ir a Marged cuando cumpla su destino, que no es otro que enseñar a los mortales la importancia de la cuarta forma de amor, la biofilia.

De la novela interesan aquí, fundamentalmente, las referencias clásicas sobre las que se construye el relato mitológico y la interpretación –e incorporación al mito– del concepto de biofilia. Al hacer un hueco en la mitología clásica a la biofilia, Scharper está dotando al concepto científico contemporáneo de una vinculación con la Antigüedad griega³⁷. Se establece, por tanto, en

36. «Here my heart breaks whole. Here my soul is filled. Here my hate and anger are true storms –and here my love fills all the heavens and all the earth». Las citas y referencias a números de página de la novela se indican a partir de aquí mediante corchetes.

37. Cabe señalar, además, que existe una tendencia en las novelas ecogóticas de escritores del Norte de América, como EE. UU. y Canadá, de referirse a los griegos y a su cultura como paradigma de relación con la naturaleza. Esta tendencia se encuentra ya en una de las obras que sirven de antecedente a la novela de Scharper, *Summer on the Lakes* de Margaret Fuller, quien, en referencia a las interacciones con los indígenas comenta: «Toda

la novela un circuito de asociaciones entre mito y ciencia, que funciona como mecanismo de conocimiento a medio camino entre lo racional y lo intuitivo, un modo «indígena» de conocimiento, como diría la antropología³⁸.

5. *PERDITA* Y LA MITOLOGÍA³⁹

El relato mítico de la novela se construye sobre la *Teogonía* de Hesíodo, una obra que Scharper considera «especialmente misteriosa y relevante⁴⁰». Para incorporar a Perdita como un personaje más del mito, Scharper imagina unos fragmentos perdidos de la *Teogonía* de Hesíodo, cuya existencia descubren Garth y Clare a partir de los diarios de Marged. En ellos se topan con una carta de Muriel Hampstead, filóloga y discípula del profesor de clásicas Victor Latham. A través de esta carta [316-323] y de estos personajes ficticios, la novela plantea la existencia de una copia de la *Teogonía* hecha por un tal Lumenius (100-160 d. n. e.) en latín y conservada en los Museos Vaticanos, que contendría 51 versos sobre el robo del fuego y la creación de Pandora. A estos 51 versos habría que sumar un fragmento conocido únicamente por Victor Latham.

Los 51 versos de la *Teogonía* de Lumenius contienen la historia de Perdita. Perdita es una niña huérfana, de ahí su nombre, que significa «perdida» y que evoca, además, otras tradiciones literarias⁴¹. Como muchos huérfanos en los cuentos y leyendas, realmente Perdita sí tenía un padre y una madre,

la escena me sugería un esplendor griego, una dulzura griega y puedo creer que un indio valiente, acostumbrado a deambular por tales caminos, podría ser confundido con Apolo» («The whole scene suggested to me a Greek splendor, a Greek sweetness, and I can believe that an Indian brave, accustomed to ramble in such paths, and be bathed by such sunbeams, might be mistaken for Apollo», Fuller 1844, 53).

38. Según la Oficina de Iniciativas Indígenas de la Universidad canadiense de Queen's, el término «modos de conocimiento indígena» es un concepto útil que reconoce la hermosa complejidad y diversidad de las formas de aprendizaje y enseñanza indígenas (cf. <https://www.queensu.ca/indigenous/ways-knowing/about> [9 marzo 2023]). Su estudio y reconocimiento se encuentra muy extendido en Norteamérica. El artículo de Barnhardt y Kawagley (2005) ofrece una aproximación asequible al concepto.

39. Cf. <https://perditanovel.com/mythology-and-perdita/> [24 febrero 2023].

40. En intercambio de correos electrónicos en 2021.

41. En la obra teatral de William Shakespeare *Cuento de invierno* (1611) hay un personaje llamado Perdita, una niña abandonada, hija de la reina Hermíone, que el rey Leontes ordena exponer porque la cree hija del amante de su esposa. Como en tantos relatos similares, la niña sobrevive rescatada por unos pastores. En la novela *101 Dálmatas* de Dodie Smith (1956) también una de las protagonistas, una dálmata abandonada, recibe este nombre.

que además eran especialmente ilustres. Según los versos recuperados de la *Teogonía*, Perdita no es ni más ni menos que el fruto del amor entre Hefesto y Pandora. En la versión canónica del mito⁴² Hefesto habría creado a Pandora por encargo de Zeus y como esposa para Epimeteo (regalo envenenado que junto con su deslumbrante belleza llevaría todos los males a la humanidad). Pero en la versión de Lumenius sucede que, como un Pigmalión, Hefesto se enamora de su creación, Pandora, y esta de él. La niña que conciben en secreto representa una amenaza para el orden establecido, así que la ocultan entre las Parcas para evitar las represalias de Zeus.

Perdita vive primero escondida entre las Parcas. La novela la imagina como una niña que juega con los hilos del destino que manejan Cloto, Láquesis y Átropos, enredando en una madeja aquellos que quedan sueltos (*fila perdida*). Transcurrido un tiempo, Zeus sabe de su existencia y las Parcas la entregan a Prometeo a fin de que este la ponga a salvo. Prometeo la entrega, junto con el fuego, a la humanidad, pero esta no sabe apreciar su valor. Después, es recogida por las Oceánides, con quienes se establece como ser liminal. En los momentos en los que las fronteras entre distintos ámbitos de la naturaleza son más susceptibles de romperse, como en el transcurso de una tormenta, Perdita puede ser vista llevando consigo su madeja de hilos. Es lo que contará la novela que le sucedió a una joven Marged y a su amante George, a quienes una mujer de mirada acuosa (una Oceánide) les entregó a Perdita y su «muñeca» de hilos [348-349]. Desde entonces, Perdita no ha dejado de acompañar a Marged, manteniéndola con vida más allá de lo humanamente esperable.

Así pues, Perdita es una suerte de fantasma amable⁴³, una niña con una muñeca de trapo que busca quien la cuide y que, además, tiene una misión por cumplir. Su manojo de hilos está formado por los propios hilos del destino que iban dejando caer las Parcas y se asocia en la novela a las distintas formas de amor de las que ella misma es portadora: la *filía* –afecto y amistad–, el *éros* –pasión–, el *agápe* –amor incondicional– y la *biofilia* –amor entre humanos y naturaleza–. También Pandora era portadora de las tres primeras formas de amor y, según cuenta el fragmento conocido

42. Hesíodo, *Teogonía* (535-570) y *Trabajos y días* (47-58).

43. En general, los elementos góticos en esta novela son de carácter amable. No se busca tanto provocar sensaciones de miedo o inquietud, como asociaciones evocadoras de las posibilidades que subyacen si se suprimen los límites racionales. Las referencias a fantasmas o cadáveres aparecen diseminadas a lo largo de la novela, ofreciendo pistas en torno al misterio de la identidad de Perdita. Así, encontramos una niña enterrada en el cementerio [183], el cadáver de una mujer con un bebé muerto [353] o el fantasma de una mujer que ha perdido a su hija en una sesión de espiritismo [229].

por el profesor Latham, trató de entregárselas a un mortal del que se había enamorado. Sin embargo, la cuarta forma de amor, la biofilia, que es la más poderosa («una poderosa pero secreta forma de amor que conecta a todos los seres vivos»)⁴⁴ la conoce solo Perdita, de ahí que su destino sea encontrar un mortal que desenrede el cuarto hilo de su manojo [414-415]. De ahí que Marged no pueda morir hasta que Perdita no cumpla su destino.

El diario de Marged lleva a Garth y Clare a desentrañar la compleja trama de la historia de Perdita, que se entrelaza con la del pasado y presente de Marged. Así mismo, a través de esta búsqueda se convierten ellos mismos en la nueva pareja de amantes que se hará cargo de Perdita y de su regalo, la biofilia. En unas pocas líneas, Clare resume el significado de esta en el contexto de la novela con referencias a Edward O. Wilson y a los antiguos griegos:

Y ese cuarto tipo de amor en el manojo de hilos de Perdita –la biofilia– ¿no es bastante intrigante? Sabes que hay un científico de Harvard que ha escrito sobre eso. Piensa que todos los seres vivos tienen una orientación instintiva hacia los demás. Se supone que la biofilia está profundamente imbricada en nuestra estructura biológica. Pero si Muriel tiene razón, los antiguos griegos lo consideraban más como una especie de amor. [326]⁴⁵

6. LOS «HILOS» DE *PERDITA*

Tanto en el pasaje arriba citado como en los agradecimientos de la novela, Scharper reconoce explícitamente su deuda con Wilson, de quien toma prestado el concepto de biofilia. La conexión que establece entre este y la Antigüedad griega es, sin embargo, completamente original. No hay evidencia alguna de los fragmentos que Scharper atribuye a Hesíodo –ni, por supuesto, mención en su *Teogonía* a la biofilia–; se trata de un juego literario, de un mecanismo de inserción del personaje de Perdita y del concepto de biofilia en la mitología de la novela. Para la autora este juego literario constituye, además, una reivindicación de las muchas tradiciones perdidas o suprimidas de la literatura y el pensamiento occidentales⁴⁶. Esta idea conecta

44. «A powerful but secret form of love that connects all living things».

45. «And that fourth kind of love in Perdita's bundle –biophilia– isn't it rather intriguing? You know there's a Harvard scientist who's written about it. He thinks that all living things have an instinctive orientation toward one another. Biophilia is supposed to be deep in our biological makeup. But if Muriel's right, the Ancient Greeks thought of it more as a kind of love».

46. En intercambio de correos electrónicos en 2021.

con el célebre estudio *la Invención de la tradición* de Eric Hobsbawn y Terence Ranger (1983), citado por Scharper en los agradecimientos de su novela. Hobsbawn argumenta que muchas de las tradiciones que consideramos centenarias –tales como la indumentaria tradicional escocesa o los rituales de la Corona británica– son a menudo producto de invenciones recientes e interesadas. En este sentido va la propuesta de Scharper de una tradición perdida en relación con la *Teogonía* de Hesíodo: una versión incómoda por el protagonismo que otorga a Pandora y al cuidado de la vida.

Las influencias clásicas en la novela proceden, según la propia autora⁴⁷, de su amor por la literatura, por un lado, y de dos de sus áreas de enseñanza, por otro: los estudios de los animales y el posthumanismo. Junto con la *scala naturae* aristotélica, que se encuentra en la base de muchos de los debates sobre el antropocentrismo que se dan en la biología y la antropología, Scharper destaca el interés que siempre despertó en ella la relación de los antiguos con la naturaleza y de la que encuentra evidencia en la *Teogonía*. Por otro lado, Scharper reconoce la influencia de dos obras pictóricas de tema mitológico en el origen de *Perdita*: El famoso cuadro de Jan Cossier *Prometeo trayendo el fuego* (1637), donde el titán aparece vestido con una amplia túnica naranja que flota por detrás de su espalda, le dio la idea de que un «polizón» podría esconderse entre las telas, lo mismo que bajo las ropas de Láquesis en el óleo *Un hilo de oro* de John Melhuish Strudwick (1885) podría haberse escondido una niña pequeña⁴⁸.

Así mismo, en los agradecimientos de la novela Scharper cita los «enredos» (*entanglements*) de Tim Ingold. Este antropólogo británico es autor de varias obras que exploran la metáfora de las «líneas» como forma de expresión de la vida y la cultura, líneas sobre las que estas se desarrollan y conectan (Ingold 2007, 2015). Concretamente en su discusión sobre el hilemorfismo aristotélico –esto es, la distinción de materia y forma– propone un modelo alternativo en el que la realidad estaría compuesta literalmente de «enredos», entendidos no como una red de conexiones, sino como una malla de líneas entrelazadas de crecimiento y movimiento (Ingold 2010, 4). La imagen del manojo de hilos de *Perdita* sin duda se beneficia de este modelo en el que vuelve a emerger –en esta ocasión como contrapunto– el pensamiento de Aristóteles.

Scharper reconoce finalmente en el apartado de agradecimientos la influencia del pensamiento de Tom Berry, sacerdote y conservacionista que tomó el nombre cristiano de Thomas en honor de santo Tomás de Aquino, el

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

gran comentarista de Aristóteles. Concretamente, *Perdita* recibe inspiración de la visión que Berry tiene del universo como una «comunidad de sujetos» y no una «colección de objetos» (Berry 2006, 17-18). Para Berry, la destrucción del planeta que está provocando el ser humano está directamente relacionada con la pérdida de la capacidad de relacionarnos con la Tierra en su conjunto en términos de reciprocidad. Su propuesta ética para superar esta situación parte de recuperar el sentido de la admiración, de la emoción por el mundo natural y por el conocimiento (Berry 2006, 20-21). No extraña que nuevamente vuelvan a encontrarse coincidencias entre el pensamiento de Berry y el de Wilson ni que estas se puedan remontar una vez más a un sentimiento de admiración y afán de saber puramente aristotélicos.

En la novela se encuentran, por último, otras referencias científicas y clásicas, que dan cuenta de los intereses de Scharper: se mencionan, empleando sus nombres científicos, distintas especies de aves (*Progne subis* [141], *Stercorarius pomarinuis*, *Sterna caspia*, *Fratercula cirrbata* [252]); los personajes de Mr. Muir y Dr. McTavish dialogan sobre el funcionamiento de los bosques como sistema [294]; se describe un retrato pictórico llamado *Eidos* (en griego «figura»)⁴⁹ del paisajista George Stewart [263]; y se alude a la *hypodoché*, definida como aquello que los antiguos filósofos denominaban «los co-principios del devenir del otro» [429]⁵⁰.

7. DEL MÝTHOS AL LÓGOS... Y VUELTA

Este trabajo ha estudiado las relaciones del concepto de biofilia con la filosofía y la mitología griegas. Proyectado hacia el pasado el concepto se encuentra con el pensamiento de Aristóteles, mientras que en una de sus muchas recepciones contemporáneas la biofilia se inserta en el relato mitológico griego de la novela de Hilary C. Scharper. El estudio ha establecido así el itinerario de la recepción del concepto de biofilia que implica, por un lado, la recepción de las ideas de Aristóteles en Edward O. Wilson y, por otro, la recepción de este en *Perdita*. En este itinerario se entrecruzan lógicamente otras muchas influencias: Platón y Hesíodo; Lovelock y Margulis; Hobsbawn, Ingold y Berry, entre ellas.

49. El *eidos* («forma o causa formal», «esencia inteligible», «actualización de la sustancia») es un concepto analizado por Aristóteles en su *Física* (194b 9-28) y en la *Metafísica* (1013a, 1050b).

50. «The co-principles of each other's becoming». Es Platón en el *Timeo* (49e - 52c8) quien caracteriza la *hypodoché* como «receptáculo» de lo generado.

Del estudio se desprende, en primer lugar, que, junto al conocimiento directo que Wilson tiene del corpus aristotélico, se da entre ambos autores una afinidad intelectual que se manifiesta de diversas maneras: afán de conocimiento, atención a todas las disciplinas, humanismo, sentido de la admiración, interés por todo lo vivo, foco en la biología y empleo de metáforas. Los dos son, además, autores excelentes, universalmente reconocidos, cuyas aportaciones han tenido y tienen todavía un enorme impacto.

En segundo lugar, se ha comprobado que una lectura de la biofilia a partir de las tres formas de filia aristotélica puede servir de base a una propuesta ética para la conservación de la naturaleza: por razones ligadas a la utilidad –pues para nuestra supervivencia como individuos y como especie necesitamos un planeta en las mismas o similares condiciones a las que han hecho posible nuestra vida en él–, por razones relativas al placer –esto es, el disfrute presente y futuro de la biodiversidad– y por razones concernientes a la virtud –pues el objetivo último de la vida es la felicidad, que el ser humano obtendría mediante la excelencia de sus relaciones con el ecosistema–. Al aplicar una lente aristotélica a la biofilia, sale a la luz una ética puramente antropocéntrica, práctica y de la experiencia, que permite redimir parcialmente al antropocentrismo como problema en el Antropoceno. El trinomio utilidad-placer-virtud apoya la propuesta conservacionista desde una perspectiva humana y científica, a partir de nociones como la afiliación, la afectividad o la admiración.

En tercer lugar, el análisis de la recepción de la biofilia en la novela de Scharper ha expuesto mecanismos literarios diversos –la inserción del personaje de Perdita en el relato mitológico, la invención de tradiciones perdidas, el entretrejimiento de ciencia con literatura– y ha revelado las influencias que ha recibido la autora a partir de sus investigaciones como antropóloga y de sus intereses como conservacionista –como la existencia de vías de conocimiento complementarias a través de la ciencia y el mito–. De especial interés para el estudio es el género de la novela, el ecogótico, que conjuga lo marginal, lo liminal, lo no humano y lo animal por medio de esa red de relaciones que es para Scharper la biofilia.

El hilo que conecta a Aristóteles, Wilson y Scharper es la biofilia entendida, sobre todo, como forma y fuente de admiración por la naturaleza. La ciencia contemporánea ya tiene evidencias de que la destrucción del medio ambiente tiene un impacto negativo en términos materiales, psicológicos y espirituales para el ser humano. La biofilia de Wilson, leída desde la ética aristotélica, proporciona un argumento adicional para la conservación de la diversidad biológica y demuestra que la ciencia escrita en clave de poesía tiene un impacto real en la creación de la conciencia ecológica. En la novela de Scharper esto se hace evidente, mostrando que el *mythos* y el *lógos* son vías de conocimiento

complementarias que persiguen, en este caso, el mismo objetivo de plantear la urgente necesidad de conectar con la vida, fuente de admiración.

8. AGRADECIMIENTOS

A Hilary C. Scharper, que desde el primer contacto vía correo electrónico en 2021 estuvo disponible para responder a mis preguntas sobre la influencia en su obra del pensamiento y la mitología clásicas. A las personas anónimas que revisaron este artículo y cuyas sugerencias contribuyeron notablemente a mejorarlo.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ARCHIBALD, David. *Aristotle's Ladder. Darwin's Tree. The Evolution of Visual metaphors for Biological Order*. New York: Columbia University Press, 2014.
- ARISTÓTELES. *Investigación sobre los animales*. Trad. de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1992.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco. Ética Eudemia*. Trad. de Emilio Lledó y Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 2010.
- ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Trad. de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2020.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2022a.
- ARISTÓTELES. *Física*. Trad. de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022b.
- BARNHARDT, Ray y Angayuqaq Oscar KAWAGLEY. «Indigenous Knowledge Systems and Alaska Native Ways of Knowing». *Anthropology & Education Quarterly*, 2005, 6.1, pp. 8-23.
- BARBIERO, Giuseppe. «Biophilia and Gaia. Two Hypothesis for an Affective Ecology». *Journal of Biourbanism*, 2011, 1, pp. 11-27.
- BENNETT, Jane. *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- BERRY, Thomas. «Our Way into the Future: A Communion of Subjects». En *Evening Thoughts: Reflecting on Earth as a Sacred Community*. San Francisco (CA): Sierra Club Books, 2006, pp. 17-23.
- BRADSHAW, Corey J. A. y Barry W. BROOK. «The Cronus Hypothesis. Extinction as a Necessary and Dynamic Balance to Evolutionary Diversification». *Journal of Cosmology*, 2009, 2, pp. 221-229.
- DARWIN, Charles. *Charles Darwin's Beagle Diary (Diary of the Voyage of H.M.S. Beagle, 1831-1836)*. Ed. Richard Dawkins Keynes. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1988.

- DECKARD, Michael Funk y Péter LOSONCZI (eds.). *Philosophy Begins in Wonder: An Introduction to Early Modern Philosophy, Theology and Science*. Cambridge (UK): James Clark & Co, 2011.
- FROMM, Erich. *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*. Trad. de Florentino M. Torner. México (DF): Fondo de Cultura Económica, [1964] 1966.
- FULLER, Margaret. *Summer in the Lakes*. Boston: Charles C. Little and James Brown, 1844.
- GLOTFELTY, Cheryll y Harold FROMM (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens (GA): University of Georgia Press, 1996.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena. «From Ancient Greek myth to contemporary science in Australia: Cronus as an environmental hypothesis». *Journal of Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 2019a, Special Issue, pp. 101-122.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena. «Recepción clásica en la biosfera. La hipótesis Medea o la vida como enemiga de sí misma». *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, 2019b, XLVII, pp. 309-318.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena. «The Gaia, Medea and Cronus Hypotheses. Classical Reception in Earth System Science». *Maia. Rivista di letteratura classica*, 2021, 73.2, pp. 440-459.
- GREYSON, Lauren. *Vital Reenchantments: Biophilia, Gaia, Cosmos, and the affectively ecological*. Goleta (CA): Punctum books, 2019.
- HESÍODO. *Teogonía. Trabajos y días*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díaz. Madrid: RBA, 2008.
- HOBBSAWM, Eric y Terence RANGER (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, [1983] 2012. doi:10.1017/CBO9781107295636
- HOLDOBLER, Bert y Edward O. WILSON. *The Ants*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1990.
- INGOLD, Tim. *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2007.
- INGOLD, Tim. «Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials». ESRC *National Centre for Research Methods. Working Paper Series*, 2010, 15, pp. 1-16. https://eprints.ncrm.ac.uk/id/eprint/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf [16 marzo 2023].
- INGOLD, Tim. *The Life of Lines*. London: Routledge, 2015.
- JONAS, Hans. «Responsibility Today: The Ethics of an Endangered Future». *Social Research*, 1976, 43.1, pp. 77-97. <https://www.jstor.org/stable/40970214> [16 marzo 2023].
- KEETLEY, Dawn y Matthew WYNN-SIVILS. «Introduction: Approaches to Ecogothic». En KEETLEY, Dawn y Matthew WYNN-SIVILS (eds.). *Ecogothic in Nineteenth Century American Literature*. London; New York: Routledge, 2018, pp. 1-20.
- KELLERT, Stephen R. y Edward O. WILSON. *Biophilia Hypothesis*. Washington (DC): Island Press, 1993.
- LEYTON, Fabiola. «Ética medio ambiental: una revisión de la ética biocentrista». *Revista de Bioética y Derecho*, 2009, 16, pp. 40-44.
- LOVELOCK, James. *Gaia: A New Look at Life on Earth*. Oxford: Oxford University Press, [1979] 2000.

- LOVELOCK, James y Lynn MARGULIS. «Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the Gaia hypothesis». *Tellus. Series A*, 1974, 26.1-2, pp. 2-10.
- MARCOS, Alfredo. *Aristóteles y otros animales: una lectura filosófica de la biología aristotélica*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1996.
- MARGULIS, Lynn y Dorion SAGAN. «God, Gaia, and Biophilia». En KELLERT, Stephen R. y Edward O. WILSON (eds.). *Biophilia Hypothesis*. Washington (DC): Island Press, 1993, pp. 345-364.
- NAESS, Arne. «The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary». *Inquiry*, 1973, 16.1, pp. 95-100. doi: 10.1080/00201747308601682
- PARTRIDGE, Earnest. «Ecological Morality and Nonmoral Sentiments». En OUDERKIRK, Wayne y Jim HILL (eds.). *Land, Value, and Community: Callicott and Environmental Philosophy*. Albany: SUNY Press, 2002, pp. 21-35.
- PETER, Frances M. y Edward O. WILSON (eds.). *Biodiversity*. Washington (DC): The National Academies Press, 1988. <https://doi.org/10.17226/989>
- PLATÓN. *IÓN, Timeo, Critias*. Trad. de José María Pérez Martel. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- PLATÓN. *DIÁLOGOS V: PARMÉNIDES, Teeteto, Sofista, Político*. Trad. de M.^a Isabel Santa Cruz y Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos, 2021.
- SAGAN, Carl. *Cosmos*. New York: Random House, 1980.
- SÁNCHEZ-ROMERO MARTÍN-ARROYO, José Manuel. «El antropocentrismo en la ecología occidental». *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 2017, 10, pp. 43-60.
- SANTAS, Aristotelis. «Aristotelian Ethics and Biophilia». *Ethics and the Environment*, 2014, 19.1, pp. 95-121. <https://www.muse.jhu.edu/article/547347> [7 marzo 2023].
- SCHARPER, Hilary C. *Dream Dresses: Stories*. Woodstock, Ontario (Canada): Seraphim Editions, 2009.
- SCHARPER, Hilary C. *Perdita*. Naperville (IL): Sourcebooks Landmark, [Simon & Schuster, 2013] 2015.
- SIMAIIKA, John P. y Michael J. SAMWAYS. «Biophilia as a universal ethic for conserving biodiversity». *Conservation Biology*, 2010, 24.3, pp. 903-906. <https://doi.org/10.1111/j.1523-1739.2010.01485.x> [15 marzo 2023].
- SMITH, Andrew y William HUGHES. *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- ULRICH, Roger S. «Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes». En KELLERT, Stephen R. y Edward O. WILSON (eds.). *Biophilia Hypothesis*. Washington (DC): Island Press, 1993, pp. 73-93.
- WARD, Peter. *The Medea Hypothesis. Is Life on Earth Ultimately Self-Destructive?* Princeton-Oxford: Oxford University Press, 2009.
- WHEWELL, William. *Philosophy of the Inductive Sciences Founded on Their History*. Volume II. London: John W. Parker, 18472.
- WILSON, Edward O. *Sociobiology: The New Synthesis*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1975. [Trad. de Ramón Navarro: *Sociobiología: La nueva síntesis*. Barcelona: Omega, 1980].
- WILSON, Edward O. *On Human Nature*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1979. [Trad. de Antonio Sánchez Mayo: *Sobre la naturaleza humana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1980].

- WILSON, Edward O. *Biophilia. The bond with other species*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1984. [Trad. de Teresa Lanero Ladrón de Guevara: *Biofilia. El amor a la naturaleza o aquello que nos hace humanos*. Madrid: Errata Naturae, 2021].
- WILSON, Edward O. *Consilience. The unity of knowledge*. New York: Alfred A. Knopf, 1998a. [Trad. de Joandomènec Ros: *Consilience. La unidad del conocimiento*. Barcelona: Galaxia Gutemberg: Círculo de Lectores, 1999].
- WILSON, Edward O. «The Biological Basis of Morality». *The Atlantic*, April Issue, 1998b. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1998/04/the-biological-basis-of-morality/377087/> [22 marzo 2023].
- WILSON, Edward O. *The Meaning of Human Existence*. New York: Liveright, 2014. [Trad. de Xavier Gaillard Pla: *El sentido de la existencia humana*. Barcelona: Gedisa, 2014].
- WILSON, Edward O. *Half-Earth: Our Planet's Fight for Life*. New York: Liveright, 2016. [Trad. de Teresa Lanero: *Medio Planeta: La lucha por las tierras salvajes en la era de la sexta extinción*. Madrid: Errata naturae, 2017].
- WILSON, Edward O. *Genesis: The Deep Origin of Societies*. New York: Liveright, 2019. [Trad. de Pedro Pacheco González: *Génesis: El origen de las sociedades*. Barcelona: Crítica, 2020].

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313305330>

LA MUERTE COMO OPORTUNIDAD: UNA
APROXIMACIÓN GERONTOLÓGICA A *UN POLÍTICO
VENERABLE* DE T. S. ELIOT Y *EL SUEÑO DE BRUNO*
DE IRIS MURDOCH

*Death as an Opportunity: A Gerontological Approach
to T. S. Eliot's The Elder Statesman and Iris Murdoch's
Bruno's Dream*

Mariángel SOLÁNS GARCÍA

Profesora Ayudante Doctora

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

masolansg@flog.uned.es

Enviado: 19 de junio de 2023; Aceptado: 14 de julio de 2023

Ref. Bibl. MARIÁNGEL SOLÁNS GARCÍA. LA MUERTE COMO OPORTUNIDAD:
UNA APROXIMACIÓN GERONTOLÓGICA A *UN POLÍTICO VENERABLE* DE T. S.
ELIOT Y *EL SUEÑO DE BRUNO* DE IRIS MURDOCH. 1616: *Anuario de Literatura
Comparada*, 13 (2023), 305-330.

RESUMEN: Este trabajo examina la perspectiva de la muerte como oportunidad para reflexionar sobre el significado trascendental de la vida a partir de dos obras de destacados autores: el poeta y dramaturgo anglo-estadounidense T. S. Eliot y la escritora y filósofa anglo-irlandesa Iris Murdoch. Las obras analizadas pertenecen a géneros distintos: *Un político venerable* (1959) es una obra teatral mientras que *El sueño de Bruno* (1969) es una novela.

Los estudios de la edad destacan la importancia de revisar la vida como una práctica que puede proporcionar coherencia y ayudar a resolver la crisis existencial entre integridad y desesperación. Ambos autores utilizan la vejez y la revisión de la vida para explorar la confesión, el perdón y la redención. A

medida que se acerca el final de sus vidas, Bruno y Claverton, protagonistas de ambas obras, llegan a comprender que el amor es lo único que otorga sentido a la existencia.

Palabras clave: T. S. Eliot; Iris Murdoch; envejecimiento; muerte; amor.

ABSTRACT: This study delves into the perspective of death as an opportunity to reflect on the transcendental meaning life as depicted in two literary works by two renowned authors: the Anglo-American poet and playwright T. S. Eliot, and the Anglo-Irish writer and philosopher Iris Murdoch. The works under examination encompass different genres, with *The Elder Statesman* (1959) being a play and *Bruno's Dream* (1969) a novel.

Aging studies emphasize the relevance of life review as a practice that can provide coherence and assist in resolving the existential crisis between integrity and despair. Both authors employ old age and life review to explore the themes of confession, forgiveness, and redemption. As Bruno and Claverton, protagonists in both works, approach the end of their lives, they come to a realization that love serves as the ultimate source of meaning in life.

Key words: T. S. Eliot; Iris Murdoch; ageing; death; love.

1. INTRODUCCIÓN

La capacidad creativa no disminuye con la edad de la misma manera en todas las personas. Así lo demuestran diversos estudios neurobiológicos que han analizado la relación que existe entre la creatividad y la estructura cerebral, concluyendo que el cerebro puede seguir desarrollándose hasta la vejez, siempre que se le proporcionen los estímulos necesarios para mantenerlo activo (Rendón 2009).

Los estudios de la edad, conocidos como gerontología literaria hasta 1990, examinan el impacto que tiene el envejecimiento en el ámbito literario. Estos estudios abarcan no solo la representación de las personas mayores dentro del texto literario, sino también aspectos extratextuales, considerando la edad de los propios autores y cómo esta puede influir en su estilo creativo (Davis 2006, 23). Para algunos artistas, la mediana edad marca una transición en su poder creativo, lo que se ha denominado «estilo tardío» (Gillhooly 2021), que a menudo representa una nueva fase de experimentación en sus creaciones. La manera de escribir puede evolucionar a medida que los artistas envejecen, de modo que la edad puede reflejarse tanto en los temas que abordan como en el uso de estilos y géneros diferentes. Esta evolución no es un hecho excepcional, ya que está respaldada

por la trayectoria de reconocidos artistas como Ibsen, Beethoven, Thomas Mann o Rembrandt (Said 2018), quienes continuaron en plena actividad creativa en la última etapa de su vida a pesar de su declive físico.

La gerontología, como disciplina científica dedicada al estudio del envejecimiento y la vejez, comenzó su desarrollo a mediados del siglo XX en respuesta al fenómeno del envejecimiento de la población en las sociedades avanzadas. Dentro de esta disciplina, la gerontología literaria surge como una interdisciplina que combina la literatura con otros campos como la psicología o la sociología, ofreciendo una perspectiva muy valiosa para comprender mejor la experiencia del envejecimiento.

Este estudio se centra en la etapa final de la vida, un momento en el que surge la necesidad de reflexionar sobre las experiencias pasadas, reconstruirlas y reevaluarlas (DeFalco 2010, 28). Esta mirada retrospectiva, en la que recuerdos y conflictos pasados resurgen en la conciencia, otorga la oportunidad de dar un nuevo significado a la propia vida. El encuentro con el significado de la vida permite a su vez aceptar y dar sentido a la muerte. Tanto Iris Murdoch como T. S. Eliot exploran en sus respectivas obras la búsqueda del significado de la vida y la muerte, así como cuestiones religiosas y morales. Entre estos temas destacan el sentimiento de culpa por los errores pasados, el arrepentimiento y la expiación de los pecados en el contexto de la proximidad de la muerte. Estos temas universales sobre la condición humana en la etapa de la vejez serán analizados de manera comparativa a lo largo del estudio de dos textos: *Un político venerable* (1959) y *El sueño de Bruno* (1969). Así pues, demostraremos como el final de la vida, un tema temido y evitado en nuestra sociedad occidental, puede abordarse desde una perspectiva de oportunidad.

Psicólogos como Erik y Joan Erikson (1998) enfatizan el impulso narrativo que sienten muchas personas en la cercanía de su muerte por contar su historia y enfrentarse a sí mismas, así como de reelaborar problemas no resueltos. Ya en los años 60, el gerontólogo y psiquiatra estadounidense Robert Butler propuso un modelo sobre la reminiscencia en la vejez que denominó *life review* (1963, 66) o revisión de la vida. Este proceso mental universal, característico de la última etapa de la vida implica la reconstrucción y la posterior evaluación de historias personales pasadas, recuerdos personales y conflictos no resueltos (1963, 66). La noción de *life review* también evoca la perspectiva socrática que sostiene que no vale la pena vivir una vida sin examinarla. Esta reevaluación constructiva del pasado, al examinar las decisiones tomadas, permite comprender la vida tanto de forma retrospectiva como con relación al breve futuro que aún queda. Butler definió este proceso como una mirada hacia atrás que se activa al mirar hacia la muerte (1963, 67). Por lo tanto, de acuerdo con Erikson, para lograr un envejecimiento

exitoso, resulta imprescindible llevar a cabo la revisión de la vida propuesta por Butler, integrando elementos del pasado y el presente.

De acuerdo con la teoría del desarrollo psicosocial de Erikson, el ciclo vital se compone de ocho etapas y en cada una de ellas surge un conflicto que cada persona debe resolver con éxito para progresar a la siguiente etapa. Erikson atribuyó un valor significativo a la edad avanzada al incluir esta octava etapa en de su modelo de desarrollo personal. Esta última etapa se centra en la introspección y en ella se plantea un debate que oscila entre dos fuerzas opuestas: la integridad del ego (aceptar y dar coherencia a la propia vida) y su antítesis, la desesperación (sentimientos de resentimiento, culpa, arrepentimiento y miedo a la muerte). La resolución de esta crisis culmina con la sabiduría, pero, para alcanzar esta capacidad para comprender la existencia humana y enfrentar la muerte con serenidad, se deben resolver los conflictos y los sentimientos en relación con el pasado. Lars Tornstam (2005), por su parte, fue más allá en su teoría del desarrollo al abordar el fenómeno del envejecimiento en términos de crecimiento, acuñando el término «gerotrascendencia» en 1989. Tornstam estudió las percepciones de las personas mayores sobre la vida y la muerte y su creciente sentido de «comunidad cósmica» (2005, 41) orientado hacia los cambios existenciales y el más allá. A diferencia de Erikson, la perspectiva de Tornstam implica una dirección hacia adelante o hacia fuera, que incluye una redefinición de la realidad. En esta dimensión trascendente, el miedo a la muerte se desvanece y la vida y la muerte adquieren un nuevo significado.

2. *UN POLÍTICO VENERABLE* (1959) Y *EL SUEÑO DE BRUNO* (1969)

El poeta, crítico literario y dramaturgo anglo-estadounidense T. S. Eliot (1888-1965), llegada la madurez, decidió reinventarse como escritor explorando nuevas formas de expresión literaria. Después de haber alcanzado reconocimiento como poeta, consagró su última etapa a la escritura de obras de teatro en verso sobre la vida contemporánea. Motivado por el éxito que obtuvo algunos años antes gracias al encargo de su primera pieza teatral (*Asesinato en la catedral* [*Murder in the Cathedral*], 1935), Eliot se embarcó en la que se considera su primera incursión en el teatro contemporáneo, *Reunión familiar* (*The Family Reunion*) en 1939. Tras una década de ausencia, debido a la Segunda Guerra Mundial, regresó al teatro con su exitosa *El cóctel* (*The Cocktail Party*) en 1949, que fue seguida por *El secretario particular* (*The Confidential Clerk*) 1953.

Nuestro estudio se centra en su último texto dramático, *Un político venerable* (*The Elder Statesman*, 1959). Dos años antes, durante la composición

de esta obra, Eliot contrajo matrimonio con su secretaria, Valerie Fletcher, quien era treinta y ocho años más joven que él, y a quien dedicó la obra. El amor tardío que experimentó siendo ya septuagenario y aquejado de problemas respiratorios fue vivido como una experiencia rejuvenecedora, tal como él mismo declaró en una entrevista en el *Saturday Review*. Esta vivencia sirvió de inspiración para la creación de algunos diálogos amorosos de esta última obra teatral. En *Un político venerable* (1959), T. S. Eliot afronta una preocupación universal común en la etapa final de la vida: la muerte. Su estructura y temática están inspiradas en la última tragedia de Sófocles, *Edipo en Colono*. Eliot utiliza esta influencia clásica para explorar cuestiones existenciales. La crítica consideró *Un político venerable* una de las obras más convencionales de Eliot debido a su estilo simple y directo y a un lenguaje mucho más accesible en comparación al de su etapa poética.

El tema de la muerte también está presente en la novela que la reconocida escritora y filósofa anglo-irlandesa Iris Murdoch (1919-1999) escribió llegada su mediana edad: *El sueño de Bruno* (*Bruno's Dream*) (1969). Sus novelas más reconocidas fueron escritas a partir de los 50 años, siendo su última novela *Jackson's Dilemma* (1995)¹. En esta última obra, escrita a sus 76 años, se aprecia un cambio de estilo motivado por la enfermedad de Alzheimer que le sería diagnosticada años más tarde. Cronológicamente, *El sueño de Bruno* se publicó una década después de *Un político venerable*, pero ambos textos comparten preocupaciones que atraviesan la condición humana como el envejecimiento y la reflexión sobre la vida y la muerte en la vejez.

La propia Murdoch estaba familiarizada con la obra de Eliot, sobre quien escribió algunos ensayos acerca de sus valores morales. El más destacado fue «T. S. Eliot as a Moralist», publicado en *Existentialists and Mystics* (1997, 161-70). También se sabe que, en 1940, durante sus estudios en Somerville College, Murdoch interpretó el papel principal del coro en una representación de *Asesinato en la catedral* en la Christ Church de Oxford (White 2012, 177). Tanto Eliot como Murdoch cursaron estudios en Oxford en momentos diferentes y, aunque no llegaron a conocerse personalmente, compartieron su interés por temas como la filosofía y la religión. Al igual que Murdoch, Eliot era filósofo de formación, doctorándose en la Universidad de Harvard. Quizá por ello, ambos autores exploran en sus obras conceptos morales y religiosos como la culpa, el remordimiento, la confesión o la búsqueda de la salvación. Es sabido que Eliot deseaba usar el teatro popular como medio para exponer sus ideas religiosas a un público más

1. Aunque su traducción sería *El dilema de Jackson*, esta novela no ha sido traducida al español.

amplio y secular (Smith 2009, 251). Por ello, su visión cristiana se vislumbra no sólo en su poesía sino también en su obra teatral, respondiendo a su deseo de ver obras escritas por cristianos en lugar de obras que tuvieran un propósito abiertamente cristiano (Browne 1969, 312).

A pesar de las diferencias de género entre ambos textos narrativos, teatro y novela, *Un político venerable* y *El sueño de Bruno* comparten puntos comunes en la exploración de la experiencia del envejecimiento y sus implicaciones en la vida y relaciones de los protagonistas.

Tanto Lord Claverton en la obra dramática de T. S. Eliot como Bruno Greensleave en la novela de Iris Murdoch presentan ciertas similitudes en su trayectoria de vida. En *Un político venerable*, Lord Claverton asume el papel del Edipo de la mitología griega. El ambicioso político, en su vejez, se halla retirado de la vida pública a causa de una grave enfermedad, después de una exitosa carrera profesional. El protagonista de la novela de Murdoch es Bruno Greensleave, un anciano nonagenario también enfermo quien desde su infancia ha sentido fascinación por la ciencia y los arácnidos. Ambos personajes han centrado su vida en sí mismos, persiguiendo el dinero y el reconocimiento social. Esta ambición egoísta también se convierte en una enfermedad metafórica que les afecta y que requerirá sanación en su vejez.

En *Un político venerable* y *El sueño de Bruno* también se aprecia una construcción similar de la estructura familiar, en la que la figura del padre, así como la relación padre-hijos, desempeña un papel fundamental. El ilustre Claverton es viudo y padre de dos hijos, Mónica y Michael, con quienes mantiene una relación dispar. Claverton siente un fuerte apego hacia su hija Mónica², que cuida de él y quien se acaba de prometer con Charles Hemington. Sin embargo, con Michel, su hijo consentido e inmaduro, mantiene una relación distante y complicada, lo que genera tensiones en la historia. Por su parte, Bruno, al igual que Claverton, también experimentó la pérdida de su cónyuge y es padre de dos hijos: Gwen y Miles. Gwen falleció ahogada en el río Támesis y Miles se casó con Diana tras fallecer su primera esposa en un accidente aéreo. Bruno y Miles hace diez años que no se relacionan. El distanciamiento entre ellos se debe al rechazo de Bruno hacia la primera esposa de Miles, Pavarti, una mujer de origen indio, y a las constantes alusiones racistas por la posibilidad de ser abuelo de «nietos color café³» (Murdoch 2006, 17).

El contraste entre las expectativas de los padres y las aspiraciones de los hijos varones en cuanto a perpetuar el legado y el estilo de vida de sus

2. En la edición española el nombre propio se escribe con tilde.

3. «Coffee-coloured grandchildren» (Murdoch 1969, 25).

padres crea una tensión significativa en ambas obras. En contra del deseo paterno, tanto Miles como Michael desean seguir su propio destino y perseguir sus pasiones, alejándose del modelo de vida de sus padres. Ambos les reprochan la falta de afecto durante su infancia que desencadenó la situación de tensión que aún persiste entre ellos. A esto se suma la falta de reconocimiento de sus padres, para quienes sus hijos son personas mediocres que no han conseguido grandes logros en su vida.

En el caso de Miles, su verdadera pasión es la poesía, y anhela dedicarse a ello en lugar de seguir la tradición y trabajar en la imprenta familiar como habría deseado Bruno. Aunque su legado económico permitiría a Miles abandonar su actual empleo y dedicarse a escribir poesía, Bruno se niega a brindarle ayuda económica, pese a que atesora una valiosa colección de sellos que podría cambiar la vida a su hijo. En el caso de Michael, no tiene interés en heredar el título nobiliario de su padre, Lord Claverton, pero sí ambiciona vivir acomodadamente sin tener que trabajar. Claverton está dispuesto a ayudar a Michael utilizando su amplia red de contactos e influencias, que le permitiría seguir el camino marcado por su padre. Michael, en cambio, quiere ser libre y vivir la vida según sus propios términos. Tanto Bruno como Miles quieren seguir viviendo a través de sus hijos, prolongando su existencia a través de su legado, mientras que sus hijos buscan escapar del destino que les ha venido marcado por el modelo paterno.

El estatus de ambos personajes influye en su identidad social. No obstante, su aceptación social no se basa en méritos propios, sino que sus matrimonios desempeñaron un papel fundamental. Tanto Claverton como Bruno contrajeron matrimonio con mujeres de un estatus social superior al suyo, lo que les permitió ascender en la sociedad y disfrutar de una posición acomodada. La casa de Kensington en la que vivía Bruno era propiedad de su esposa, Janie, quien a su muerte la legó a sus hijos. Por esta razón, ahora Bruno reside con Danby, el viudo de su hija. En el caso de Richard, el apellido de su familia política, Claverton, el cual antecedió al suyo, Ferry, es símbolo de prestigio y le facilitó su ascenso en la escalera social, que necesitaba para alcanzar el éxito en su carrera política.

El tema del cuidado en la vejez es un aspecto fundamental en ambas obras. Tanto Claverton como Bruno se encuentran afectados por enfermedades terminales que los mantienen reclusos y retirados de la agitada vida pública de Londres, ciudad donde se ambientan ambas obras. Claverton se ha trasladado, por recomendación médica, desde su casa londinense (donde transcurre el primer acto de la obra), a Badgley Court, una residencia para convalecientes donde finalmente morirá. Durante su cura de reposo recibe el cuidado y la compañía de su leal hija Mónica, quien cual Antígona para Edipo, vive dedicada al cuidado de un padre. Claverton manifiesta un amor

posesivo y dependiente hacia ella. Por su parte, Bruno tampoco está solo, ya que reside en la casa de su yerno Danby, el esposo de su difunta hija. Danby ejerce como su cuidador principal. Bruno pasa los días mayormente encamado en su dormitorio. A pesar de sus limitaciones físicas y de su falta de autonomía, convertido en receptores de cuidados, ambos personajes siguen siendo personas mentalmente activas.

3. ENFRENTANDO EL PASADO: CONFESIÓN, PERDÓN Y REDENCIÓN

Ante la amenaza de una enfermedad irreversible que los conducirá a una muerte inminente, Lord Claverton y Bruno se enfrentan al desafío de abordar la realidad de su propia mortalidad. En este proceso ambos se sumergen en una revisión de sus vidas para reconciliarse con los fantasmas de su pasado y evaluar las decisiones que tomaron a lo largo de sus vidas. A pesar de que sus cuerpos ya no puedan curarse, sus almas y sus conciencias aún cuentan con esa oportunidad. Por ello examinarán sus vidas siguiendo el modelo de Butler conocido como *life review* o revisión de la vida, que les permite reconstruir y dar sentido a su existencia a medida que su cuerpo se deteriora.

Sin embargo, aunque la mirada retrospectiva para examinar y comprender la vida puede enriquecer a la persona, a veces puede convertirse en un desafío complejo. Esta reflexión no siempre resulta una experiencia gratificante por su carga emocional, ya que a veces se centra demasiado en los fracasos y errores del pasado (Holloway 2002, 50). Tal es el caso de Claverton y Bruno, quienes en su vejez reviven acontecimientos dolorosos que se encontraban reprimidos y que, por tanto, no habían asimilado ni integrado completamente. Los recuerdos que afloran en la mente de Claverton y Bruno corresponden a episodios amargos y errores cometidos a lo largo de su historia personal. La emergencia de estos recuerdos les provoca en el momento presente una intensa angustia psicológica, ya que es percibida como un castigo que pesa sobre sus conciencias.

El proceso de revisión de la vida no siempre ocurre de manera ordenada, sino que puede manifestarse a través de pensamientos olvidados (Butler 1963, 68). En el caso de Bruno, los recuerdos traumáticos que lo atormentan están vinculados a vivencias familiares relacionadas con su esposa y su hijo, concretamente al momento en que su esposa descubre su infidelidad con otra mujer y en que percibe que «la naturaleza del tiempo se había alterado, quizá para siempre⁴» (Murdoch 2006, 54). La revelación

4. «the quality of time had altered, perhaps forever» (Murdoch 1969, 45).

de su deslealtad, seguida de una amarga época de continuas discusiones, hirió emocionalmente a Janie y dejó una huella profunda en la memoria de Bruno. La batalla psicológica por su traición y su posterior desatención a su esposa perturba continuamente los sueños de Bruno. La muerte de Janie a consecuencia de un cáncer, del que también culpó a Bruno, añade aún más dolor a este episodio. El último recuerdo que atormenta su conciencia es el de Janie, en su lecho de muerte, suplicándole que vaya a su lado. Este episodio representa la incapacidad de Bruno para enfrentar sus errores. A pesar de haber trascurrido cuarenta años desde su muerte, Bruno mantiene su sentimiento de culpa sin haber logrado perdonarse el daño que causó a su esposa su falta de apoyo, ya que permitió que muriera en soledad por temor a que lo maldijera antes de morir:

Él había dejado a Janie morir sola. No podía soportarlo. La había oído gritar su nombre. Pero no había acudido. Temió que pudiese maldecirle al final. Pero quizá ella deseaba perdonarle, reconciliarse con él. ¿Acaso le había impedido aquella buena obra final? Los gemidos, los gritos habían continuado durante un rato y se habían apagado al fin⁵. (Murdoch 2006, 35)

En el proceso de revisión de la vida se ha de tener en cuenta que, de acuerdo con la psicología cognitiva, la memoria de cada persona está condicionada por su carácter sesgado y selectivo, lo que le impide reproducir fielmente el pasado. Para obtener una representación más precisa, es necesario recurrir a experiencias compartidas que, a través del diálogo, permitan reconstruir una narrativa. Claverton y Bruno confrontan los errores del pasado a través de visitas de amigos o familiares que los hacen sentir culpables de su comportamiento. En el caso de Bruno, el único testigo vivo que puede dar evidencia de su comportamiento desde una perspectiva externa es su hijo Miles. Durante sus escasos encuentros, ambos dialogan y confrontan los acontecimientos pasados, lo que permite reconstruir un relato más preciso. El temor de ser juzgado y condenado por sus malas acciones se apodera de Bruno. A causa de su indiferencia hacia Dios y la religión, a Bruno sólo le queda someterse al juicio moral de Miles como una forma de rendir cuentas por su comportamiento: «un juicio por su crueldad con su mujer, por su crueldad con su hijo⁶» (Murdoch 2006, 26). En sus sueños, la figura de su hijo se presenta como un juez que determina

5. «He had let Janie die alone. He could not bear it. He had heard her crying out, calling his name. He had not gone up. He feared that she would curse him at the end. But perhaps she had wanted to forgive him, to be reconciled with him, and he had taken away from her that last precious good thing?» (Murdoch 1969, 30).

6. «a judgement on his cruelty to his wife, his cruelty to his son» (Murdoch 1969, 23).

su comportamiento, pronuncia sentencia y lo condena por sus acciones y su mala conducta:

Después se hallaba ante un tribunal, y el juez, que era Miles, le condenaba a muerte. Despertó con el corazón alborotado. Sintió un brusco e instintivo alivio al saber que era un sueño, antes de comprender, un instante después que era verdad⁷. (Murdoch 2006, 136)

Lord Claverton también experimenta un profundo vacío espiritual del cual necesita redimirse, ya que se siente atrapado por una discrepancia que existe entre su identidad pública y su identidad privada. Como político venerable, es un hombre respetado por la sociedad, pero en su vida pública vive atrapado por los errores de su vida pasada. Uno de los pesares que le afligen es el remordimiento por no haber confiado en su esposa, ahora fallecida, y por el silencio que se interpuso entre ambos. Al igual que sucedía en el caso de Bruno, se siente responsable de un matrimonio difícil y fracasado y de haber perdido la oportunidad de un matrimonio feliz por culpa de su amor egoísta y su falta de comunicación. El recuerdo más doloroso es el momento de la muerte de su esposa en profunda soledad, sin implorar su compañía, sino mostrando indiferencia hacia él y hacia su propia vida:

[...] Nunca nos entendimos.
Y así vivimos, separados por un gran silencio.
Murió silenciosamente, sin nada que decirme.
Recuerdo a tu madre, cuando agonizaba:
Sin el menor interés por la vida que había vivido,
Totalmente indiferente a lo que fuera que le esperara⁸. (Eliot 2023, 681)⁹

Pero no sólo su matrimonio pesa sobre la conciencia de Claverton, sino también recuerdos adormecidos que se remontan a la etapa previa a convertirse en Lord Claverton. Estos recuerdos vuelven a su conciencia de la mano de dos visitas inesperadas, Federico Gómez y Mrs. Carghill. Estos

7. «Then he was in a law court and the judge, who was Miles was condemning him to death. He woke up with a racing heart. He felt sudden instinctive relief at knowing it was a dream before he realised a moment later that it was true. He was condemned to death» (Murdoch 1969, 120).

8. «[...] We never understood each other. / And so we lived, with a deep silence between us, / And she died silently. She had nothing to say to me. / I think of your mother, when she lay dying: / Completely without interest in the life that lay behind her» (Eliot 2024, 570).

9. T.S. Eliot utiliza mayúscula a comienzo de cada línea para destacar que se trata de una obra de teatro escrita en verso. Esta misma convención de la poesía en lengua inglesa se ha respetado en la traducción al español.

dos espectros del pasado retornan a su vida en su vejez, despertando recuerdos de episodios compartidos. Ambos desempeñan un papel crucial en su revisión de la vida, ya que actúan como un recordatorio del deterioro de los valores morales durante su juventud, obligando a Claverton a revivir y confrontar los errores que cometió y las consecuencias que tuvieron sus acciones en la vida de otras personas.

La conducta inapropiada y moralmente cuestionable de Lord Claverton se remonta a su juventud, antes de su matrimonio, cuando era conocido como Dick Ferry. Es entonces cuando ocurrieron unos hechos que han permanecido ocultos hasta ahora ya que su conocimiento socavaría su reputación e imagen pública como político respetado y venerable. Durante sus años en la Universidad de Oxford, Claverton se vio involucrado en un accidente del que fue testigo su amigo Fred Culverwell, ahora conocido como Federico Gómez. Cuando regresaban juntos a Oxford, Claverton atropelló a un anciano. En lugar de detenerse continuó su ruta, un hecho que nunca fue declarado. Esta irresponsabilidad podría haber afectado gravemente la prometedor carrera del joven Ferry, de no haber sido encubierta por el silencio de su amigo. Además, Federico también le responsabiliza de haberlo acostumbrado a tener gustos y un estilo de vida caro, lo que lo llevó a actividades delictivas y a su posterior encarcelamiento por falsificación. Igualmente atribuye a Claverton que como consecuencia de ello tuviera que cambiar de identidad y huir del país.

Mrs. John Carghill, conocida anteriormente como la estrella de la revista Maisie Mountjoy, revela el segundo incidente que evidencia la falta de moralidad de Claverton durante su juventud. Siendo ambos jóvenes estuvieron comprometidos, pero Claverton rompió su promesa de matrimonio cuando Maisie se convirtió en un obstáculo para la carrera política que su padre había trazado para Claverton. Su ambición y la presión social por mantener una reputación intachable llevaron a Claverton a actuar de manera deshonesto y egoísta, apartando de su vida tanto a Maisie como a Federico con la ayuda del dinero de su padre.

En este sentido, tanto Miles en el caso de Bruno, como Gómez y Carghill en el de Claverton, se convierten en los fantasmas de su pasado que habitan ahora su presente. Todos ellos encarnan sus pecados por su comportamiento inmoral y su excesiva ambición, ofreciéndole una oportunidad de reflexión y enmienda de sus errores antes de que sea demasiado tarde.

Una vez que han sido expuestos los errores cometidos durante su vida, ambos personajes se ven impulsados a enfrentar su sentimiento de culpa y buscan redimirse por los daños causados. En el caso de Bruno, su objetivo será buscar una oportunidad para reconciliarse con su hijo, el único familiar vivo que le queda. Con el objetivo de reparar los daños causados, Bruno desea obtener el perdón de Miles en nombre de todos los que ofendió. Para lograr acercarse a él, utiliza el tema de su herencia como forma

de atraer su atención y que acuda a su llamada. Sin embargo, este cara a cara con Miles también genera en Bruno sentimientos de culpa, ya que se convierte en un recordatorio de las oportunidades perdidas y de la falta de empatía hacia la madre de Miles.

Inicialmente, Bruno no acepta su culpa ante su hijo, sino que evade su responsabilidad y justifica sus acciones pasadas. Ante la posibilidad de que su hijo le juzgue por ello, Bruno evade toda responsabilidad moral y muestra una falta de remordimiento real. Mostrando una perspectiva egocéntrica, resta importancia a su infidelidad considerándolo algo común. En su intento por evadir la culpa y protegerse, utiliza argumentos como «la mayoría de los hombres engañan a sus mujeres sistemáticamente, las estadísticas lo dicen¹⁰» (Murdoch 2006, 34).

Bruno tampoco muestra un deseo auténtico de disculparse por el trato hacia la primera esposa de Miles y sus continuas alusiones racistas. En vez de mostrar un sincero arrepentimiento, elude su responsabilidad y protege su conciencia mediante una ficción construida a base de mentiras fabricadas por él mismo para convencerse de su inocencia. Como parte de este mecanismo de evasión y negación de su culpa, Bruno se refugia en la idea de que ha cargado injustamente con esta culpa cuando todo fue un simple malentendido:

Él no quería que Miles se casara con una muchacha india. ¡Pero qué pronto habría olvidado sus teorías si le hubieran presentado a la muchacha real! Si se hubiesen limitado a ignorar sus comentarios, nada más con que le hubiesen presentado a Parvati, con que le hubiesen dejado conocerla, en lugar de huir y transformar su ofensa en una barrera permanente¹¹. (Murdoch 2006, 16)

La actitud inicial de Bruno al exigir ser perdonado refleja su incapacidad para asumir plenamente su culpa y mostrar un verdadero arrepentimiento. El diálogo entre Bruno y su hijo se convierte en una tormenta de recriminaciones. Miles, por su parte, se muestra reacio a escuchar las disculpas de su padre, lo que dificulta la posibilidad de recibir su perdón. Para que haya una verdadera reconciliación, es necesario que Bruno muestre un cambio real en su actitud, asuma plenamente su culpa y muestre un sincero deseo de enmendar sus errores.

10. «Most men deceive their wives all the time, statistics say. He had only had Maureen» (Murdoch 1969, 44).

11. «He had not wanted Miles to marry an Indian girl. But how soon he would have forgotten his theories when confronted with a real girl. If only they had all ignored his remarks, if only they had made him meet Parvati, let him meet Parvati, instead of flying off and building up his offence into a permanent barrier» (Murdoch 1969, 24).

- Eso ya no significa nada, padre. Todo pasó hace mucho tiempo, ya se ha ido.
- No se ha ido, está aquí, está aquí... [...]
- Debes perdonarme Miles. Perdóname adecuadamente, cuando lo entiendas todo¹². (Murdoch 2006, 118)

Lord Claverton, al igual que Bruno, muestra una actitud defensiva y evasiva frente a las acusaciones de sus viejos amigos. El primero en visitarle en su casa de Londres será su amigo Federico Gómez, con quien tiene una primera charla recordando su amistad, el incidente en la carretera y cómo le corrompió. La primera reacción de Claverton ante las acusaciones de Gómez no es admitir su propia culpa, sino buscarla en el otro. Por ello trata de justificar su comportamiento construyendo un relato inconsistente y simplista de los hechos. Claverton se excusa por no haberse detenido a prestar ayuda al anciano: «Teníamos prisa¹³» (Eliot 2023, 638). Sin embargo, Gómez no acepta esta versión y le acusa de haberlo acostumbrado a llevar una vida por encima de sus posibilidades, algo que Claverton niega para proteger su imagen pública y su reputación como político venerable: «Desde luego, no asumo ninguna / responsabilidad¹⁴», «Nunca se me acusó de cometer errores¹⁵» (Eliot 2023, 635).

En el caso de Mrs. Carghill, Lord Claverton también muestra una actitud evasiva y de negación de su responsabilidad moral. Casualmente, aparece en la casa de reposo donde se hospeda Claverton. Aunque inicialmente finge no conocerla, Maisie revisa ante él su historia de juventud, cuando estuvieron prometidos. Mrs. Carghill le recuerda su falta de moralidad al romper su promesa de matrimonio y recompensarla económicamente para evitar el escándalo. A pesar de su insistencia por hacerle confrontar ese momento de su vida, Claverton reacciona apelando al olvido: «Lo que no entiendo es / Por qué aprovechaste la primera oportunidad, al encontrarme aquí, para revivir viejos recuerdos / Que quizá hubiéramos preferido dejar enterrados¹⁶» (Eliot 2023, 654). Una vez más, Claverton se despoja de todo sentimiento de

12. «It doesn't mean anything, father. It's all over long ago, it's gone.

It isn't gone, it's here, it's here-.

You must forgive me Miles, forgive me properly, when you've understood it all» (Murdoch 1969, 146).

13. «We were in a hurry» (Eliot 2004, 540).

14. «I certainly admit no responsibility» (Eliot 2004, 537).

15. «I was never accused of making a mistake» (Eliot 2004, 538).

16. «What I don't understand / Is why you should take the first opportunity, / Finding me here, to revive old memories / Which I should have thought we both preferred to leave buried» (Eliot 2004, 550).

culpabilidad y por tanto de arrepentimiento, apelando a su conciencia: «¿Ver-güenza por qué? Tenía la conciencia / tranquila¹⁷» (Eliot 2023, 656).

La visita de Michael, quien también acude a Badgley Court, agrega más tensión a la confrontación del pasado de Claverton. Michael ha sido despedido de su trabajo y quiere proponer un negocio a su padre. Inducido por los viejos amigos de su padre, también Michael participa en las recriminaciones por su conducta pasada. Michael le acusa de haberlo mantenido siempre a su sombra, dominado por él, sin haberle permitido ser él mismo y sin haber correspondido a su afecto: «Habría querido a papá, si él me hubiera dejado. / Pero nunca quiso mi cariño¹⁸» (Eliot 2023, 668). Michael le hace ver que los estándares de comportamiento que Claverton exhibe en su vida pública como político intachable no coinciden con los mostrados en su vida privada, mostrando la hipocresía de su conducta: «Esas normas de conducta / Que tanto me has inculcado, por mi bien, / Dudo que tú mismo las hayas cumplido siempre¹⁹» (Eliot 2023, 667). Esta discrepancia que existe entre su identidad pública y privada deberá consolidarse para configurar una única narrativa y lograr así que la revisión de la vida sea coherente y exitosa.

La negativa de Bruno y Claverton a asumir la gravedad de sus acciones y su tendencia a distorsionar la realidad construyendo una narrativa adulterada les impide elaborar una revisión de la vida adecuada. La falta de continuidad en el relato de sí mismos les paraliza, impidiéndoles progresar a lo largo de esta etapa. Para superar con éxito esta crisis, deben reconocer su culpa, asumir responsabilidades y aceptar la inevitabilidad de la muerte. Sólo así podrán alcanzar un estado de integridad y auténtica plenitud que les permita completar sus vidas y mirar sin temor hacia el final de sus vidas. Por lo tanto, para alcanzar la sabiduría a la que alude Erikson, es necesario que Claverton y Bruno dejen de justificar su culpa e insistir en su inocencia.

4. LA ILUMINACIÓN DEL AMOR

Las recriminaciones y el resentimiento que amigos e hijos manifiestan hacia Claverton y Bruno actúan como el motor externo que precisan para poner en marcha la revisión de sus vidas. Tras esta primera confrontación con las consecuencias de sus actos, ya no resultará tan fácil justificar sus

17. «Why should I feel embarrassment? My conscience / was clear» (Eliot 2004, 552).

18. «I could have loved Father, if he'd wanted love, / But he never did» (Eliot 2004, 562).

19. «Those standards of conduct / You've always made so much of, for my benefit: / I wonder whether you have always lived up to them» (Eliot 2004, 561).

acciones y descargar su culpa. Ambos son conscientes de que, para lograr la transformación personal y un sentido de integridad y plenitud, deberán reconocer y afrontar las acusaciones que se les imputan desde la perspectiva que les otorga el final de sus vidas. Como reconocerá después el propio Claverton ante su hijo Michael, «Los que huyen de su pasado siempre pierden la carrera²⁰» (Eliot 2023, 667).

No obstante, la narrativa en la que ambos asuman sus errores no puede compartirse con aquellos que los han traído al presente y que fueron testigos de sus pecados, esto es, Miles, Federico y Mrs. Carghill. Bruno y Claverton requieren la intercesión de otros oyentes con los cuales puedan establecer los vínculos afectivos que necesitan para llevar a cabo el acto de confesión de sus pecados. Sólo a través de este apoyo emocional podrán crear un nivel de confort que facilite un espacio de sanación emocional, un concepto al que Gary Kenyon denomina «a wisdom environment» (2003, 31), es decir, un entorno de sabiduría donde puedan abrirse y compartir sus historias personales de manera abierta y sin temor a ser juzgados. Este entorno deberá estar compuesto por personas que no estén directamente involucradas en los hechos del pasado y que estén dispuestas a escuchar, brindando apoyo y comprensión.

En el caso de Bruno, después de su desafortunado encuentro con Miles, recibe la visita de dos mujeres hasta entonces desconocidas: Diana Greensleave, la actual esposa de Miles, y su hermana, Lisa Watkins. La presencia de ambas mujeres en la vida de Bruno representa un papel fundamental en su progreso moral, ya que durante estos encuentros le brindan el afecto y la atención necesarios para que Bruno pueda abrirse y tenga la oportunidad de compartir su historia y de ser escuchado. Es en este espacio seguro cuando Bruno alcanza a comprender la importancia del amor: la necesidad de conectar emocionalmente y ser amado, especialmente en su caso, dado que su enfermedad ha deformado su aspecto físico. Como le explica a Lisa: «cuando tengas mi edad ya verás que no queda mucho, salvo el deseo de que te quieran²¹» (Murdoch 2006, 172).

También Mónica desempeña un papel fundamental como guía o ayudante en el proceso de su búsqueda espiritual. Tras la agitada entrevista con sus amigos, Lord Claverton tiene la oportunidad de narrar su vida gracias a la atenta escucha y el amor incondicional de su hija, en un reflejo de la figura de Antígona de Sófocles. Como señaló Bonamy Dobrée (109), Claverton nunca ha podido confesarse debido a que ha llevado una vida

20. «Those who flee from their past will always lose the race» (Eliot 2004, 561).

21. «when you're my age there's not much left except you want to be loved» (Murdoch 1969, 157).

carente de amor, ni siquiera por parte de su esposa. La falta de amor y conexión emocional también ha impedido a Bruno confesarse con la esperanza de ser absuelto. Lo que permitirá a Bruno y a Claverton confesar sus pecados en busca de absolución será la bondad y la compasión que muestra Diana hacia Bruno, así como Mónica hacia su padre.

La revisión de la vida es una práctica introspectiva que conlleva beneficios terapéuticos para la persona. Por eso, para Bruno y Claverton, la narración de la historia de su vida se convierte ahora en una terapia psicológica, ya que, a través de estas mujeres que los aman y respetan, pueden liberar sus emociones y enfrentar su culpa. Esta terapia narrativa, en la que ambas ejercen el papel de confesoras y terapeutas, resulta crucial en su búsqueda del verdadero significado de la vida, que hasta el momento había estado arraigado en lo material. A medida que comparten la revisión de su vida, Bruno y Claverton experimentan una regeneración espiritual que les permite progresar.

Para lograr su regeneración espiritual antes de morir, es necesario trascender un rasgo que caracteriza tanto a Claverton como a Bruno: su excesivo amor hacia sí mismos y su atención a sus propios intereses, sin considerar los de los demás. Esta idea también conecta con el solipsismo, una corriente filosófica que aborda T. S. Eliot en su obra según la cual sólo existe la propia mente y el mundo externo es una construcción de la misma. La problemática del egoísmo natural del ser humano y la dificultad de combatirlo fueron temas abordados por Murdoch en sus escritos dedicados a la vida moral y las posibilidades que tiene el ser humano de mejorar como persona. Uno de sus textos esenciales, *La soberanía del bien*²² (Murdoch 2019), que comprende algunas de sus conferencias filosóficas más importantes sobre la ética y la moral, fue escrito en paralelo a *El sueño de Bruno*. Ello nos muestra un reflejo de estos temas en el personaje de Bruno que, al igual que Claverton, se muestra reacio a desprenderse de su egoísmo y percibir la realidad tal como es. Lisa y Mónica juegan un papel crucial en este proceso al instar a ambos personajes a abandonar su yo y establecer una relación más profunda con los demás. Bruno vive demasiado encerrado dentro de sí mismo, en sus propias preocupaciones egoístas, hasta que Lisa le insta a liberarse de sus tormentos: «Abandona tu yo²³» (Murdoch 2006, 177). También Mónica, convertida ahora en confesora de los pecados de su padre, anima a su padre a encontrar el valor que necesita para compartirlos: «¡Romparamos por fin el silencio! ¡Compartamos tus fantasmas²⁴!» (Eliot

22. *The Sovereignty of Good over Other Concepts* (1967).

23. «Leave yourself» (Murdoch 1969, 220).

24. «It is time to break the silence! Let us share your ghosts!» (Eliot 2004, 570).

2023, 681). Claverton y Bruno también deben derribar su tendencia natural a habitar un mundo de ilusiones y falsedades basado en el materialismo en el que viven atrapados. Según apunta Carol H. Smith (2009, 216), en *Un político venerable*, Eliot explora la noción de la máscara dramática que nos otorgan los demás o que adoptamos para protegernos de ellos. Gómez es consciente de esta máscara cuando describe a Claverton como «[...] aquel que cada mañana / Se maquilla la cara antes de mirarse al espejo²⁵» (Eliot 2023, 637). La presencia de esta máscara o imagen pública evidencia que hay más de una persona en esta *life review*, puesto que su imagen pública no se corresponde con la privada. Es esta su última oportunidad antes de su muerte para que esta máscara que oculta su yo verdadero caiga y que el amor auténtico pueda ofrecerse o recibirse de manera libre. Por lo tanto, Lord Claverton debe dejar de pretender ser el hombre de éxito, el venerable e intachable hombre de Estado, padre y esposo, como proyecta su imagen pública. Para ello, debe retirarse el maquillaje frente a aquellos que ama y aceptar la verdadera personalidad que se oculta debajo de su falsa máscara. Para que una revisión de la vida sea auténtica, es crucial que acepte su verdadera identidad e involucre a un solo personaje: uno mismo y no otro, una persona inventada.

La gerontología reconoce la importancia de abordar la dimensión espiritual y moral de la persona durante el proceso de envejecimiento. En este sentido, la filosofía moral de Murdoch expone que, para contrarrestar la tendencia egocéntrica y experimentar una transformación moral, es necesario embarcarse en un proceso de renuncia a uno mismo (*unself*). Este proceso implica desapegarse y entregarse a una existencia que trasciende el ámbito personal, dirigiendo la conciencia hacia el mundo exterior. De acuerdo con Murdoch, este camino solo puede ser transitado a través del amor como motor de cambio, el cual desplaza el centro del mundo desde uno mismo hacia los demás. En su obra filosófica *Existentialists and Mystics*, Murdoch hace referencia a la práctica de la atención (Murdoch 1997, 329), una herramienta fundamental en este proceso de transformación moral, puesto que requiere la contemplación activa hacia los demás, permitiendo así trascender el ego.

Murdoch, quien a menudo utilizó la ficción como medio de exploración filosófica, con frecuencia recurre en su narrativa a la alegoría de la caverna de Platón como metáfora para representar la transformación moral que experimentan personajes como Bruno. La renuncia al ego y el

25. «[...] the man who in the morning / Has to make up his face before he looks in the mirror» (Eliot 2004, 540).

abandono de un mundo de ilusiones y subterfugios desempeñan un papel fundamental en este proceso. Como el mismo Bruno señala: «He recorrido este valle de lágrimas y no he visto nunca nada real. La realidad. Eso era la otra cosa²⁶» (Murdoch 2006, 302). Este peregrinaje moral y espiritual hasta emerger a la realidad, que implica enfrentarse a cuestiones existenciales y trascender el yo individual, conduce al ser humano hacia la verdad y, consecuentemente, hacia el bien. En el contexto de la vejez, este viaje interno adquiere una especial relevancia como vía para abordar las necesidades espirituales y aceptar el final de la vida.

En el caso de Eliot, la vía que utiliza para alcanzar la transformación moral de Claverton es la teología mística/trascendente, vinculada a cuestiones religiosas, concretamente a la liturgia cristiana. Para lograr la purificación de su alma, Claverton deberá comenzar reconociendo y confrontando sus pecados. Este paso le conduce a la vía purgativa, en la que buscará la purificación de su alma y la superación de los deseos egoístas a través de la penitencia. El proceso de purgación se lleva a cabo a través de la cura de humildad administrada por Gómez y Carghill. A través de este camino de purificación y renuncia a sí mismo al que se somete Claverton, experimenta una transformación moral que le acerca a la realidad. Como él mismo reconoce ante Charles y Mónica: «[...] me veo accediendo / Desde mi vida espectral a algo parecido a la realidad²⁷» (Eliot 2023, 680).

El sentimiento de culpa que experimenta Claverton recuerda el tormento que describe Eliot en los versos finales de la parte II de «Little Gidding», el cuarto y último poema de los *Cuatro cuartetos*²⁸.

Y al fin el tormento
De repetir cuanto uno ha hecho y sido;
La vergüenza de comprender los móviles tarde,
La conciencia de haber obrado mal
Y en perjuicio ajeno creyendo ejercer
La virtud. Duele entonces el elogio del necio
Y el honor nos mancha²⁹. (Eliot 1990, 151)

26. «I've been through this vale of tears and never seen anything real. The reality. That's the other thing» (Murdoch 1969, 372).

27. «[...] I see myself emerging / From my spectral existence into something like reality» (Eliot 2004, 569).

28. *Four Quartets* (1947).

29. «And last, the rending pain of re-enactment / Of all that you have done, and been; the shame / Of things ill done and done to others' harm / Which once you took for exercise of virtue / Then fools' approval stings, and honour stains» (Eliot 1990, 150).

«Little Gidding» simboliza la purgación de la conciencia con el fuego de Pentecostés (Pujals en Eliot 1990, 13). Estos versos se han interpretado dentro de un contexto biográfico como un reflejo emocional del arrepentimiento que el autor siente por el trato que le dio a su primera esposa, Vivien Haigh-Wood, a quien ingresó en una institución psiquiátrica donde moriría años después. Para Eliot, esta capacidad de reconstruir y revisar todo lo que uno ha hecho y sido es uno de los «regalos reservados para la vejez» (Lapsley 2010, 88), lo que implica que esta habilidad sólo se adquiere con una trayectoria de desarrollo.

La vejez ofrece a Bruno y a Claverton la oportunidad de expiar sus pecados y disculparse con sus hijos. El momento de la confesión marca el clímax en la trama de ambas obras, ya que les permite transitar desde la ceguera egoísta hacia la realidad moral. Por eso, en la cercanía de su final, ambos experimentan un desarrollo moral como refleja la búsqueda de la purgación de unos actos que, aunque ya no pueden deshacerse ni revertirse, pueden ser expiados a través del perdón de sus hijos. En un acto de humildad y arrepentimiento, asumen plenamente la responsabilidad retrospectiva por los errores que cometieron y las omisiones de sus acciones. Bruno se enfrenta a las consecuencias de sus acciones al admitir su responsabilidad por las graves consecuencias de sus acciones pasadas, como haber destrozado la vida de Janie y haberla desatendido en su lecho de muerte: «Hice una cosa terrible... y mi esposa estaba agonizando y no fui junto a ella³⁰» (Murdoch 2006, 127). Badgley Court se convierte en el escenario de expiación de Claverton, el lugar donde confiesa ante su hija los errores del pasado que pesan sobre su conciencia. Claverton experimenta una revelación al reconocer que no valoró el amor de Mrs. Carghill: «[...] debemos respetar el amor cuando nos lo encontramos / Aun cuando sea vanidoso y egoísta, no debemos / despreciarlo. / Ese fue mi error. Y el recuerdo me atormenta³¹» (Eliot 2023, 682). Además, Claverton admite que fue él quien incitó a Gómez a adoptar gustos que estaban por encima de sus posibilidades económicas, lo que le llevó a convertirse en falsificador y posteriormente a cumplir condena: «Fui yo entonces el responsable de su flaqueza? / Claro que lo fui³²» (Eliot 2023, 682). Como reconoce Claverton tras su acto de confesión: «Ya me he confesado ante ti, Mónica: / Es el primer paso que doy hacia mi libertad, / Y quizá el más importante³³» (Eliot 2023, 684).

30. «I did a terrible thing - my wife was dying and I didn't go to her» (Murdoch 1969, 158).

31. «[...] we should respect love always when we meet it; / Even when it's vain and selfish, we must not abuse it. / That is where I failed. And the memory frets me» (Eliot 2004, 571).

32. «Was I responsible for that weakness in him? / Yes, I was» (Eliot 2004, 571).

33. «I've made my confession to you, Monica: / That is the first step taken towards my freedom, / And perhaps the most important» (Eliot 2004, 572).

Murdoch y Eliot exploran en sus obras diferentes aspectos del amor como fuerza transformadora; del amor auténtico y sincero, que puede conducirnos hacia la iluminación espiritual y la transformación personal. Como señala Carol Smith en referencia a *Un político venerable*, el único medio de salvación es a través del reconocimiento del amor humano como representación terrenal del amor divino (2009, 220). Esto se refleja en la confirmación del amor entre Mónica y su prometido, Charles. El amor humilde al que alude Eliot es un amor que encarna la esencia del cristianismo, una idea que, como bien señala Das (2007, 272), también le acerca al poeta y filósofo Rabindranath Tagore.

Como filósofa, Murdoch utiliza la literatura para comunicar la idea del amor platónico. En su ensayo *Lo sublime y lo bueno*³⁴, incluido en el volumen *La salvación por las palabras* (2018), Murdoch plantea que «El amor es la percepción de lo individual. El amor es caer en la cuenta, no sin dificultad, de que algo ajeno a uno mismo es real. El amor, y también el arte y la moral, es el descubrimiento de la realidad»³⁵ (Murdoch 2018, 25). De acuerdo con la moral de Murdoch, el amor que muestra Diana por Bruno sería un amor trascendente, espiritual, desinteresado, empático y liberador. Este amor reconoce y cuida al otro y da sentido a la existencia humana. Murdoch una vez más resignifica en su obra el concepto de cuidado en el contexto de la vejez, destacando su dimensión emocional. La escritora, a través de su obra, resalta cómo el cuidado no se limita únicamente a los cuidados físicos que recibe Bruno, sino que también implica la atención, el afecto y el apoyo emocional que Diana brinda a Bruno. A través de las conversaciones que mantienen con el anciano, en las que este se muestra tal cual es, y de la intimidad y conexión que se crea entre ellos, Diana logra comprenderlo y amarlo. De manera recíproca, Bruno encuentra la redención y el consuelo en este amor verdadero y desinteresado que alienta su virtud. En los últimos minutos de su vida, Bruno se da cuenta de que nunca supo amar y desea que la sabiduría que ahora ha logrado pudiera purificar el amor egoísta que sintió en el pasado:

Había amado solo a unas pocas personas y las había amado mal, de un modo egoísta. Lo había transformado todo en una ciénaga. ¿Sólo ante la presencia de la muerte se puede ver con tal claridad cómo debe ser el amor? ¡Si al menos ese conocimiento que ahora tenía, aquella percepción

34. *The Sublime and the Good*.

35. «Love is the perception of individuals. Love is the extremely difficult realisation that something other than oneself is real. Love, and so art and morals, is the discovery of reality» (Murdoch 1959, 51).

absoluta de que ninguna otra cosa importa, pudiera de algún modo actuar hacia atrás y purificar, aquellos pequeños amores egoístas y borrar toda la suciedad! Pero no podía³⁶. (Murdoch 2006, 301)

Claverton, al igual que Bruno, ha transitado desde el infierno, pasando por el purgatorio, hasta alcanzar el paraíso (Das 2007, 236). Una vez que comienza a experimentar una mayor claridad espiritual, llegaríamos a la etapa llamada vía iluminativa. Como señala Llorens-Cubedo (2023, 695 nota 60), Claverton describe el descubrimiento del verdadero amor y su capacidad transformadora como una iluminación espiritual, una intervención divina que despierta una nueva conciencia. Este proceso de transformación se asemeja al camino espiritual descrito por el místico español san Juan de la Cruz. El encuentro entre el alma y Dios se describe como una unión transformadora que trasciende los límites de lo terrenal y lleva a la persona hacia la iluminación. Como afirma Claverton: «Acabo de tener la iluminación de saber / Qué es el amor³⁷» (Eliot 2023, 695). En este momento de iluminación, es consciente de que nunca ha amado verdaderamente porque nunca ha revelado su verdadero yo (Llorens-Cubedo 2013, 87).

Como apunta Carol H. Smith, el amor humano actúa como un instrumento para perfeccionar el yo al final de una larga vida (20009, 257). La confesión de sus pecados y la resolución de los conflictos con sus hijos trae consigo una profunda liberación espiritual y el encuentro de la paz interior que Bruno y Claverton necesitan antes de su muerte. El amor que siente Lord Claverton por sus hijos Mónica y Michael se vuelve verdadero cuando deja de someterlos y les permite ser libres y tomar sus propias decisiones sin querer vivir a través de ellos. Michael busca una vida lejos de su familia, en otro país, aunque parece probable que repita los mismos errores que cometió su padre en su juventud. Mónica, por su parte, es libre para casarse con su prometido. Bruno comienza a reconectarse con Miles, quien a su vez logra comprender a su padre. También Miles, a raíz de su reconciliación con Bruno, decide por fin abandonar su trabajo como oficinista y dedicar su vida a la poesía, como siempre había deseado. Esta liberación de los hijos, que por fin logran tomar el control de sus propias vidas y encontrar su camino, significa que Bruno y Claverton están listos para afrontar

36. «He had loved only a few people and loved them so badly, so selfishly. He had made a muddle of everything. Was it only in the presence of death that one could see so clearly what love ought to be like? If only the knowledge which he had now, this absolute nothing-else-matters, could somehow go backwards and purify the little selfish loves and straighten out the muddles. But it could not» (Murdoch 1969, 373).

37. «I've only just now had the illumination / Of knowing what love is» (Eliot 2004, 581).

la muerte. De acuerdo con la evolución de las fases de una experiencia mística, Claverton ya está preparado para embarcarse en la vía *unitiva* con que concluye *Un político venerable*. En esta etapa final, el yo individual se disuelve y la persona experimenta una profunda unión espiritual con Dios o la realidad última: la reconciliación con los viejos fantasmas que siempre los han acompañado gracias al amor sanador que les ha redimido. La paz interior que Claverton encuentra lo prepara para enfrentar la muerte con serenidad. Como expresa él mismo: «[...] estoy en paz / ahora. / Es la paz que sigue al arrepentimiento / Cuando el arrepentimiento sigue el conocimiento de la /verdad» (Eliot 2023, 694)³⁸.

La revisión de la vida de Bruno y Claverton llega a su conclusión justo antes de su muerte, en el momento en que la resolución final de los conflictos que los han atormentado los conduce a la sabiduría. La sabiduría y la madurez les permiten comprender la vida con claridad y reconocer que, al final, el amor es todo lo que importa y que otorga significado real a la existencia humana, aunque lamentablemente ya no puedan retroceder en el tiempo y deshacer los errores cometidos. Esta sabiduría conecta con la idea de la dimensión cósmica de Tornstam (2011, 169) y la trascendencia del tiempo, según la cual, al reinterpretar experiencias pasadas, la distancia entre el pasado y el presente desaparece. En este sentido, momentos antes de morir, gracias a la sabiduría y la gerotrascendencia que ha experimentado, Bruno logra reinterpretar con absoluta certeza el mensaje de perdón que su esposa intentó comunicarle en el momento de su muerte, cuando Janie le pidió que acudiera a su lado. Es en ese preciso momento al que se enfrentó años atrás su esposa, cuando Bruno trasciende las barreras temporales y en un acto de arrepentimiento retrospectivo murmura: «Janie, lo siento tanto»³⁹ (Murdoch 2006, 303). Ambos textos concluyen con la muerte en paz de sus protagonistas tras haber expiado sus pecados. Bruno experimenta la muerte en su cama, de la mano de Diana, como reflejo de la presencia de un amor verdadero y sanador en sus últimos momentos. Claverton lo hace a solas, apartado de todos, a semejanza de Edipo. La referencia a la imponente haya de Badgley Court bajo la que fallece Claverton, un lugar al que se sentía atraído anteriormente, nos hace pensar en una elección consciente. De hecho, en versiones posteriores de la obra teatral, Eliot añadió la siguiente escena de Lord Claverton: «The old elephant knows as time approaches, / That he is going to die. They Say he knows also, / Or else

38. «I feel at peace now. / It is the peace that ensues upon contrition /When contrition ensues upon knowledge of the truth» (Eliot 2004, 581).

39. «Janie, I am so sorry» (Murdoch 1969, 373).

he chooses, the spot on which to die /And nothing can deflect him from his destiny or purpose⁴⁰» (en Browne 1969, 334). La comparación entre la actitud ante la muerte del viejo elefante y Claverton, enfatiza la noción de destino y aceptación.

El amor trasciende la muerte de Bruno y Claverton y se convierte en una fuerza que continúa iluminando la vida de las personas que lo han experimentado. La experiencia de Diana como testigo de la muerte de Bruno le transmite la idea de que al final no hay nada dentro de uno mismo, excepto el amor, como se refleja en su reflexión: «[...] uno no es nada, y sin embargo ama a la gente, y eso sí importa⁴¹» (Murdoch 2006, 308). A partir de la certeza, Diana se libera de su resentimiento hacia otras personas y el amor auténtico le permite amarlas sin condiciones. En el caso de Mónica, el amor de su padre la libera de las ataduras filiales que la ataban a Claverton y la separaban de su prometido. Para ella la muerte no es el fin absoluto, sino que el amor trasciende la muerte. Este aprendizaje le confiere una sensación de tranquilidad que la prepara para enfrentarla con serenidad. Tal y como afirma: «Ni siquiera la propia muerte me desanimaría o me / asombraría / Con esta certeza de un amor inalterable⁴²» (Eliot 2023, 698). Mónica ha elegido el amor sobre la muerte. Tras la confirmación de este amor auténtico y sincero que comparte con Charles, experimenta una sensación de inmensa tranquilidad y la oportunidad de encontrar la felicidad.

5. CONCLUSIÓN

Un político venerable y *El sueño de Bruno* destacan el valor literario, social y espiritual que T. S. Eliot e Iris Murdoch otorgan a la vejez. En ambos textos, pertenecientes a géneros distintos, la vejez se presenta como un momento de transformación moral en el que sus personajes principales, Lord Claverton y Bruno Greensleave, tienen la oportunidad de reflexionar sobre sus acciones pasadas.

Los estudios de la edad resaltan la importancia de la revisión de la vida como una práctica introspectiva beneficiosa para alcanzar una nueva

40. «El viejo elefante sabe, cuando se acerca el momento, / Que va a morir. Dicen que también sabe / O elige, el lugar donde va a morir/ Y nada puede desviarle de su destino o propósito» (traducción propia).

41. «[...] one isn't nothing. Yet one loves people, this matters » (Murdoch 1969, 379).

42. «Not even death can dismay or amaze me / Fixed in the certainty of love unchanging» (Eliot 2004, 583).

perspectiva del final de la vida. Este proceso posibilita resolver la crisis entre integridad y desesperación descrita en la última etapa psicosocial de Erikson y que conlleva sentimientos de temor y angustia ante la proximidad de la muerte. Por ello Lord Claverton y Bruno, se embarcan en un proceso de revisión de vida que les permite confrontar sus errores y buscar la redención.

En su exploración sobre la revisión de la vida, Eliot y Murdoch se inspiran en conceptos filosóficos y cristianos, como el pecado, la confesión y redención. Sin embargo, a diferencia del cristianismo, que se centra en la revisión de los pecados como preparación para la vida después de la muerte, es decir, el encuentro con Dios y la recompensa de la vida eterna, las obras estudiadas enfatizan la importancia de la reconciliación y la purga de los pecados como experiencias significativas en la vida terrenal.

Inicialmente, Lord Claverton y Bruno construyen narrativas defensivas y distorsionadas en relación a sus acciones pasadas. Estos relatos les paralizan e impiden su progresión moral. Sin embargo, posteriormente, ambos llevan a cabo un proceso de introspección y recapacitación sobre sus vidas y se enfrentan a su propia conciencia asumiendo la responsabilidad por sus acciones pasadas. El proceso de revisión de la vida y la confrontación con los errores del pasado brindan a Bruno y a Claverton la oportunidad de confesar sus pecados y expresar su arrepentimiento antes de su muerte. La aceptación de una faceta oculta de sus vidas a la que no se habían enfrentado antes, les permite ensamblar todas las piezas del rompecabezas de su vida, logrando integrar su vida en una narrativa unificada y coherente.

A medida que se acerca el final de sus vidas, Bruno y Claverton llegan a comprender que el amor abnegado y altruista es lo único que otorga verdadero sentido a la existencia. La iluminación del amor permite a ambos personajes afrontar la muerte con serenidad y encontrar la paz antes de morir. La muerte de los dos protagonistas se convierte en un desenlace liberador y esperanzador, ya que gracias a la sabiduría y gerotranscendencia que han adquirido logran comprender el verdadero significado de la muerte. La experiencia del amor transformador también trasciende a aquellos que les rodean, ya que permite a sus acompañantes liberarse de sus propias ataduras emocionales y encontrar la trascendencia espiritual en sus vidas.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BROWNE, E. Martin. *The Making of T. S. Eliot's Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- BUTLER, Robert N. «The Life Review: An Interpretation of Reminiscence in the Aged». *Psychiatry*, 1963, 26(1), pp. 65-76.

- DAS, Jolly. *T. S. Eliot's Prismatic Plays: A Multifaceted Quest*. New Delhi: Atlantic, 2007.
- DAVIS, Oliver. *Age Rage and Going Gently: Stories of the Senescent Subject in Twentieth-Century French Writing*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- DEFALCO, Amelia. *Uncanny Subjects: Aging in Contemporary Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- DOBRÉE, Bonamy. «The London Stage. Eliot, T. S. *The Elder Statesman*». *The Sewanee Review*, 1959, 67(1), pp. 109-117.
- ELIOT, Thomas S. *Cuatro Cuartetos*. Ed. Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Cátedra, 1990.
- ELIOT, Thomas S. *The Elder Statesman*. En *The Complete Poems & Plays*. London: Faber & Faber, 2004, pp. 521-584.
- ELIOT, Thomas S. *Un político venerable*. Trad. Mariángel Soláns García y Dídac Llorens-Cubedo. En LLORENS-CUBEDO, Dídac y Teresa GIBERT (eds.). *Teatro Completo*. Madrid: Visor, 2023.
- ERIKSON, Erik H. y Joan M. ERIKSON. *The Life Cycle Completed (Extended Version)*. New York: W.W. Norton and Company, 1998.
- GILHOOPLY, Kenneth J. *Aging and Creativity*. Ed. Mary L. M. Gilhooly. London: Academic Press, 2021.
- GRANT, Michael. «Henry Hewes, T. S. Eliot at Seventy, and an Interview with Eliot, "Saturday Review", September 13, 1958». En *T. S. Eliot*. London: Routledge, pp. 354-358.
- HOLLOWAY, Richard. *On Forgiveness: How can we Forgive the Unforgivable?* Edinburgh: Canongate Books, 2002.
- KENYON, Gary M. «Telling and Listening to Stories: Creating a Wisdom Environment for Older People». *Generations*, 2003, 27(3), pp. 30-33 <https://www.proquest.com/scholarly-journals/telling-listening-stories-creating-wisdom/docview/60104538/se-2> [16 junio 2023].
- LAPSLEY, Daniel K. «Moral Agency, Identity and Narrative in Moral Development». *Human Development*, 2010, 53(2), pp. 87-97.
- LLORENS-CUBEDO, Dídac. «To Make Love Public, and Publication Justified: T. S. Eliot's "A Dedication to My Wife" and Anne Bradstreet's "To My Dear and Loving Husband"». *Revista de Estudios Norteamericanos*, 2013, 17, pp. 81-96.
- MURDOCH, Iris. *Bruno's Dream*. London: Vintage Classics [versión Kindle], 1969.
- MURDOCH, Iris. *Existentialists and Mystics*. Ed. P. Conradi. London: Penguin Books, 1997.
- MURDOCH, Iris. *El sueño de Bruno*. Trad. Ángela Pérez y José M. Álvarez Flórez. Barcelona: Lumen, 2006.
- MURDOCH, Iris. *La Salvación por las palabras: ¿Puede la literatura curarnos de los males de la filosofía?* Ed. Carlos Jiménez Arribas. Madrid: Siruela, 2018.
- RENDÓN URIBE, María A. «Creatividad y cerebro: Bases neurológicas de la creatividad». *Aula*, 2009, 15, pp. 117-135.
- SAID, Edward W. *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente*. Ed. Roberto Falcó Miramontes. Barcelona: Debate, 2018.

- SMITH, Carol H. *T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice: From Sweeney Agonistes to the Elder Statesman*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967.
- SMITH, Carol H. «Eliot's "Divine" Comedies: *The Cocktail Party*, *The Confidential Clerk*, and *The Elder Statesman*». En CHINITZ, David E. (ed.). *A Companion to T. S. Eliot*. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 251-262.
- TORNSTAM, Lars. *Gerotranscendence: A Developmental Theory of Positive Aging*. New York: Springer Publishing Company, 2005.
- TORNSTAM, Lars. «Maturing into Gerotranscendence». *Journal of Transpersonal Psychology*, 2011, 43, pp. 166-180.
- WESTERHOF, Gerben J. y Ernst T. BOHLMMEIJER. «Celebrating Fifty Years of Research and Applications in Reminiscence and Life Review: State of the Art and New Directions». *Journal of Aging Studies*, 2014, 29(2), pp. 107-114.
- WHITE, Frances. «A Post-Christian Concept of Martyrdom and the Murdochian Chorus: *The One Alone* and T. S. Eliot's *Murder in the Cathedral*». En ROWE, Anne y Avril HORNER (eds.). *Iris Murdoch: Texts and Contexts*. London: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 177-191.

RESEÑAS

PUJOLRÀS NOGUER, Esther (ed.). *El océano Índico traducido (Antología)*. Disbabelia: Universidad de Valladolid, 2022, 383 pp.

The region that encompasses the Indian Ocean forms a complex universe about which much remains to be discovered and analysed. Therefore, *El océano Índico traducido*: published in the Collection Disbabelia, can only be a reason for joy. In this anthology –the last number of the collection–, a series of valuable literary works that belong to an aquatic cartography that has been traditionally forgotten is gathered; so much so that all the pieces are unpublished in the Iberian languages (7 fragments are translated into Spanish, 4 into Catalan and 3 into Galician and Basque). This mission fits perfectly in with the objectives of the said collection, characterized by the publication of pieces written in minority languages or by authors that have been scarcely translated even when using a dominant language, in the present case, English. Likewise, if we take into account the translations made into the minority languages of the Spanish state, we can notice how they outnumber those made into proper Spanish, which indicates to what extent *Disbabelia* values those considered as «the others». Thus, the Indoceanic space is brought into light through literature; assembled from the prologue of the work written by Kumari Issur, professor at the University of

Mauritania, and consolidated with the editing work of Esther Pujolràs Noguer, in charge, also, of shaping the introduction.

The different translators offer their contribution to the richness of an ocean that is organized, in this particular book, around its different regions. In this way, it spans from South Africa to India, including Tanzania, Zanzibar, Mauritius, Sri Lanka and Bangladesh. English is the epitome of colonization, but in the anthology, it becomes a cohesive element, since the chosen works, except for those from Bangladesh, were originally written in this language. Although the translators admit that their task was not easy, their work stands out for its rigour and coherence. That is to say, they all follow the same principles. For example, they decided to keep in all the fragments those words that contributed to shaping the Indocean tradition, such as the names of foods (*daal, vitumbua*), elements of a particular culture (*oophlung, lakoklis*), etc. It is important to highlight that they incorporate explanations about their meaning, thus facilitating the process of reading and creating links between the culture of departure and the culture of arrival. Moreover, each translation includes introductory notes about the author and the translation *per se*. The latter is particularly interesting because it usually includes a summary of the plot of the story (which, in the case

of novels is particularly useful) and clarifications on the decisions made by the translators. Notwithstanding this, the literary works are undoubtedly the heart of the collection.

Kumari Issur's prologue acts as a first contact with the Indoceanic world and defines, to a certain extent, the book itself, characterized by its novelty and by allowing readers to unite imaginaries and build bridges between the familiar and the unknown. Therefore, it will be those languages, people and cultures of the translated works the ones that will open a new horizon; a new sunset on the Indian Ocean navigable for an audience that was previously in the «dark». In her introduction, Esther Pujolràs Noguer, co-founder of the Ratnakara research group, perfectly summed up this diversity that transcends boundaries. Pujolràs Noguer establishes a comparison with *The Thousand and One Nights*, not only because the anthology itself includes the rich Indoceanic imagery by presenting its true complexity and complementarity, but also because the translations, carried out with care and sensitivity, lead, on the one hand, to harmony and, on the other, to the understanding of, a priori, divergent cultures. We could say, then, that the book becomes a collage in which beauty lies in the coherence of fragmentation.

As has been previously advanced, the anthology is organized around different regions of the Indian Ocean.

Thus, Chapter 1, South Africa, is the largest and the one with the greatest plurality of authors: Farida Karodia, Shamim Sarif, Ronnie Govender, Ashwin Singh and Imraan Coovadia. The Indo-African connection is the common denominator of the works included and the heart-breaking reality of the apartheid, in which people were divided and kept apart into racial groups, becomes the historical context of the fragments. In this way, the chapters of Karodia's novel *Other Secrets*— translated by M.^a Dolores Raventós Conill deal with the eviction of an Indian after the entry into force of the law known as the Group Areas Act. The grandmother of the family, voice of wisdom, reflected on the terrible results and the nonsense of the aforesaid law by stating «cuando llegue el día del juicio final [...] lo que contará será quiénes somos como seres humanos. Ni el color ni la raza tendrán entonces importancia» (p. 56). With regard to the protagonists of Sarif's *The World Unseen* (translated by María Jesús Lorenzo-Modia into Galician), they wish they did not have to wait for the final judgment so that their relationship would not be under the control of a racist and sexist society¹. The story *1949* written by Govender and translated by Óscar Ortega is also situated in this suffocating context, in which «no

1. This vision connects directly with Kimberlé Crenshaw's theory on intersectionality.

había lugar para la pena o la compasión» (p. 114). As for the scenes of the play *To House*, by Singh –translated into Catalan by Núria Casado–, they reflect the post-apartheid South African society; a society in which, paradoxically, diversity was used as a weapon of repression. Finally, Coovadia, in his novels *The Wedding* and *High, Low, In-Between* (translated into Basque by Arrate Ojinaga and into Spanish by Erika González, respectively) discovers the ins and outs of the married life of two couples who suffer the consequences of the historical period in which the action takes place. The inner world of the characters is described in detail and their humanity contributes to demystifying the Indoceanic imaginary and to presenting the reality of a space in which literature acquires an essential role in the construction and reflection of identity.

The despair, anguish and confusion that haunt the characters in South Africa spread to Tanzania. Chapter 2 focuses on a territory that we discover with the help of M. G. Vassanji. Both in the fragments of his novels, *The Book of Secrets* (translated into Catalan by Clara Ballart) and *And Home Was Kariakoo. A Memoir of East Africa* (translated into Basque by Elizabete Manterola), and in his short story «Breaking Loose» (translated into Basque by Naroa Zubilaga) the search for identity of the protagonists and the complexity of the post-colonial era are perfectly reflected.

For its part, Chapter 3, Zanzibar, presents the work of Abdulrazak Gurnah, Nobel Prize in Literature 2021. With a complex and elegant style, the author, sublimely translated into Catalan and Galician by Núria Mina and Xavier Díaz-Pérez (*Desertion* and *Gravel Heart*, respectively) details the effects of colonialism; on the one hand, through the romantic relationship between an Englishman and a Zanzibari woman and, on the other, through the alienation, so closely related to the Galician word *morriña*, suffered by a Zanzibari immigrant while living in the United Kingdom.

Chapter 4 moves us to Mauricio at the hand of Lindsey Collen and her translators, Juan Miguel Zarandona (*Mutiny*) and María Jesús Cabarcos (*The Rape of Sita*, translated into Galician). In these works, the focus is on women and the structural flaws of the post-colonial world that were especially violent and cruel toward them. *Mutiny's* fragments reproduce the harsh reality of a woman in prison while Sita, the protagonist of *The Rape of Sita*, reconstructs the rape she suffered by an acquaintance. Thus, these novels about women reflect the systemic violence of a world that was and is predominantly patriarchal; so much so that the author received death threats for her publications and *The Rape of Sita* was forbidden in her country.

In the same vein, the author Parvathi Arasanayagam, originally from Sri Lanka, creates an

autobiographical poem (translated by Isabel Alonso Breto) in which the poetic voice pays tribute to her mother –«My Mother»–. Likewise, the translator collects in this section, Chapter 5, a fragment of «The Bamboo Fronds»; a short story that describes life in a refugee camp after the bloody civil conflict known as Black July –the Tamil population was mercilessly attacked, and the consequences were transferred to their identity: «me pongo a pensar en mi vida, pero no en mi futuro» (p. 325).

Bangladesh constitutes the sixth chapter of the Indoceanic tour and the short stories collected have as a common denominator the period of the Partition. As has been previously advanced, it should be noted that this is the only case in which the translations are not made from the originals, but from English language versions. Thus, Maurice O'Connor is in charge of translating «Two More Deaths», written by Hasan Hafizur Rahman, and Dolores Ortega translates «Embrace», by Ramapada Chaudhury, into Catalan. In both fragments, the focus is on the traumatic outcomes that this historical process had on women.

Finally, Chapter 7 represents the most poetic part of the anthology. Juan Ignacio Oliva translates some of Tishani Doshi's poems: «Girls Are Coming out of the Woods», «Every Unbearable Thing», «Find the Poets», «Ode to Patrick Swayze» and «Buffaloes». This ending invites the reader

to go beyond the quotidian and the material and gives evidence of the strength of literature in the construction of the Indoceanic cartography.

In conclusion, with this anthology, a traditionally neglected region begins to be built in Iberian languages and its collective history is intertwined with the most personal aspects of human life. Therefore, translation serves to bring different cultures closer, but, at the same time, it also allows us to build the Indoceanic imaginary as a «site of resistance and nation building» (Maria Tymoczko, 1998, 21). Although one of the problems of the book responds to the fact that the linguistic diversity of the territory escapes this volume, it is also true that it opens the way to future collections. Likewise, one of the remarkable factors is how this reading helps to deconstruct a Eurocentric vision and analyse issues that can be extrapolated to the context of the target languages, such as racism and sexism. In short, dealing with a translation of these characteristics requires dialogue, empathy and effort; in other words, applying what, according to Michael Byram, would be the intercultural communicative competence. It seems to me that, in this task, the translators have managed to transfer all the emotion that underlies the works with total meticulousness; in fact, the value of this book can be found both in the selection of the works and in the quality of the translations, which

transmit the richness of this world and its characters. In this sense, we hope that *El océano Índico traducido* will be the first of many future anthologies dealing with the Indian Ocean literature.

WORKS CITED

- BYRAM, Michael. *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Clevedon: Multilingual Matters, 1997.
- CRENSHAW, Kimberlé. «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color». *Stanford Law Review*, 1991, 43(6), pp. 1241-1299. JSTOR, www.jstor.org/stable/1229039
- TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Post-colonial Context*. London: Routledge, 1998.
- Susana-Luisa COSTA-OTERO
*Universidade da Coruña –
 Facultade de Filoloxía*
Susana.costa.otero@udc.es

SANFILIPPO, Marina; ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M.^a y SOLÁNS GARCÍA, Mariángel (coords.). *De cuento en cuento. Mujeres y relatos de largo recorrido*. Colección Literatura y Mujer. Madrid: UNED, 2022, 464 pp.

A través de múltiples voces, cuerpos, textos, imágenes, tiempos, espacios, esferas sociales y culturales, transita el cuento tradicional en continua transformación. Las investigaciones contenidas en este volumen evidencian la capacidad que tienen los relatos de largo recorrido de actualizarse, de vivir a través de múltiples voces. De entre todas ellas las voces femeninas tienen aquí un papel protagonista. Narradoras orales, frecuentemente marginadas o despreciadas en los círculos de creación artística, que tienen su papel como creadoras; autoras que reescriben las historias para empoderar a populares protagonistas femeninas de cuento, silenciadas y detenidas; o personajes, motivos y espacios de estos relatos de largo recorrido que han servido de intertexto a diferentes artistas desde la Modernidad hasta hoy son objeto de estudio en esta publicación.

De cuento en cuento. Mujeres y relatos de largo recorrido forma parte de la colección Literatura y Mujer, se publica tras la celebración del Coloquio Internacional con el mismo tema (*Cuentos y mujeres en la cultura y el imaginario desde la Modernidad hasta hoy*) y da cabida a 30 propuestas que tejen estos dos hilos conductores, cuento y mujer,

desde diversas disciplinas y en torno a diferentes artefactos culturales (literatura, cine, fotografía, artes gráficas, *performance*...).

Se inicia con un prólogo firmado por las tres coordinadoras de la colección y del coloquio que justifica la importancia nuclear de la mujer como oidora, narradora, autora y protagonista de estas historias y que incluye una necesaria y valiosa delimitación del concepto «relato de largo recorrido», según la propuesta que Sanfilippo lleva desarrollando algún tiempo en distintos foros y publicaciones. El cuento, vapuleado por la idea, a veces mal entendida, de tradición o por la «visión del mundo única, ideologizada y profundamente patriarcal» (p. 14, n. 2) de las versiones escritas de los Grimm o Perrault, es concebido como un artefacto cultural capaz de transitar entre pasado y presente, actualizándose, transformándose e incorporando los códigos que los agentes de su transmisión tienen en cada momento y lugar de la historia.

Así, entre otros, tienen cabida estudios que abordan tanto el patrimonio oral heredado por narradoras rumanas, eslavas o brasileñas vinculadas a la cultura candomblé en la contemporaneidad, como las reescrituras de versiones de relatos tradicionales llevadas a cabo por escritoras de los dos últimos siglos (la salmantina Carmen Martín Gaité, la austriaca Elfriede Jelinek, la iraní Maryam Madjidi, las británicas Susan Byatt y Angela Carter,

las estadounidenses Kate Chopin, Judith Plaskow y Anne Sexton o la argentina Luisa Valenzuela, entre otras) que subvierten elementos patriarcales de las historias. El volumen no deja de lado el papel que el imaginario del cuento tradicional ha tenido en el mundo del cine, del teatro, de la fotografía o de la novela gráfica.

El prólogo menciona cada uno de los objetivos de los 30 estudios comprendidos en el libro. Como el abanico de posibilidades de conjugar el binomio cuento-mujer es tan amplio como diversas son las maneras de abordarlo por los diferentes investigadores, la obra se estructura en cinco bloques:

El primer bloque, *Mujeres que cuentan, mujeres con voz*, contiene artículos que investigan la figura de la mujer como narradora en distintas culturas, con un papel absolutamente activo a lo largo de los tiempos. El caso de Hécale, anciana humilde que dona su palabra, su narración, a Teseo, es paradigmático: el héroe célebre de la mitología griega recibe ayuda de una mujer casi olvidada, una narradora poco reconocida (Pedrosa, pp. 29-44). Sin embargo, narradoras activas han sido las protagonistas en la transmisión de las tradiciones orales de sus respectivas culturas en las últimas décadas. Tal es el caso de Silvia Fola, rumana afincada en Madrid, Silvia Fola, que entreteje ficción y realidad en relatos que reflejan el mundo rural y femenino

transilvano. Personajes del género cuentístico, como las brujas o los diablos, se integran en historias (difícilmente clasificables en categorías como cuento, leyenda o caso) de las que la misma narradora también es protagonista (Chereches, pp. 53-66). Las «viejas» (denostadas por Horacio) son protagonistas a la vez que personas especialmente dotadas para transmitir dichos relatos. Son «dueñas de la palabra» como las *orixás* (divinidades femeninas) protagonistas de los *itan* (relatos o mitos) candomblés que analiza Silveira (pp. 85-98) y que viajaron desde África de la voz de Inês Maria Mejjã, esclava secuestrada de África y tatarabuela del guía espiritual de esta comunidad brasileña que narra los relatos a la investigadora.

Desde «Bestiaria vida» de la mexicana Cecilia Eudave (Torrás Francés, 117-130) al viaje incesante entre continentes del ATU 1510 «La esposa amorosa» que resignifica Pardo Bazán en denuncia de la misoginia (Carballal y Axeitos, pp. 145-158), pasando por la reconocida producción anglonorteamericana de Sexton y Carter (Zamorano, pp. 203-222), se pone de manifiesto la transversalidad de estos dos hilos, mujer y cuento, en los artículos de este segundo bloque, *Heroínas de cuerpo y alma*. Encontramos interesantes propuestas en torno a los cuerpos como objetos y sujetos, empezando por el ya nombrado estudio magistral de Meri Torras. Otras reescrituras, literarias y audiovisuales,

basadas en Hansel y Gretel, también dan cuenta de la riqueza de la conceptualización del espacio doméstico en torno a la niña, la madrastra y la bruja del conocido relato (Díez Cobo, pp. 171-188). En este apartado tiene cabida también el género hagiográfico, la vida de santa Bárbara es reescrita por Ana Rossetti para denunciar la violencia ejercida contra la mujer. Medina Puerta (pp. 189-202) subraya en su estudio la incidencia que tienen las en ocasiones precipitadas lecturas de los investigadores en la transmisión académica de estos relatos.

Entre Oriente y Occidente transitan varios de los referentes del tercer bloque, *Mujer inspiradora de mitos y cuentos maravillosos*, en el que encontramos a Lilith y Sherezade revisitadas. Los estudios de Accetto (pp. 225-236) y Martínez Bautista (pp. 237-248) analizan reelaboraciones de la figura de Lilith, aquella que según el primer capítulo del «Génesis» bíblico es creada al mismo tiempo que Adán, pero que al negarse a someterse a él es expulsada del Paraíso. El trabajo de Martínez Bautista compara las versiones contemporáneas de Primo Levi, más cercana a la interpretación tradicional, y Judith Plaskow, que reelabora la historia desde la teoría feminista sin dejar de apoyarse en la religión judía, en torno a esta figura que la literatura rabínica ha dibujado de manera atroz. Por su parte un cuento de la británica A. S. Byatt pone en diálogo el mundo

contemporáneo de una narratóloga en la crisis de la mediana edad, la Dr. Perholt, que desde su disciplina académica interpreta a Sherezade, la tejedora de historias, y «un mundo imaginario alternativo, un espacio de fantasía, en el que [...] a pesar de su edad [...] se convierte en la heroína de su propio cuento» (Soláns García, pp. 271-285). La heroína y la infinita intradiégesis de *Las mil y una noches* es también un referente para Maryam Madjidi, estudiada por Soto (pp. 287-301), que busca expresar en francés, la lengua del exilio, su experiencia de desarraigo lingüístico e identitario.

«Un bravo militar que ya no existe, me lo contó [...] El cuento, pues, no es mío. Yo no pretendo más que darle forma literaria» (Canel, 1899, I: 195 en González Gallejo, pp. 321-332). Un laberinto entre realidad y ficción, oralidad y escritura, testimonio y reelaboración literaria pueden llegar a ser los relatos de largo recorrido. De historias orales reescritas por la pluma asturiana de Eva Canel a *exempla* que recodifican relatos clásicos y religiosos en un tratado del siglo XVI (Isabella Sforza en Aguilà Ruzola, pp. 305-320). Las versiones literarias de los Grimm y Perrault inspiraron los estereotipos femeninos de las películas de Disney: Lourdes Ortiz y Ángela Lidell se apropian de este imaginario y lo traducen a un lenguaje performativo paródico y visceral respectivamente (García Villalba, pp. 361-370); no obstante,

Medel y Vallvery (Regueiro Salgado, pp. 371-385) crean universos de cuento en los que la sororidad y las heroínas astutas y activas tienen cabida genuinamente, inspirados en las reelaboraciones literarias de Pinkola Estés y Rodríguez Almodóvar. Enmarcada dentro de la literatura juvenil, Celia, el célebre personaje de Elena Fortún, está contagiada por el gusto hacia la narración y la tradición oral de su creadora (Mascarell, pp. 333-346). Se observa pues que los soportes son muy diferenciados en este cuarto bloque, *Desmontando motivos tradicionales: poder, reescritura y subversión*, en el que diversas autoras y sus personajes subvierten el papel de madres, de objetos deseados, de esencialmente bellas y delicadas, de prisioneras, silenciadas y violadas que el poder patriarcal les ha impuesto. Buen ejemplo es *Cuentos de Hades*, de Luisa Valenzuela, que nos muestra, desde un universo marcado por el terrorismo de Estado en Argentina, pero sin prescindir del humor y el sarcasmo, a heroínas que desmontan el papel que no solo el patriarcado, también el poder político, les han adjudicado (Castro Domínguez, pp. 347-360).

Hasta aquí, gran parte de los artículos de este libro analizan las reelaboraciones que de las versiones de Perrault y los hermanos Grimm se han hecho con vistas a deconstruir el imaginario del pensamiento patriarcal dominante en el género cuentístico. El artículo

que abre el quinto bloque trabaja directamente con textos de estos famosos recopiladores desde una perspectiva histórico-social. Baños Gil (pp. 385-403) deja constancia de cómo Perrault y los Grimm suprimieron y evidenciaron aquellos detalles que contribuían a legitimar determinados modelos de conducta sexual y social apropiados para las formas de socialización aristocráticas o burguesas, respectivamente. Su análisis va más allá de lo textual y se extiende a las ilustraciones que acompañaron a algunas de las ediciones y es que es *Traspasando medios: cuentos e imágenes* el título de esta última sección. El género de la novela gráfica es representado por Nuria Pompeia con *Fueron felices comiendo perdices*, ambientada en el tardofranquismo, cuyos vínculos con los tipos y motivos del cuento folclórico analiza Jiménez Gómez (pp. 405-413). El matrimonio que supone el final feliz de gran parte de los relatos de tradición oral es aquí el desdichado inicio de la vida de tres mujeres. El vínculo matrimonial es también el elemento que Santiago Nogales (pp. 425-446) subraya como principal diferenciador entre las primeras princesas Disney y sus más recientes sucesoras en *Frozen*, *Brave* o *Vaiana*. La corporación audiovisual es representada en otro artículo por la primera de sus guionistas mujeres, Linda Woolverton, que contribuyó a crear heroínas progresivamente disidentes del estereotipo pasivo y bello

(Quintairos Soliño, pp. 415-424). El libro se cierra con el análisis de los arquetipos femeninos del universo audiovisual creado por Miyazaki (Labrud, pp.447-463).

El trabajo conjunto llevado a cabo en este volumen subraya con acierto el ingenio y capacidad de creación infinita de narradoras y escritoras en torno a su propio género. La voluntad que diversas autoras (guionistas, dramaturgas, ilustradoras, fotógrafas) en distintos puntos del planeta han volcado en deslegitimar el discurso opresor y monológico en torno a las figuras femeninas que pueblan las ficciones cuentísticas ha sido objeto de interés de un grueso considerable de los investigadores e investigadoras que han colaborado en este trabajo. Sus análisis contribuyen a enriquecer el entendimiento de los modos

de entretejerse del binomio cuento-mujer, demuestran que la subversión del orden establecido tiene infinitas posibilidades. Relevamos, no obstante, que las valiosas reelaboraciones de la mayoría de estas creadoras parten de relatos que son a su vez reescrituras de autores (Perrault, Grimm y Hans Christian Andersen) que impusieron su propia visión del género femenino y del mundo y que no coinciden, en su capacidad de recodificarse, con los denominados «relatos de largo recorrido». Estos han sido el otro hilo conductor del libro. Se han manifestado en cada uno de los artículos los brotes de un rizoma, con una continuidad y heterogeneidad implícitas a este género narrativo.

Irene FERNÁNDEZ GARCÍA
UNED/CSIC

LEVI, Primo. *Si esiste Auschwitz, no puede existir Dios*. Entrevista de Ferdinando Camon. Traducción de Carlos Gumpert. Madrid: Altamarea, 2023, 103 pp. (*Conversazione con Primo Levi*. Milano: Ugo Guanda Editore, 1997).

En enero de 2023, en una fecha muy cercana a la Semana de la Memoria, la editorial Altamarea publicó esta entrevista fruto de los encuentros de Primo Levi con el también escritor e intelectual católico Ferdinando Camon. Se trata de un libro pequeño, pero valioso, porque nos ofrece un destilado del pensamiento leviano, tal y como estaba configurado pocos meses antes de la muerte del autor turinés, puesto que, como leemos en la introducción, los encuentros empezaron en 1982 y continuaron hasta finales de mayo de 1986, menos de un año antes de la muerte de Levi.

Las entrevistas, como la del libro del que nos ocupamos, son un género literario muy querido, o por lo menos muy practicado, por Primo Levi; de hecho, en el tercer tomo de sus obras completas¹, los textos de esta índole, a pesar de ser solo una selección, ocupan nada menos que 1070 páginas y entre ellos hay hitos tan importantes como esta entrevista

póstuma de Camon o la que apareció en 1986 en el suplemento literario del *New York Times* gracias a la pluma de Philip Roth. Levi siempre exigió mantener un control total sobre el texto de sus entrevistas, así que no nos extraña que, en la introducción, Camon explique: «El acuerdo con Levi era que el texto final de la entrevista sería revisado por él a partir de la versión mecanografiada y corregido o modificado con absoluta autonomía. Y así se hizo» (p. 16). En realidad, la introducción no tiene desperdicio, en cuanto a contextualización de los encuentros y análisis de la escasa aceptación de la obra leviana por parte de la cultura europea antes de que la muerte del autor y el advenimiento de la llamada «era del testimonio» impulsaran un decidido cambio de paradigma. También contiene anotaciones importantes sobre el carácter y la forma de relacionarse de Primo Levi y aporta datos que restan credibilidad o, por lo menos, despiertan dudas con respecto a la hipótesis de que la muerte del autor piemontés haya sido un suicidio. Felicito por tanto a la editorial por la decisión de incluir en el volumen el texto de esta introducción, publicada por primera vez en 2014, y no una de las anteriores, como la original de 1987 que no incluía la reflexión de Camon sobre la afirmación de Levi, central en la entrevista, «Auschwitz existe, de modo que Dios no puede existir»²,

1. LEVI, Primo. *Opere complete volume III. Conversazioni, interviste, dichiarazioni*. A cura di Marco Belpoliti. Bibliografia di Domenico Scarpa. Indici di Daniela Muraca. Torino: Einaudi, 2018, pp. XXXV-1342.

2. Es la que en cambio apareció, y por fechas no podía ser de otra forma, en

o la de 1997, muy vinculada a problemas italianos de los años ochenta del siglo pasado.

El libro está compuesto por nueve capítulos, en los que se pasa revista a todos los temas que juntos o por separado pueden aparecer en las entrevistas a Primo Levi: el nazismo; la pertenencia del autor a la cultura judía; los campos de concentración y de exterminio; Alemania y las relaciones de Levi con los alemanes después de la guerra; su postura con respecto a los totalitarismos, al hebraísmo, al nacimiento del Estado de Israel y a su política en los años ochenta; la variedad de la producción literaria de Primo, etc. El quinto capítulo, cuya posición central nos da una pista clara sobre su importancia, a pesar de ser el menos extenso de todos, se titula «Perché scrivere» y trata justamente de la escritura. Camon le pregunta a Levi cuál fue el objetivo de su escritura (la denuncia, la necesidad de hacer justicia, de obtener consuelo o la liberación interior) y Levi contesta como buen científico enemigo de las generalizaciones, acotando la cuestión: «La pregunta atañe tan solo a *Si esto es un hombre*» (p. 59). Seguidamente Primo evoca la necesidad de contar, abrumadora y casi

primaria, que lo dominaba en la época de su vuelta a Italia; el deseo irrefrenable de explicar lo que había pasado, a quien lo conocía, pero también a sí mismo con una finalidad terapéutica, mientras que subraya que «la intención de dejar un testimonio vino después» (p. 61).

Poco antes aclara que la escritura fue «el equivalente del contar» (p. 60). Aquí tenemos, por tanto, el reconocimiento de algo que especialistas en el escritor turinés, como Marco Belpoliti o Domenico Scarpa, siempre han señalado: en Levi la narración oral viene antes de la escritura y esta última se suele apoyar en la primera, reproduciendo ritmos y módulos narrativos propios de la oralidad, a pesar del indiscutible peso de la intertextualidad literaria que exhiben las obras levianas. De hecho, para referirse a la necesidad de contar, Levi recurrió repetidas veces a la *Balada del Viejo Marinero*, de Coleridge, tanto que la relación con el poeta romántico inglés atraviesa la producción leviana. En 1966, en un artículo para una revista teatral³, Levi escribe:

Ognuno di noi reduci, appena ritornato a casa, si è trasformato

una edición española de 1995, descatalogada desde hace mucho tiempo. Con el título *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon* y traducción de Celia Filipetto, la publicó Mario Muchnik en la colección Europeos sin fronteras.

3. LEVI, Primo. «*Se questo è un uomo*, versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi». *I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, 1966, 8, pp. 37-43. El texto aparece también como introducción de la versión teatral publicada por Einaudi ese mismo 1966.

in un narratore infaticabile, imperioso, maniaco [...]. Ero diventato simile al Vecchio marinaio della ballata di Coleridge, che artiglia per il petto, in strada, i convitati che vanno alla festa per infliggere loro la sua storia sinistra di malefizi e di fantasmi. Ho ripetuto le mie storie decine di volte in pochi giorni, ad amici, nemici ed estranei. (1966, 40)

Diez años más tarde, volvemos a encontrar la imagen, algo depurada, en el cuento «Cromo», del *Sistema periódico*. Y, si la última obra de Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, tiene como epígrafe los versos 582-585 del poema de Coleridge («Since then, at an uncertain hour, / That agony returns; / And till my ghastly tale is told / This heart within me burns»), el único volumen de poesías de Primo Levi se titula *Ad ora incerta*. Es decir, el autor describe una y otra vez las acciones del viejo marinero que necesita contar y obliga a los convidados a escuchar. En cambio, no se detiene nunca en lo que, en el poema, les pasa a los que escuchan el relato del marinero. Creo que habría que prestar atención a esta omisión, porque es justo la figura del invitado/narratorio la que nos puede dar pistas sobre qué significa para Levi escribir/narrar Auschwitz, más allá de las explicaciones del propio autor. Este silencio sobre el narratorio puede explicarnos qué empuja al narrador a escribir y seguir escribiendo, narrando, retocando, corrigiendo, puliendo las

mismas escenas y las mismas reflexiones; es verdad que, como afirma Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido* (2004), «un relato no se parece al acontecimiento que relata» (p. 366), y ya esta perspectiva podría explicar la insatisfacción de un racionalista como Levi frente a la tarea de contar algo inimaginable. Sin embargo, recordemos que el volver sobre algunas escenas, narrando lo mismo con pequeñas variaciones, es típico de cualquier escritura del trauma, en su intento de dar cuenta de una herida psíquica que es difícil o imposible reducir en palabras; estamos ante un tipo de literatura en la que hay que ir buscando lo que no se nombra, buceando en poéticas del silencio y de la latencia, contando con lo que no aparece temáticamente, pero subyace en la estructura y habla en el ritmo y las pausas. Así que leamos lo que escribe Coleridge sobre el invitado atrapado por el viejo marinero: «The Wedding-Guest stood still, / And listens like a three years' child: / The Mariner hath his will. / The Wedding-Guest sat on a stone: / He cannot choose but hear» (vv. 14-18).

El deseo de tener a alguien que, abandonándose a la escucha de nuestras palabras, comparte con nosotros nuestra vivencia representa el alma y el fantasma que subyacen en la escritura de Primo Levi. Un fantasma que se hace eco de la necesidad de ser escuchados que tenían todas las personas que sobrevivieron a los lager y tuvieron que enfrentarse, a su vuelta, a una

insensibilidad y un desinterés generalizados. Por tanto, la ambición de Primo Levi, aunque no lo verbalice, es exactamente que se le lea y se le escuche con la actitud del *Wedding-Guest* de Coleridge, con ese abandono sin filtros ni barreras del que solo son capaces los niños pequeños cuando se les narra un cuento. Primo Levi quiere que quien recibe su narración lo siga en su voluntad de analizar y volver comprensible una experiencia que de comprensible no tiene nada, pero que, si no se comprende, será olvidada.

A propósito del desinterés por la experiencia del lager en los años de la posguerra, en la entrevista de Camon se habla también del famoso rechazo de la editorial Einaudi, que, en 1947, no quiso publicar *Se questo è un uomo*. En la entrevista, Levi afirma: «No sé por qué no lo aceptaron: tal vez fuera solo culpa de un lector desatento» (p. 69), aludiendo a Natalia Ginzburg, cuyo nombre Camon pone sobre el tapete de forma explícita en la introducción. Es decir, sobre Ginzburg, escritora, judía y turinesa, cae toda la responsabilidad de haber rechazado el libro; ahora bien, en una editorial como Einaudi, parece raro que solo la autora de *Lessico famigliare* se encargara del tema, aunque seguro que se le confió a ella, por escritora, judía y turinesa, la tarea de comunicar a Levi que la editorial no publicaría su libro. Conviene recordar que, en su autobiografía *La ragazza del secolo scorso* (2005), Rossana Rossanda recuerda este episodio y dice claramente que en la

posguerra las informaciones sobre los campos resultaban insoportables para todos «come se il gelo e fetore della guerra ci restassero attaccati. Qualche anno fa sentii uno storico stigmatizzare Natalia Ginzburg perché alla prima lettura aveva allontanato da sé *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Non ne potevamo più di quell'orrore. Ma chi può capirlo?» (pp. 100-101). En efecto, hay varias cosas que son difíciles de entender desde la perspectiva actual y la entrevista de Camon nos lo recuerda cuando, por ejemplo, trae a colación el seudónimo (*Damiano Malabaila*) usado por Levi para firmar *Storie naturali*, un volumen de cuentos fantásticos que salió el mismo año que *La tregua*. Camon plantea a Levi que el seudónimo estuviera «motivado por el temor y el pudor; pero lo más probable es que, en un estrato profundo, la conciencia le sugiera que no hay un autor sino dos» (p. 77). Quien lea el libro verá que en este caso el escritor evita contestar a Camon, porque, en realidad, no fue una elección de Levi usar un nombre ficticio, sino una exigencia de la editorial Einaudi que se lo pidió al autor, a través del director comercial Roberto Cerati, sin caer en la cuenta de que le estaban solicitando que renunciara a su nombre a alguien al que los nazis habían privado justo del nombre y de la identidad. De hecho, en este punto de la entrevista Levi, después de decir que, sobre la posible existencia de uno o dos autores, es mejor que se pronuncie el mismo Camon, en calidad de receptor,

hace referencia al primer cuento que escribió, en sus años universitarios, y que ahora está incluido en *Il sistema periódico*, es decir, el relato científico-fantástico «Carbonio». Creo que el mensaje del escritor es clarísimo y reivindica la fundamental unidad de su obra. Treinta y siete años después de la entrevista, cuando la crítica literaria se ha ocupado con frecuencia de los cuentos fantásticos de Levi, parece increíble que los *inaudiani* de entonces no se hubieran dado cuenta de hasta qué punto las historias fantásticas o de ciencia ficción escritas por Levi planteaban, y plantean, cuestiones filosóficas muy relacionadas con las vivencias de la deportación y del lager. Algunas de estas historias están recogidas en otro libro publicado hace poco por Altamarea, *Auschwitz, ciudad tranquila*⁴, que mezcla las supuestas dos facetas de la obra de Levi y toma el título de uno de los cuentos que contiene. Se trata de un relato que, dentro de la producción leviana, participa directamente de la «galaxia Auschwitz»; apareció en el diario *La Stampa* en 1984; en él, refiriéndose a ensayos sobre Hitler, Himmler y Goebbels, Levi recuerda haber leído:

decenas de ellos sin que me satisficieran. Es probable que

se trate de una incapacidad esencial de los escritos documentales, pues no tienen casi nunca el poder de mostrarnos el fondo de un ser humano. Para este fin, más que los historiadores y los psicólogos, resultan idóneos el dramaturgo y el poeta. (p. 133)

Lo recuerdo aquí porque creo que esta frase explica de forma directa la importancia de la escritura literaria en la construcción y la configuración de la memoria del lager en Primo Levi, una memoria profundamente política y moral, y un autor único, escritor, poeta, dramaturgo, narrador oral, quizá el autor más importante de la literatura italiana del siglo XX y, sin lugar a dudas, un intérprete fundamental de la literatura de la Shoah a nivel mundial.

Antes de cerrar esta reseña, es de recibo reconocer también la espléndida labor de traducción. Carlos Gumpert, uno de los más experimentados y sensibles traductores al español de obras de literatura italiana, logra una versión en la que la palabra de Primo Levi suena *casi* igual al original (ese *casi* no es una crítica, sino un recordatorio de que, como escribió Umberto Eco, en el pasaje de una lengua a otra solo podemos decir *casi* lo mismo) y mantiene la exactitud, la inteligencia y la elegancia del original.

Marina SANFILIPPO

*Universidad Nacional de Educación
a Distancia, UNED*

4. LEVI, Primo. *Auschwitz, ciudad tranquila*. Edición e introducción de Fabio Levi y Domenico Scarpa. Traducción de Carlos Clavería Laguarda. Madrid: Altamarea, 2021, 155 pp.

MALPARTIDA, Rafael y CAPRARA, Giovanni (eds.). *De la novela al cine y a la ficción televisiva. Adaptaciones múltiples y nuevas vías de estudio*. Granada: Comares, 2022, 103 pp.

La consolidación del cine y las series televisivas como medios artísticos de pleno derecho ha propiciado la expansión de la ficción literaria, transmutada en forma de adaptaciones y sus posibles *remakes*. Con base en esta premisa, Rafael Malpartida y Giovanni Caprara han coordinado este libro, *De la novela al cine y a la ficción televisiva. Adaptaciones múltiples y nuevas vías de estudio*, publicado por la editorial Comares en el marco del proyecto de investigación *Reescrituras de la novela en el cine y la ficción televisiva*.

En la introducción, «Nuevas miradas a las adaptaciones múltiples», los coordinadores presentan los contenidos del volumen y especifican su objetivo principal: «determinar qué relaciones guardan los nuevos textos audiovisuales con la obra de origen y entre ellos mismos» (p. 1). Con tal fin, incluyen una primera parte, «Cuestiones metodológicas y corpus de estudio», a cargo del propio Rafael Malpartida; una segunda, «Reescrituras de la novela en diálogo permanente», integrada por los trabajos de Miriam López Rodríguez y el mismo Giovanni Caprara; y una tercera, «Miradas duales a un mismo texto», constituida por los estudios de José Manuel Herrera Moreno y Manuel España Arjona. Cierra la publicación un

apartado con algunas notas biográficas sobre cada uno de ellos.

La aportación de Malpartida lleva por título «*Remake, readaptación y adaptación compuesta*»: deslinde de tres conceptos para el estudio de las relaciones entre la novela, el cine y las series televisivas» (pp. 7-27). Si bien parte, amparándose en Zecchi, del razonamiento –cuando menos discutible– de que «las adaptaciones [] forman parte de la recepción de una obra literaria de manera indisoluble» (p. 8) (basta leer una obra literaria sin saber de sus adaptaciones, o incluso conociéndolas pero no consumiéndolas, para comprometer esta idea), resulta valiosa la delimitación que propone de los conceptos *remake*, *readaptación* y *adaptación compuesta*. De este modo el autor solventa la vaguedad con que en ocasiones se aplican estas nociones, pues, como argumenta, un *remake* está basado en una adaptación previa del texto literario y no directamente en este, e incluso puede haber adaptaciones compuestas que consideren ambas fuentes a la vez. No menos estimables son las dos tablas de adaptaciones y *remakes* múltiples que ofrece, cada una con más de veinte novelas (*Grandes esperanzas*, *Heidi* o *Pedro Páramo*, por mencionar tres) y sus respectivas versiones en el cine y/o las series televisivas (pp. 14-24). Como corolario de todos los casos recogidos, aparecen distintos desafíos interpretativos que Malpartida hace constar en el último apartado, tales como estudiar

adaptaciones dentro de la propia literatura, prestar atención a los cambios de género y al tránsito a la animación en ciertas adaptaciones o introducir dos nuevos conceptos, *reboot* y *crossover*, con sus consiguientes casos propios (pp. 24-26). Esta línea de investigación, termina advirtiendo el autor, requiere «un considerable esfuerzo» (p. 26), por lo que conviene sentir entusiasmo por el objeto de estudio.

El primer trabajo de la segunda parte es «Las adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* de Louisa May Alcott» (pp. 31-45), en el que López Rodríguez toma como punto de partida la novela decimonónica de la escritora estadounidense. Lejos de desdeñarla en favor de sus adaptaciones al cine, dedica el primer apartado a explicar con detalle cómo se gestó la obra, que concibe como «una “adaptación” edulcorada» (p. 32) de la propia vida de Alcott. A las modificaciones de este proceso de ficcionalización atiende minuciosamente la autora no solo con referencia al libro, sino también a las cuatro adaptaciones cinematográficas analizadas: las de 1933, 1949, 1994 y 2019. Constata diversas transformaciones de guion en las películas con respecto a la novela, como la supresión de escenas (especialmente la última del texto literario), la «simplificación» (p. 41) del personaje de la Sra. March o la importancia concedida a la escritura como medio de expresión femenina en su contexto de producción primigenio. Resalta también cambios en

aspectos no textuales, como la elección del reparto (tan solo Katherine Hepburn encaja algo más con la Jo March creada por Alcott [p. 42]) o, sobre todo, los retoques en decorados y vestuario para reducir, especialmente en las versiones de 1933 y 1949, la sensación de dificultad económica plasmada en la novela, ya de por sí dulcificada por Alcott en relación con su familia (pp. 43-44). El de López Rodríguez es, en suma, un trabajo concienzudo del que se desprende un conocimiento del tema más que notable.

Se incluye también en esta sección el capítulo de Giovanni Caprara, «Andrea Camilleri y las reescrituras en la ficción televisiva del comisario Montalbano» (pp. 47-66). El investigador, que tuvo ocasión de dialogar en numerosas ocasiones con Camilleri, pone aquí en común la narración literaria con la exitosa serie televisiva, que considera además de gran calidad. Se trata de un caso particularmente destacable porque, por un lado, «[l]a serie televisiva interpreta el proyecto tal y como lo concibió Camilleri» (p. 49) y, por otro lado, este «ha escrito sus novelas al estilo del guion cinematográfico» (p. 50); en otras palabras, la escritura misma de las novelas ha estado orientada hacia su versión televisiva, que además ha dado a conocer las primeras. Esto no implica, sin embargo, que no haya diferencias semánticas entre una y otra narración; por indicar dos de las variantes señaladas por el autor, el comisario es un

personaje más orientado a la acción en la serie de televisión y «más relajado» (p. 56) en el texto literario, y el ambiente de la ciudad inventada de Vigàta (representación del Porto Empedocle natal del autor [p. 58]) resulta «más exótico» (p. 57) en la adaptación audiovisual. Hay que tener en cuenta, asimismo, la necesidad inevitable de reducir los tiempos de los capítulos televisivos con respecto a los literarios, mucho menos restringidos por el formato en este sentido (p. 60). El comparatismo está abordado con rigor por parte de Caprara, que incluye, además, un meritorio «interludio metodológico» en el que discurre sobre las trasposiciones de la literatura al cine desde una perspectiva semiótica general, abogando por reconocer «la narratividad» y «la ficción» como dos bases fundamentales desde las que atender a sus respectivas especificidades.

Ya en la tercera parte del volumen aparece la investigación de Herrera Moreno, «Laforet a ambos lados del Atlántico: *Nada* (Edgar Neville, 1947) y *Graciela* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956)» (pp. 69-83). Como refleja el propio título, se trata de un estudio sobre dos adaptaciones cinematográficas de *Nada*: una, la dirigida por Neville, más cercana –aun con variaciones– al texto original (no en vano la propia Laforet colaboró en cierta medida en el proyecto), y otra, la de Torre Nilsson, menos conocida y bastante más distanciada de la novela. El

autor se centra principalmente en elementos temáticos, tales como la ambientación, el hambre (tan presente en la novela como ausente en las películas), el suicidio de Román (sustituido por un accidente en la cinta de Neville y mantenido en la de Torre Nilsson) (pp. 74-75) o el anclaje temporal de la trama. No obstante, comenta también otros aspectos puramente cinematográficos, como los tipos de plano utilizados y su vinculación con el contenido o la relevancia de las películas en las carreras artísticas de uno y otro director. Aunque quizá se echa en falta una estructura interna del trabajo más nítida, la información aportada es clara en todo momento y la labor de documentación bibliográfica, de crítica tanto literaria como, especialmente, cinematográfica, es digna de mención.

Completa esta última parte el trabajo de España Arjona titulado «Reescrituras fílmicas de Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (Francisco J. Lombardi, 1985) y *Yaguar* (Sebastián Alarcón, 1986)» (pp. 85-99). Defendiendo una aproximación sin prejuicios hacia las versiones audiovisuales de obras literarias y basándose en los presupuestos teóricos de Genette y Malpartida, el autor examina dos hipertextos fílmicos de *La ciudad y los perros*, novela de Vargas Llosa (rica en innovaciones narrativas y formalmente compleja) a la que dedica un apartado inicial (pp. 86-88). La primera película, dirigida

por Lombardi, supone una simplificación de la diégesis literaria al intentar recrear el narrador mixto-subjetivo con una voz *over* que España Arjona tacha de «recurrente y fallida» (p. 97), si bien «gozó de una excelente acogida de crítica y público» (p. 88). Mucho menos conocido es el segundo filme, dirigido por Sebastián Alarcón, que introduce tres líneas narrativas (pp. 94-95); lleva la historia al Chile de Pinochet, y crea, según el investigador, un «artefacto moderno» y «más interesante artísticamente» (p. 97). Considera, por último, poco probable que la cinta de Sebastián Alarcón se basara

en la de Lombardi, más allá de una escena coincidente.

El libro reseñado conforma, en síntesis, un compendio sólido sobre las relaciones entre literatura, cine y series televisivas. Aun siendo de una extensión más bien reducida, contribuye al desarrollo de esta línea de investigación tanto con metodología como con estudios de caso. Es sin duda un volumen que se debería tener presente a la hora de ejercer el comparatismo, cada vez más fecundo, entre estas artes.

Álvaro PINA ARRABAL
Universidad de Cádiz

RUFAT PERELLO, Hélène y LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (eds.). *Au-delà du pied de la lettre. Estudios en homenaje a Montserrat Cots*. Salamanca: Guillermo Escolar Editor, 2022, 453 pp.

El título francés *Au-delà du pied de la lettre* bien podría leerse como concesión entrañable a la destinataria del homenaje, catedrática de Literatura Francesa de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, pero no únicamente; en opinión de quien escribe estas líneas, cabe presuponer que los editores han querido agrupar los textos reunidos en el volumen bajo una divisa que pudiera ser una manera de caracterizar los trabajos de literatura comparada, los incluidos en el libro y todos los de la materia. La lectura -crítica- del comparatista estaría así abocada a trascender la singularidad del texto para insertarlo en una serie, temática o formal, con la que comunica, en definitiva, en un «más allá» textual (*Au-delà*), sin perder un ápice de la determinación imperiosa que la palabra escrita impone.

Sea cual fuere el designio de los editores, lo cierto es que para homenajear a la que de forma sucesiva estuviera vinculada académicamente a la Universidad de Barcelona, la Autónoma de Barcelona y la Pompeu Fabra, además de ocupar la presidencia de la Asociación Española de Literatura General y Comparada entre 2008 y 2014, nos encontramos ante un volumen de 453 páginas en el que participan 23 autores, distribuidos dentro de los

dos grandes capítulos en los que el libro está dividido: *Sobre la literatura clásica y medieval* y *Sobre la literatura moderna y contemporánea*. El tercer y último capítulo contiene tres declaraciones de amistad al hilo de la filología, dos de ellas escritas por colegas de la Universidad, Dolors Oller y Mònica Vidal Díez, y la tercera por un antiguo alumno que hizo carrera creativa en el teatro catalán contemporáneo, Sergi Belbel, que nombra a la profesora objeto del homenaje a la manera de los personajes de la escena -de la vida-: La Doctora Cots, la Cots, la Monsecots, la Montse (reescritura al pie de la letra del título del último de los textos, al que todavía sigue una tabula gratulatoria). A la vista del contenido de la miscelánea, y a causa precisamente de las lenguas de escritura de los trabajos reunidos (español, catalán, inglés y francés), es probable que se haga explícita y se ejemplifique la propia diversidad de lenguas que constituyen el mosaico plural de la praxis comparatista. Los editores, Hélène Rufat y Dámaso López García, de todos modos, en el prólogo, se encargan de insistir en que el libro no sea recibido como miscelánea, «sino como las múltiples caras de un cristal cuyos destellos son dedicados» a Montse.

El primero de los destellos no puede ser otro que el de la misma portada en la que aparece representada una M (mayúscula) incompleta: el trazo recto inicial que se apoya sobre un fondo azulado, presumiblemente de agua marina con algas

–algunas de ellas sobresaliendo del recipiente a modo de florero que las contiene– y los dos trazos diagonales que constituyen el vértice; el segundo de ellos, incompleto, bien parece adentrarse en el grueso de las páginas que componen el volumen. El diseño de la cubierta es obra de Sara Olmos. Aquí sí que la letra tiene un pie, que se asienta sobre un fondo líquido que fluye, de estabilidad poco fiable, como si fuera una captura de pantalla de agua en movimiento. Puesta en escena, en definitiva, de la dialéctica de lo estable y de lo inestable, como la propia escritura que fluye y se mueve. El grafema de la M incompleta, colocado en la portada junto a *Estudios en homenaje a Montse Cots*, ilustra naturalmente la letra inicial de su nombre...

El trabajo que abre el volumen se ocupa de una cuestión esencial en la historia de la literatura comparada y de la literatura general, ni más ni menos que del concepto de «libro clásico». Carlos García Gual, de la Real Academia Española, experto en los estudios clásicos, dedica en esta ocasión su trabajo a dos autores que se salen del canon clásico más estricto: a Pseudo Calístenes y a Diógenes Laercio, sólo conocidos por sus textos, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* y *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, pertenecientes a una época tardía del helenismo. Ambos escritores, señala García Gual, son muy originales: «un biógrafo más amante de lo fabuloso y mítico que de lo histórico, un

historiador de la filosofía muy erudito, mejor narrador de ideas que de anécdotas» (p. 20).

Tras este preludeo referido al mundo clásico se incluyen dentro del primer capítulo una serie de trabajos, seis, que tienen como marco de referencia la literatura medieval, ese espacio del precomparatismo que la tradición académica ha considerado objeto de estudio de las literaturas románicas. En un libro de homenaje dedicado a Montserrat Cots no podían faltar las contribuciones sobre literatura medieval, habiéndose ella misma iniciado en las labores investigadoras con una tesis doctoral dedicada al trovador Guillem de Cabestany, dirigida por su maestro Martín de Riquer. Será precisamente la hija de éste, Isabel de Riquer, de la Real Acadèmia de Bones Lletres, profesora de la Universidad de Barcelona e investigadora ella misma sobre la recepción de los trovadores, la que se encarga de escribir en francés la primera de las contribuciones del mencionado ámbito de estudio: «Le don de la dame: anneau, gant, ceinture...» (pp. 25-41), con especial atención a las obras de los trovadores Giraut de Bornelh y Cerverí de Girona.

La segunda de las contribuciones relativas a la Edad Media es la que firma Rafael Alemany Ferrer de la Universidad de Alicante, «Las letras castellanas y catalanas en sus albores (s. XIII): aproximación comparativa» (pp. 43-65), que está dedicada al estudio comparado de los géneros más representativos del

periodo: la lírica, la prosa historiográfica, la narrativa de ficción y la literatura didáctica en un tiempo en que las culturas castellana y catalana están marcadas por dos personalidades de renombre, Alfonso X el Sabio y Ramón Llull. Y la tercera es la de Victoria Cirlot, medievalista y traductora de la Universidad Pompeu Fabra, que escribe sobre «Viaje y contemplación: visiones paradisíacas antes de Dante» (pp. 67-87), en la que trata de un subgénero literario bien poco conocido como es el de la literatura visionaria en la Edad Media, con una tradición que arranca al menos desde el siglo VI y que culmina, como es sabido, en la *Commedia*. En el camino Victoria Cirlot se detiene en la *Visión de Tungdal* y en textos de las místicas de los siglos XII y XIII.

Bien cabría reunir bajo el epígrafe titular de recepción contemporánea de la literatura medieval dos trabajos dedicados a sendos autores de la Baja Edad Media, del siglo XV, Charles d'Orléans y Ausiàs March: «Charles d'Orléans convertido en "personaje literario" por autores de los siglos XIX y XX» (pp. 183-204) de Juan F. García Bascañana (U. Rovira i Virgili) y «Hacia una traducción plurilingüe: cuatro ejemplos de Ausiàs March» (pp. 137-147) de José María Micó (U. Pompeu Fabra). García Bascañana sigue la huella del «príncipe-poeta» en Rimbaud, D'Annunzio, Paul Fort, la escritora holandesa Hella S. Haasse, Louis Aragon e incluso en Pablo

Neruda ofreciendo al lector un documentado trabajo articulado a través de una pluralidad de voces y de textos de literaturas varias. José María Micó, por su parte, a través de sus propias traducciones a varias lenguas románicas del poeta valenciano, intenta desde la pluralidad de registros restituir la singularidad de la palabra poética de la primera escritura, o más bien la pluralidad significativa. Uno y otro trabajo vienen a poner de manifiesto que la poesía de aquel tiempo –del último siglo de la Edad Media– sigue dando que pensar y que escribir.

Si arriba se utilizaba la voz propia del lenguaje musical «preludio» para referirnos a los principios, parece que ahora la palabra conveniente sea la de «coda», musical y textual, al objeto de cerrar la serie de los textos de orientación medieval reseñados. El autor del trabajo, escrito en catalán, «Música trovadoresca medieval: de la arqueología a la transmediación» (pp. 117-136), es Antoni Rossell (U. Autònoma de Barcelona). Con él se abre otra de las ventanas a través de las que los estudiosos de literatura comparada suelen asomarse, la de la literatura con vistas a la música, y mucho más en un espacio como el que constituye el corpus de este trabajo: la interpretación musical de las composiciones trovadorescas. Se pregunta con toda razón el profesor Rossell a lo largo del mismo si la representación musical de la lírica trovadoresca hoy debe ser recordada,

estudiada, glosada o interpretada musicalmente (p.121).

Y para colmar el apetito exigente de comparatistas y lectores interesados irrumpe en este primer capítulo de *Au-delà du pied de la lettre* el libro entre los libros de la literatura española, el *Quijote*, al que se dedican nada menos que tres trabajos, desde perspectivas muy diferentes, que no dejarán de abundar en el estudio de la recepción plural de la obra cervantina, instalándose los tres en un «más allá» de lo que cabría esperar: «La libertad en Shakespeare y Cervantes» (pp. 89-97) de José María Lassalle (U. Pontificia Comillas), «Lau Lauritzen: del *Don Quijote af Mancha* a *Der ritter von der traurigen gestalt* (Ejercicio de ecdótica cinematográfica)» (pp. 99-115) de Carlos Alvar (U. de Alcalá) y «El Quijote posmoderno. Un acercamiento transnacional y transmedial» (pp. 149-182) de Pedro Javier Pardo García (U. de Salamanca). Desde la idea de libertad, en la que se basa la construcción temprana (ss. XVI y XVII) de la Modernidad, hasta las reescrituras cinematográficas y teatrales del *Quijote*, el lector afrontará con sorpresa espacios raramente frecuentados por la crítica literaria.

En la segunda parte del volumen, un poco más extensa que la primera, la dedicada a la literatura moderna y contemporánea, se incluyen trabajos en los que el «más allá del texto» ocupa lugares diversos, a través del estudio de autores

singulares de primera fila y de temas específicos de la praxis comparatista, como es el del viaje, pero desde una mirada nada habitual, bien se diría que insólita: la de Francisco Lafarga (U. de Barcelona) en «Los viajeros franceses por la España del siglo XIX y el mar: cabotajes y travesías» (pp. 223-234).

Siempre que de literatura comparada se trata, al menos en el ámbito hispánico, surge con frecuencia la pregunta teórica de hasta dónde su objeto de estudio. No podía faltar en el volumen que aquí se reseña el excursus orientado a la reflexión sobre el objeto de estudio de la materia que da cobertura a las contribuciones incluidas en el libro, o al menos esa pudiera ser una de las funciones que cumple el trabajo de Antonio Monegal (U. Pompeu Fabra) «La literatura comparada y la crisis de relevancia». La frase del autor «la literatura comparada goza de una mala salud de hierro» (p. 207) resume en cierta medida el impulso de la disciplina que el volumen pone de manifiesto a lo largo de sus páginas. La cita obligada de Claudio Guillén, extraída de *Entre lo uno y lo diverso*, bien podría constituirse en el referente teórico de los trabajos que los editores han reunido en esta segunda parte: «Llegados a la época moderna la unidad de la literatura nacional es una engañifa. Hoy es irreductible la literatura a una tradición única [...] Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se ciñe a

la descomposición de unos pocos textos solitarios» (p. 217).

Nada mejor para ilustrar los principios precedentes que el trabajo del académico y exdirector de la RAE Darío Villanueva, que desde el propio título indica que la obra de Rubén Darío se estudia en relación con la del poeta americano (del Norte) Walt Whitman: «Walt Witman con Rubén Darío» (pp. 235-246). De la misma manera que Dámaso López García (Univ. Complutense), uno de los coeditores del volumen, en su trabajo «“Oh if I could write like that!” Virginia Woolf’s Reading Troubles» (pp. 285-297), pone de manifiesto en los *Diarios* de la autora inglesa la presencia del novelista francés Marcel Proust.

Desde similar perspectiva metodológica, al lector no le sorprenderá que el trabajo a propósito del ensayo narrativo sobre la pena de muerte de Orwell de Miquel Berga (U. Pompeu Fabra), «“A hanging”: Orwell antes de Orwell», telecomunique con los escritos al respecto de Arthur Koestler y de Albert Camus. Miquel Berga incluye, además, una traducción al catalán, inédita hasta la fecha, del texto de Orwell («Un penjament»).

Cuando la coeditora del volumen, Hélène Rufat (U. Pompeu Fabra), se ocupa de uno de los autores insignia de la literatura francesa del siglo XX, lo hace en relación con el teatro español del Siglo de Oro, «Voir l’Espagne scintillante d’Albert Camus, dans son miroir du Siècle d’or espagnol» (pp. 309-321), poniendo

una vez más de manifiesto que algunos de los destellos de los autores contemporáneos tienen su origen en un «más allá» que se identifica con la tradición literaria del país vecino.

Ni siquiera el texto de Lorca, referente por excelencia de la literatura española, se contempla en su singularidad «solitaria», sino que se abre a las reescrituras desde los dos bandos, el nacional y el republicano, objeto del documentado estudio de José Antonio Pérez Bowie (U. Salamanca) «Ecos de Lorca en la poesía de la guerra civil española» (pp. 265-283).

El espacio del otro y la relación con lo otro, temas mayores de la literatura que no puede dejar de referirse al asunto de la representación del yo y el mundo, se manifiestan en este libro a través de varias contribuciones, unas de orientación más literaria en sentido estricto, otras de orientación sociológico-literaria. La imagen de la España de los años treinta es objeto de estudio en el trabajo «Rewriting the Spanish journey: a Genettian approach to Norman Lewi’s *The Tomb in Seville*» (pp. 323-336) de Pere Gifra-Adroher (U. Pompeu Fabra), que insiste desde el título en resaltar la metodología de Gérard Genette, vinculada a las nociones de hipertexto e hipotexto, particularmente rentables dentro de los estudios comparados.

Irene María Artigas Albarelli (U. Nacional Autónoma de México) dedica su estudio a varios autores: Luis Cernuda, Luis Rius, Arturo Souto y

Angelina Muñiz-Huberman, cuatro españoles unidos por la experiencia del exilio en México, obligados a salir de España a causa de la Guerra Civil. Los cambios en los mapas personales y físicos explican el título de «Cartografías a deshora: exilios literarios en México» (pp. 337-358).

Será también el espacio mexicano, pero esta vez el de la frontera de los Estados Unidos, el que se convierta en tema principal de la contribución de María Antònia Oliver-Rotger (U. Pompeu Fabra), «Irony and nostalgia in unrepentant border crossing: Luis Humberto Crosthwaite's *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) and Santiago Vaquera *One Day I'll Tell You The Things I've Seen* (2015)», en la frontera a su vez entre los estudios culturales y la literatura comparada (pp. 359-373).

El viaje que, como se señaló arriba, pasa por ser uno de los temas importantes de los estudios comparados, se tiñe de tonalidades bien diferentes cuando se revisite del halo de la necesidad: viajeros a su pesar, como es el caso de los emigrantes y de los refugiados. Margit Raders (U. Complutense) presenta a lo largo de su contribución un taller narrativo, en el que los protagonistas cuentan su propia biografía: «*Diaphania*: una labor novedosa con inmigrantes y literatura oral» (pp. 375-412). El tema, en todo su dramatismo, no puede ser más actual; al fin y al cabo, se trata de literatura viva, haciéndose,

en la que la relación con el espacio resulta determinante. Del mismo modo que el trabajo de Miguel M. Gibert (U. Pompeu Fabra) se refiere al teatro más contemporáneo de Cataluña, el que también se está haciendo en la actualidad: «El teatre català contemporani: una aventura permanent» (pp. 413-422). Aquí, como en tantas ocasiones, la historia literaria no renuncia a situar los nuevos textos con relación a la tradición de los precedentes, lo que viene a poner de manifiesto que la serie del género dramático termina por hacerse presente a través de los textos singulares. La cuestión de los géneros no deja de ser inherente a los estudios de literatura general y comparada.

En el camino recorrido a lo largo de esta reseña ha quedado para el final la mención de la contribución «“Belle toujours en pyjama” ou sans... A propòsit de Helen Hessel, corresponsal de moda a París» de Teresa Vinardell Puig (U. Pompeu Fabra) (pp. 247-264). Helen Hessel, periodista experta en moda, desarrolló su actividad profesional en la década de los años veinte y treinta del pasado siglo; no sólo vivió muy de cerca los ambientes literarios del momento, sino que fue la inspiradora del personaje femenino de la novela *Jules et Jim* (más tarde película bien conocida). La literatura en esta ocasión se nutre y se relaciona con lo que la tradición onomástica de inspiración «telqueliana» llamó el «inter-texto» (marco social e histórico con

capacidad para incidir en las producciones de la ficción). Pues bien, en este trabajo tenemos un buen ejemplo de que la moda nunca fue ajena a las preocupaciones de los grandes semiólogos, y para muestra un único botón: Roland Barthes, con su *Système de la mode*.

Los editores de este volumen de homenaje a Montse Cots, Helène Rufat y Dámaso López García, han ido, efectivamente, mucho más allá del pie de la letra, para ofrecer

al lector interesado –al comparatista, al historiador y al crítico de la literatura– una obra de referencia, en la que cada una de las contribuciones es un paso adelante y todas reunidas un magnífico ejercicio de praxis comparatista en nuestros días, alentada por ese movimiento, en superficie paradójico, que reúne lo uno y lo diverso.

Jose María FERNÁNDEZ CARDO
Universidad de Oviedo

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil*. Sevilla: Renacimiento. Espuela de plata, 2020.

Esta novedosa monografía se centra en la memoria novelada de los acontecimientos vividos en Madrid durante la Guerra Civil. Aparte de estudiar las obras canónicas de autores como Ramón J. Sender, Arturo Barea, Max Aub, Camilo José Cela o Antonio Muñoz Molina, su autor, Javier Sánchez Zapatero, rescata del olvido toda una serie de autores que hasta ahora apenas si han recibido atención por parte de la crítica especializada, ya sea debido a su ideología, debido a su carácter marcadamente propagandístico o por otras razones. Se trata de autores como Adelardo Fernández Arias, Francisco Camba, Eduardo Zamacois, Elena Fortún, Valentín de Pedro o Diego San José, cuyas obras en su día lograron conectar con la sensibilidad dominante, y que conservan hasta hoy su interés como fuente de conocimiento histórico y en tanto que productos culturales altamente significativos. Además, conviene no perder de vista que sin estos textos queda desdibujada la excepcionalidad de los autores que abordaron de una manera más ecuánime el drama que se estaba desarrollando ante sus ojos o que durante la dictadura supieron burlar, al menos hasta cierto punto, la censura. Se hace preciso, pues, subrayar que, gracias a esta importante ampliación del corpus

de obras estudiadas, esta monografía completa y profundiza en el conocimiento de la literatura sobre la Guerra Civil, y muy particularmente en sus años más oscuros y menos estudiados.

Muy acertada parece asimismo la decisión de Javier Sánchez Zapatero de centrar la atención en las novelas sobre los acontecimientos vividos en Madrid entre julio de 1933 y abril de 1939, puesto que ello le permite acotar el corpus sin renunciar a su representatividad. Como muy bien argumenta en el primer capítulo, Madrid es un motivo literario fundamental tanto para los autores republicanos como para los sublevados y sus simpatizantes, puesto que fue un objeto decisivo para ambos bandos, no cejando ninguno de ellos en ningún momento en su esfuerzo por controlarla. Y, por otra parte, debido a la cercanía de Madrid al frente, las obras centradas en la capital están en condiciones de reflejar tanto las condiciones de vida de la población civil como la situación de quienes luchaban en las trincheras; tanto el espíritu de resistencia republicana como la violencia desatada en la retaguardia o el ambiente reinante en los círculos gubernamentales y militares.

Literariamente ello se traduce en la configuración de Madrid como un cronotopo fácilmente reconocible, en torno al cual se configuran dos narrativas claramente diferenciadas, a las que aquí se concede la misma atención, intentando

no juzgar, sino comprender. Y comprender incluye, para Sánchez Zapatero, hacerse cargo de las conexiones persistentes entre ese pasado traumático y nuestro presente. Sobre ello incide ante todo el capítulo inicial, «Mito, ficción y realidad», en donde se plantea una reflexión acerca del sentido que cabe atribuir a las alusiones a la batalla por Madrid en el discurso de un partido político como VOX, que, al dar a conocer los resultados de las elecciones municipales del 26 de mayo de 2019, publicaba en su cuenta oficial de Twitter una imagen de la estatua de Cibeles sobre la que se podía leer «Ya hemos pasado», alusión interpretada como un indicio de la conexión existente entre dicha formación política y el franquismo. Desde el otro extremo del espectro político, la tendencia de los partidos políticos de izquierdas a seguir invocando el lema antifascista «No pasarán» confirma la vigencia de la Guerra Civil en el imaginario colectivo.

El recorrido iniciado a partir de ahí sigue un orden cronológico en virtud del cual las obras estudiadas son encuadradas en seis capítulos que enfatizan la importancia del contexto y de las circunstancias determinantes para la génesis de las obras analizadas. El capítulo inicial, titulado «La epopeya de la defensa», se ocupa de las novelas escritas entre 1936 y 1939 en defensa del bando republicano por parte de autores como Ramón J. Sender,

Eduardo de Guzmán, José Herrera Petete, Arturo Barea o Eduardo Zamacois, entre muchos otros. Lo que más se destaca de esta narrativa, basada con frecuencia en experiencias personales y narrada de forma realista, es la unión indisoluble entre la estética y la ideología. Esta tendencia a supeditar todo al mensaje ideológico persiste en la literatura afín al franquismo inscrita asimismo dentro del realismo tradicional, aunque buscando otorgarle un valor simbólico a lo relatado. Es estudiada en el capítulo «La narrativa de la victoria» a partir de la obra de autores como Adelardo Fernández Arias, Jacinto Miquelarena, Agapito García Adadell, José María Carretero, Tomás Borrás, que comparten un mismo tono vehemente y encendido. Entre ellos se destaca la figura de Agustín de Foxá, cuya ausencia del canon durante las últimas décadas es atribuida sobre todo a factores ideológicos.

Tras estos primeros capítulos dedicados al estudio de la literatura de primera hora, en «La tercera España» la atención se centra en unos pocos autores excepcionales –todos ellos republicanos– capaces de trascender ese dogmatismo. Aquí se pone en valor el tono mucho más sobrio de un autor como Chaves Nogales, la perspicacia con la que Clara Campoamor saca a relucir las continuidades entre el clima de violencia previo al estallido de la guerra y la que vino después, así como la visión al mismo tiempo ecuánime

y comprometida de Moreno Villa y Cansinos Asens. El legado de los autores exiliados como Arturo Barea, César M. Arconada, Manuel Lamana, Valentín de Pedro, Paulino Masip, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón J. Sender, Max Aub, Luis Cernuda, María Teresa de León es revisado a lo largo del siguiente capítulo, titulado «La resistencia desde el exilio», haciendo hincapié en la importancia del extenso corpus memorialista y mostrando el carácter insólito de estas voces que articulaban una interpretación histórica disidente y crítica con el franquismo en un momento en que no existía en España apenas nada al margen del relato oficial.

Especialmente interesante y novedoso resulta el capítulo «La larga sombra de la guerra», en el que se pone el foco en la aportación de una serie de autores que entre 1950 y 1960 comenzaron a aprovechar el progresivo agotamiento de la así llamada «narrativa de la victoria» para desarrollar planteamientos menos maniqueos. Se evalúa el papel desempeñado por un autor como José María Gironella, referencia ineludible en la literatura de la época, y cuyos personajes republicanos son sometidos a un proceso humanizador, aunque se les sigue atribuyendo una violencia extrema, sobre todo en la retaguardia. Especial atención merece el caso de Ángel María de Lera, al que ya no cabe acusar de complicidad con el franquismo, aunque su obra acabara

siendo instrumentalizada por el régimen para cimentar el mito de los XXV Años de Paz. Completan el panorama autores como Luis Romero, Enrique Barco Teruel, Camilo José Cela, Pío Baroja, Diego San José.

Finalmente, en el último capítulo, «Madrid en la memoria», se pasa revista al panorama literario surgido al final de la dictadura, una vez que comienza a cobrar cada vez más influencia la literatura extranjera, se produce una diversificación de las tendencias y se hace posible la progresiva recuperación de los autores exiliados. Sin agruparlos en función de sus intereses o posicionamientos ideológicos, e insistiendo más bien en su diversidad, se sacan a relucir las aportaciones más significativas de autores como Juan Eduardo Zúñiga, Eduardo Haro Tecglen, Fernando Fernán Gómez, Ignacio Martínez de Pisón, Dulce Chacón, Alberto Méndez, Antonio Muñoz Molina, Javier Valenzuela. El común denominador hallado finalmente es el de la progresiva focalización en el punto de vista de los vencidos y el énfasis en los traumas aún no superados.

Estamos, en definitiva, ante un libro que demuestra que aún queda mucho por descubrir en la narrativa sobre la Guerra Civil. Con su decidida ampliación del corpus, el autor pone de relieve el interés de textos hoy olvidados, pero que fueron muy apreciados en su día. Su análisis muestra que, independientemente de su valor literario, resultan

altamente significativos como manifestación de un determinado horizonte cultural, tanto más cuanto que pese a su condición ficcional estas novelas aspiran a ser leídas como representaciones con una fuerte carga referencial. Este rasgo, común a toda la literatura sobre la Guerra Civil, supone un reto para la crítica, pero también una oportunidad como muy bien demuestra Javier Sánchez Zapatero. Por todo

ello, no cabe duda de que la monografía *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* está destinada a convertirse en una obra de referencia para todos aquellos que aspiren a continuar explorando la larga sombra proyectada por la Guerra Civil en la literatura española.

Patricia CIFRE-WIBROW
Universidad de Salamanca
wibrow@usal.es

AUTORES

MARGARITA ALFARO AMIEIRO es profesora catedrática en la Universidad Autónoma de Madrid, donde enseña literatura francesa contemporánea y literaturas francófonas. Dirige el grupo de investigación ELITE (Estudio de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa, HUM F-065), que se centra en el estudio de la literatura intercultural en Europa. Asimismo, es responsable desde 2007 de Proyectos de investigación competitivos (I+D+i) a nivel nacional. Alfaro ha publicado un número significativo de artículos y capítulos de libros en revistas y editoriales de reconocido prestigio. A título de ejemplo, cabe señalar que ha codirigido el volumen *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (Peter Lang, 2020) y el número monográfico "Écrivaines interculturelles francophones en Europe: regards créatifs, voix inclusives" (*Çédille, Revista de Estudios Franceses*, 2022, n.º 22). También ha participado en el volumen titulado *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française* (1981-2011) bajo la dirección de Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (Honoré Champion, 2012) y en el volumen colectivo *Plurilinguisme dans la littérature française* dirigido por Alicia Yllera y Julián Muela (Peter Lang, 2016). Asimismo, ha sido la IP del proyecto «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) en el que se enmarca el número monográfico titulado *El regreso (im)posible en la narrativa francófona contemporánea* y publicado en 1616:

Anuario de Literatura Comparada, n.º 13. Desde febrero de 2023 preside la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC).

ANA BELÉN SOTO, doctora en Filología Francesa por la Universidad Autónoma de Madrid, tiene una formación académica intercultural que le ha permitido enfocar su ámbito de investigación hacia el análisis de la literatura francesa y francófona contemporáneas. Su investigación gira en torno a la experiencia del desarraigo lingüístico e identitario, por los fenómenos ligados a la experiencia totalitaria y a la movilidad poblacional en un corpus literario autoficcional escrito por mujeres. En la actualidad es profesora contratada doctora interina en el Departamento de Filología Francesa, es miembro del Grupo de Investigación ELITE (Estudios de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa) y dirige el Proyecto de Investigación «Voces de mujer en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

BEATRIZ C. MANGADA CAÑAS es doctora por la Universidad Autónoma de Madrid (2001) y profesora titular en Filología Francesa en la misma institución, donde investiga e imparte docencia desde 2008. Su perfil investigador está orientado al estudio de las literaturas francófonas contemporáneas, en particular a las temáticas narrativas ligadas a la recuperación de la memoria y la experiencia de la interculturalidad en obras literarias escritas por mujeres. Es miembro del grupo

de investigación «Estudio de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa» (HUM F-065) desde 2008. Ha participado en siete proyectos de I+D+i. Cuenta con más de cincuenta publicaciones en revistas y editoriales de prestigio y es miembro del Consejo de Administración del Conseil International d'Études Francophones.

DIEGO MUÑOZ CARROBLES es profesor de francés y de traducción en la Universidad de Alcalá. Pertenece al grupo de investigación ELITE (Estudios Literarios e Identidades Transnacionales en Europa, HUM F-065). Se interesa por la representación de la identidad híbrida y plurilingüe en autoras francófonas migrantes, un tema sobre el que ha publicado numerosos artículos científicos y capítulos de libros en volúmenes colectivos.

MARÍA DEL ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO es doctora en Filología Francesa, licenciada en Filología Española y en Filología Francesa. Profesora titular en el área de Filología Francesa de la Universidad de Oviedo, sus líneas de investigación principales abordan las relaciones culturales franco-españolas (XIX-XXI), en particular a través de su prensa periódica e historias literarias, temas históricos y literarios comparados, así como sus traducciones en ambas lenguas, y la literatura francesa contemporánea escrita por mujeres. Ha participado en varios proyectos sucesivos I+D+i liderados por la Universidad de Zaragoza y por la Universidad Complutense de Madrid, y en numerosas publicaciones científicas, obras colectivas y monografías,

seminarios y congresos nacionales e internacionales.

VICENTE E. MONTES NOGALES es profesor en la Universidad de Oviedo. Entre sus publicaciones destacan las monografías *La memoria épica de Amadou Hampâté Bâ* (2015) y *Literaturas orales y escritas africanas: de África occidental a España* (2020). Ha participado en la coordinación de *Contes, mythes, légendes et fables d'Afrique et d'ailleurs. Analyse comparée* (2019) y es el editor de *Introducción a las literaturas orales y escritas africanas* (2022). Participa como guionista en la colección de DVD de la Universidad de Oviedo "Escritores Africanos" y en diferentes proyectos de I+D+i. Coordina las Jornadas Internacionales de Literaturas Africanas, que se celebran cada año en Oviedo. Su ámbito de investigación son principalmente las literaturas orales oesteafricanas y, además, la literatura de migración oesteafricana.

MARTA CONTRERAS PÉREZ se graduó en Estudios Franceses en la Universidad de Sevilla. Estudió el Máster de Estudios Internacionales Francófonos en la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente está inscrita en el programa de doctorado de Estudios artísticos, literarios y de cultura de la UAM bajo la dirección de Margarita Alfaro y forma parte del grupo de investigación de dicha universidad, ELITE –Estudios de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa– con la referencia F-69. También es miembro del Personal Investigador en Formación (PIF) de la UAM. Su tesis

doctoral se enmarca en un convenio de cotutela con la Universidad París X-Nanterre bajo la supervisión de su codirector de tesis Jean-Marc Moura. En 2022 fue seleccionada como una de las finalistas por la Fulbright para un puesto como lectora de español en Estados Unidos durante el curso académico 2023-2024 para una estancia de 10 meses.

MARIE CADETTE PIERRE-LOUIS posee una destacada trayectoria académica como doctoranda en Investigación en Humanidades, Artes y Educación en la Universidad de Castilla-La Mancha. Su pasión por las letras se refleja en su labor como escritora y poeta. Tiene como mayor enfoque teórico-conceptual la literatura comparada y la mitocrítica. Ha tenido el honor de publicar el artículo titulado “La feminidad en sus extremos: un estudio sobre la representación de las mujeres en el cine Z” en la prestigiosa revista *Brumal*. En este artículo, ha explorado los complejos temas relacionados con la feminidad y su representación en el cine.

MARÍA ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN, doctora en Filología Francesa y catedrática en el Departamento de Filología Francesa de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Autora de numerosos estudios sobre literatura francesa desde una perspectiva de análisis del discurso, así como sobre otras lenguas románicas minoritarias y sus literaturas.

INÉS ALICIA ESPINOSA CHARRY es graduada en Lengua Española y

Literaturas Hispánicas por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ha obtenido los títulos de máster en Cultura Audiovisual y Literaria y en Formación del Profesorado (ULPGC) y en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (Universidad Europea Miguel de Cervantes). Actualmente prepara su tesis doctoral en el Doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales, en la ULPGC.

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ es licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Sevilla y doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha enseñado en las universidades de León, Autónoma de Madrid y Las Palmas de Gran Canaria, donde es catedrático de Filología Latina desde 2002. Sus líneas de investigación son la lingüística latina y la recepción clásica, a la que dedica actualmente su docencia, junto con la intertextualidad en los productos cinematográficos.

HELENA GONZÁLEZ VAQUERIZO es profesora de Filología Clásica de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación son la tradición y recepción clásicas y los estudios neohelénicos. Es miembro del proyecto *Marginalia classica* y autora, entre otras publicaciones, del artículo: «The Gaia, Medea and Cronus Hypotheses. Classical Reception in Earth System Science» (*Maia. Rivista di letteratura classiche*, 2021); y de la edición, junto con Luis Unceta, del libro *En los márgenes del mito: Hibridaciones del mito clásico en la*

cultura de masas contemporánea (UAM-Catarata, 2022).

MIGUEL RODRÍGUEZ GARCÍA es psicólogo doctor en filología hispánica por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) con la tesis titulada «El Ciclo de la Raposa en los siglos XVIII y XIX». Ha participado y expuesto en seminarios, como el XXIV Simposio de la SELGYC, y ha publicado artículos en revistas especializadas. Sus intereses de investigación se enfocan en los animales no humanos en la literatura examinados desde una perspectiva multidisciplinar.

MARIÁNGEL SOLÁNS es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Zaragoza y obtuvo su doctorado en Filología en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Desarrolla su investigación en los estudios de la edad en la literatura. Ejerce como profesora ayudante doctora en el Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas de la UNED, donde imparte docencia en el área de literatura. Actualmente es directora del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer de la Facultad de Filología de la misma universidad.

1616: ANUARIO DE LITERATURA COMPARADA
GUIDELINES FOR THE PRESENTATION OF ORIGINAL MANUSCRIPTS

1616: Anuario de Literatura Comparada (1616: Annual Journal of Comparative Literature), a journal published annually by the Spanish Society of General and Comparative Literature, is a means of expression devoted to studies in this area, the only limitation being that manuscripts must be approved by the Editorial Board for publication. While respecting the intellectual freedom of authors, the journal does not necessarily endorse the opinions expressed by them.

Original manuscripts in the form of Word for Windows, should be sent, preferably through the application for authors (http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp) or to Editorial Secretary, Rosario López Gregoris (rosario.lopez@uam.es). Articles must be written either in one of the official languages of Spain (Catalan, Spanish, Basque and Galician) or in one of those admitted by the International Association of Comparative Literature (English or French).

Manuscripts must be previously unpublished, have a maximum length of 60,000 characters, including spaces, in the case of articles, 30,000 in the case of notes and 15,000 for reviews. When calculating the length, please include any figures, graphs, maps, notes and bibliography. Figures, graphs, maps must be numbered with Arabic numbers and in order of appearance. Each of these elements should have a short title to define it and its source must be indicated.

Each submission must have a cover page indicating the title and subtitle (if any) in Spanish and English; the name and surname of the author(s); academic or professional information; complete postal address, phone number and e-mail address; and the date the article was completed. The author must also send a short 10 line abstract (max. 150 words) in Spanish and English and the descriptors or key words (max. 6) of the contents to facilitate its finding.

The font used must be 12 point Times New Roman, single spaced. Footnotes, in 10 point, should be numbered correlatively in Arabic numbers and with superscript in the text. Long quotations must be indented and in 11 point.

References in the citations and bibliography shall comply with the model parenthetical style of Chicago-Deusto in cases of texts written in languages of the State (adapted to the spelling rules of the Catalan, Galician and Basque), Chicago style in the case of texts in English (with a consistent use of the standard British or American) and the Chicago-style in the case of texts in French (adapted to its orthographic rules).

The numbering of sections and sub-sections in the original manuscript should be done with Arabic numerals and should not be mixed with Roman numerals or letters. Each first level section can be sub-divided into successive levels numbered consecutively beginning with 1. Always place a full stop (period) between the numbers referring to the different sub-sections (E.g. 1.1.2.).

1616: Anuario de Literatura Comparada will acknowledge receipt of original manuscripts within a period of 30 days after reception and the Editorial Board will decide on publication within a period of six months.

Authors will receive one galley proof. The Editorial Board asks that no important variations be entered in the original text during correction of the proofs, because of the extra publishing costs incurred. Authors must correct and return the proofs within 15 days after receiving them.

Copyright belongs to *1616: Anuario de Literatura Comparada*, and permission from the Editorial Board is needed for its partial or total reproduction, indicating the source in all cases.

1616: ANUARIO DE LITERATURA COMPARADA NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1616: Anuario de Literatura Comparada, revista-anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, constituye el cauce de expresión de los estudios dedicados a dicha disciplina, sin más limitaciones que la aprobación por el Consejo de Redacción. Respetuoso este con la libertad intelectual de los autores, no se solidariza, sin embargo, con sus opiniones.

Los originales, confeccionados en Word para Windows, serán enviados preferentemente a través de la aplicación para autores (http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp) o a la Secretaría de Redacción a nombre de Rosario López Gregoris (rosario.lopez@uam.es). Se publicarán artículos en las lenguas oficiales del Estado español (catalán, español, euskera y gallego) y en las admitidas por la Asociación Internacional de Literatura Comparada (inglés y francés).

Los artículos habrán de ser inéditos, con una extensión máxima de 60.000 caracteres, espacios incluidos, en el caso de los artículos, 30.000 para las notas y 15.000 para las reseñas. En el cómputo de la extensión correspondiente se incluirán los cuadros, gráficos, mapas, notas y bibliografía. Los cuadros, gráficos y mapas irán numerados en arábigo, correlativamente, y cada uno llevará un título breve que lo identifique y las fuentes de origen.

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título y subtítulo (si lo hubiere) en español e inglés; el nombre y apellidos del autor/-es; datos académicos o profesionales; dirección postal completa, teléfono y correo-e, y fecha de conclusión del artículo. Asimismo el autor deberá adjuntar un breve resumen de 10 líneas (150 palabras como máximo) en español e inglés y los descriptores o palabras clave (hasta un máximo de 6) del contenido del artículo que faciliten la localización.

La fuente del texto debe ser Times New Roman 12 puntos, con interlineado sencillo. Las notas a pie de página, en 10 puntos, irán numeradas correlativamente en caracteres árabes y voladas sobre el texto. Las citas extensas irán sangradas y en cuerpo 11 de letra.

Las referencias bibliográficas en las citas y en la bibliografía se ajustarán al modelo autor-año del estilo de Chicago-Deusto en los casos de textos escritos en lenguas del Estado (adaptado a la normativa ortográfica del catalán, gallego y euskera), el estilo de Chicago en los casos de textos en inglés (haciendo un uso coherente de la norma británica o estadounidense) y el estilo de Chicago en los casos de textos en francés (adaptado a sus normas ortográficas).

En la numeración de divisiones y subdivisiones de los originales deben emplearse números arábigos, sin mezclarse con cifras romanas o con letras. Cada división del primer nivel puede a su vez subdividirse en sucesivos niveles numerados consecutivamente, empezando por el 1. Siempre se colocará un punto entre las cifras relativas a las divisiones de los distintos niveles (ej.: 1.1.2.).

1616: Anuario de Literatura Comparada acusará recibo de los originales en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Consejo de Redacción resolverá sobre su publicación en el plazo de seis meses.

Los autores recibirán una sola prueba de edición. El Consejo de Redacción pide que durante la corrección no se introduzcan variaciones importantes en el texto original, pues ello puede repercutir en los costos de edición. Los autores se comprometen a corregir las pruebas en un plazo de 15 días, contados desde la entrega de las mismas.

Los derechos de edición corresponden a *1616: Anuario de Literatura Comparada*, y es necesario el permiso del Consejo de Redacción para su reproducción parcial o total. En todo caso será necesario indicar la procedencia.

LITERATURA DEL REGRESO II: EL REGRESO IMPOSIBLE
EN LA LITERATURA FRANCÓFONA CONTEMPORÁNEA

ALFARO AMIEIRO, Margarita y SOTO CANO, Ana Belén. <i>Presentación del monográfico</i>	9
ALFARO AMIEIRO, Margarita. <i>El viaje interior y exterior de los personajes femeninos en las obras de ficción de Laetitia Colombani: La Tresse y Le Cerf-Volant</i>	13
ÁLVAREZ RUBIO, Rosario. <i>Linda Lê: Las afinidades electivas</i>	37
CONTRERAS PÉREZ, Marta. <i>(Re)construcción identitaria y pertenencia de los mauricianos en la actualidad: el caso de Les Rochers de Poudre d'Or de Nathacha Appanah</i>	63
MANGADA CAÑAS, Beatriz C. <i>Paisajes del retorno en la obra literaria de Georgia Makhoulouf</i>	83
MONTES NOGALES, Vicente Enrique. <i>Representaciones de África en algunas autoras oesteafricanas del siglo XXI</i>	103
MUÑOZ CARROBLES, Diego. <i>Regreso a la casa de la infancia: la reconstrucción del pasado y de la identidad en Maison-Mère de Anaïd Demir</i>	125
SOTO, Ana Belén. <i>Representación de la alteridad y temáticas de la itinerancia en la autoficción gráfica entre ici et ailleurs de Vanyda Savatier</i>	145

VARIA

PIERRE-LOUIS, MARIE Cadette. <i>Reescrituras variopintas del mito de don Quijote en la publicidad: el turismo, la lotería y el vino</i>	167
CIPRÉS PALACÍN, Ángeles. <i>El proceso de remediación en la novela de Hélène Gaudy Un monde sans rivage (2019)</i>	193
ESPINOSA CHARRY, Inés Alicia y MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. <i>Intertextualidad en los productos cinematográficos: análisis transtextual de Siete novias para siete hermanos (Seven Brides for Seven Brothers, Stanley Donen, 1954)</i>	223
RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel. <i>Lepóridos tramposos. De la fábula oriental, los tratados de caza y la historia natural a Tío Conejo</i>	255
GONZÁLEZ-VAQUERIZO, Helena. <i>Biofilia: Aristóteles, Edward o. Wilson y la novela Perdita de Hilary C. Scharper</i>	281
SOLÁNS GARCÍA, Mariángel. <i>La muerte como oportunidad: una aproximación gerontológica a Un político venerable de T. S. Eliot y El sueño de Bruno de Iris Murdoch</i>	305

RESEÑAS

