UNIVERSITAS OSTRAVIENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA

STUDIA ROMANISTICA

Vol. 18, Num. 2 / 2018

OSTRAVA

Reg. č. MK ČR E 18750
ISSN 1803-6406 (Print)
ISSN 2571-0265 (Online)

ÍNDICE – TABLE DES MATIÈRES – INDICE

ARTÍCULOS Y ESTUDIOS – ARTICLES ET ÉTUDES – ARTICOLI E STUDI

Lingüística / Linguistique / Linguistica

Begoña GARCÍA FERREIRA
EL GÉNERO GRAMATICAL DEL SUSTANTIVO DESDE ANTONIO DE NEBRIJA HASTA EL SIGLO XVII……...…..... 9

Literatura / Littérature / Letteratura

Karol KARP
LA LINGUA, IL GENERE E LA NARRAZIONE. LA PRODUZIONE ITALO-ALBANESE CONTEMPORANEA 31

Mariana KUNEŠOVÁ
DES DIALOGUES À SIGNIFICATIONS INCERTAINES DANS « LA PREMIÈRE PIÈCE DADA » : *L'EMPEREUR DE CHINE*..... 43

Dora POLÁKOVÁ
UN MUNDO ANCHO Y AJENO. (DIS)CONTINUIDAD EN EL INDIGENISMO HISPANOAMERICANO 55

Stefano REDAELLI
LA PECORA NERA DI ASCANIO CELESTINI: TRA PSICHIATRIA E LETTERATURA..... 65

RESEÑAS – COMPTES RENDUS – RECENSIONI

Iva DEDKOVÁ
Jan Lazar (2017). *À propos des pratiques scripturales dans l'espace virtuel : entre Facebook et Twitter.* Ostrava : Filozofická fakulta Ostravské univerzity. 257 pp. ISBN 978-80-7464-811-3 83

Maksymilian DROZDOWICZ
Anna Wendorff (red.) (2016). *In-Migraciones: Historia oral y escrita en América Latina.* Sandomierz – Łódź: Editorial Textoprint – Katedra Filologii Hiszpańskiej, Uniwersytet Łódzki. 154 pp. ISBN 978-83-933115-7-6.……..……..… 84

Begoña GARCÍA FERREIRA
Javier Muñoz-Basols, Nina Moreno, Inma Taboada y Manel Lacorte (2017). *Introducción a la lingüística hispánica actual: teoría y práctica.* Oxon: Routledge. 546 pp. ISBN 978-1-138-2092-3 …….....…….. 87

Beatriz GÓMEZ-PABLOS
José Luis Sánchez Melgarejo (2016). *¿Hablamos? Manual de conversación para estudiantes de español.* Madrid: Círculo Rojo. 106 pp. ISBN 978-84-9140-745-4 ...… 89

Beatriz GÓMEZ-PABLOS
Elena Carpi (2017). *La lexicogénesis del léxico filosófico español en el Siglo de las Luces*. Pisa: University Press. 77 pp. ISBN 978-886741-546-5 90

Agata ZAPŁOTNA
Magda Potok (2016). *Współczesna proza hiszpańska. Studia.* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 322 pp. ISBN 978-83-232-3131-8 ……...….....…….. 92

INFORMES – INFORMATIONS – INFORMAZIONI

Maksymilian DROZDOWICZ
VII Simposio Internacional de Hispanistas «Encuentros 2018», 24-26 de mayo de 2018, Łódź, Polonia …….....….…… 97

ARTÍCULOS Y ESTUDIOS – ARTICLES ET ÉTUDES – ARTICOLI E STUDI

Lingüística / Linguistique / Linguistica

EL GÉNERO GRAMATICAL DEL SUSTANTIVO DESDE ANTONIO DE NEBRIJA HASTA EL SIGLO XVII

Begoña García Ferreira

Universidad de Ostrava
República Checa
begona.garcia@osu.cz

Resumen. El propósito de este trabajo es presentar la polémica actual en torno a la palabra «género», para centrarnos a continuación en la evolución del género gramatical del sustantivo en español desde una perspectiva diacrónica, empezando por la primera gramática de una lengua vulgar, la *Gramática de la lengua castellana* de Elio Antonio de Nebrija y publicada en 1492, hasta el siglo XVII.

Palabras clave. Concepto de «género». Género gramatical. Sexismo lingüístico. Gramáticas en la Edad Media. Antonio de Nebrija. Siglo XVII.

Abstract. The Grammatical Gender of the Substantive from Antonio de Nebrija until the 17th Century. The purpose of this paper is to present the current controversy around the term "gender". It focuses on the evolution of the grammatical gender of the noun in Spanish from a diachronic perspective, starting with the first grammar of a vulgar language, *Gramática de la lengua castellana*, by Elio Antonio de Nebrija, published in 1492, until the 17th century.

Keywords. Concept of «gender». Grammatical gender. Linguistic sexism. Grammars in Middle Age. Antonio de Nebrija. 17th century.

1. Introducción

El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (DRAE) recoge la palabra *género* en sus distintas acepciones. La última de ellas define *género* como «categoría gramatical inherente en sustantivos y pronombres, codificada a través de la concordancia en otras clases de palabras y que en pronombres y sustantivos animados puede expresar sexo» (DRAE, 2014). Sin embargo, hay una tercera acepción que está en boga desde el siglo XX y con seguridad va a seguir dando de qué hablar (y escribir) en los años venideros. Se trata del *género* como «grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico» (DRAE, 2014).

Desde esa perspectiva sociocultural, el desarrollo y expansión de las corrientes feministas no han hecho más que insistir en la reflexión que debe hacerse sobre la mirada androcéntrica en los estudios de las ciencias sociales y humanas; por un lado, con el fin de comprender mejor la realidad social, en aras de la ciencia; por otro, con la intención política de rechazar la posición social (discriminatoria) de la mujer, cuya relegación a un segundo plano está ligada a las características «femeninas» que individual y colectivamente el constructo social considera propias de su sexo.

El feminismo académico anglosajón de los años 70 del siglo XX impulsa esta revisión para distinguir la biología (el sexo masculino y el sexo femenino) de las construcciones sociales y culturales, entendiendo *categoría* o *perspectiva de género* como una construcción cultural. El hecho de que la palabra inglesa *gender* se traduzca como *género* infiere confusión al término porque «En español la connotación de género como cuestión relativa a la construcción de lo masculino y lo femenino solo se comprende en función del género gramatical» (Portal Nieto, 1999: 552). Sin duda, han contribuido al desconcierto general los medios de comunicación, la clase política o personajes mediáticos haciendo cotidianas expresiones como *estudios de género*, *políticas de género*, *identidad de género*, *igualdad de género*, *violencia de género*, *discriminación por género*, etc. sin incidir en su significado. Este uso, abuso y muchas veces tergiversación de un concepto de por sí complejo acaba por convertirse en un lugar común que se redefine según la perspectiva o el enfoque de la persona que investiga (Bogino Larrambebere y Fernández-Rasines, 2017: 160), cuando no cae en la simplificación de sustituir sistemáticamente *sexo* por género, como si fuesen intercambiables. María Jesús Izquierdo (1994: 40) lo ejemplifica de la siguiente manera:

> Se organizan jornadas sobre Género y Geografía, por citar un ejemplo, cuando aquello que se va a abordar es la desigualdad sexual y no la desigualdad de género. […] Lo que ocurre es algo así como que todo cambie para que nada se mueva, restándole toda la radicalidad que esta herramienta conceptual tenía en sus orígenes y frenando con ello el avance teórico que pudiera contribuir a iluminar las condiciones que favorezcan cambios estructurales: Lo que implica es que se produce un conocimiento útil para la gestión de la sociedad tal cual hoy es, y que tapona

> u obscurece cualquier posibilidad de asociar la desigualdad social de las mujeres con las características estructurales de la sociedad.

2. ¿Qué tiene que ver el género (de *gender*) con el género gramatical?

El tema es harto complejo y no será aquí donde lo analicemos en profundidad, si bien señalaremos que la corriente teórica feminista, junto con la lingüística estructural de corte funcionalista, son las corrientes que más se han propuesto y preocupado

> por esclarecer la vinculación de la categoría extralingüística "sexo biológico" con la estructura gramatical de la lengua española y, en última instancia, por delimitar las capacidades referenciales de los masculinos genéricos cuando estos designan seres sexuados (Rodríguez Fernández, 2009: 31).

Para responder a la pregunta del encabezamiento de una manera sencilla[1] es necesario plantearse si entendemos el sistema lingüístico como una dicotomía entre lengua y habla: si diferenciamos el estudio del lenguaje como un sistema inmanente, ajeno al uso que de él se hace, estaremos inclinados a ver el género gramatical como un elemento arbitrario y por tanto sin relación con cualquier desigualdad social o sesgo sexista, puesto que este afectaría exclusivamente al plano del habla, esto es, al uso que de la lengua hacen los hablantes (si son sexistas, se expresarán de forma sexista). De este modo, podríamos aceptar en ciertos planos la existencia del sexismo lingüístico en el uso, pero no en el sistema. Así, el concepto de género heredado de la corriente feminista anglosajona no tendría cabida en el marco teórico para el estudio e investigación de lo que entendemos por sistema lingüístico, dado que el enfoque que defienden corrientes como la lingüística funcional y comparada inciden en la independencia del sistema lingüístico frente a la realidad. Podemos incluir en este grupo las obras de J. A. Martínez[2], I. Roca o de la Real Academia Española, por citar algunos ejemplos.

Si, por el contrario, concebimos la lengua como parte inherente del pensamiento y realidad de una comunidad de hablantes, será imposible separar en dos planos la lengua del habla y nos centraremos en el enfoque discursivo donde elementos sociales, culturales, lingüísticos, etc. están interrelacionados. Por lo tanto, la categoría de género entendida como una revisión interdisciplinar del sistema patriarcal sí sería posible dentro de nuestro marco teórico. Así, como señala Márquez Guerrero (2016: 2), «[…] la dicotomía de lengua y habla no es una oposición material, sino metodológica», y carecerán de fundamento las observaciones referidas exclusivamente al «uso», sin incluirlas dentro de la propia lengua.

Sin embargo, hay que insistir en la complejidad del fenómeno y Calero Fernández (2015: 452) deja claro que

---

[1] Reducimos los enfoques teóricos a dos, pero sin duda existen posturas no del todo compartidas dentro de cada corriente debido, entre otras cuestiones, a la variedad de aspectos que rodean al género como categoría gramatical.

[2] Destaca su obra *El lenguaje de género y el género lingüístico* (Universidad de Oviedo, 2008).

> Así pues, la cuestión de si la lengua, tal y como es ahora, nombra de manera adecuada la realidad social, esto es, en el tema que nos ocupa, si la lengua discrimina a las mujeres o las trata de manera desigual, no puede reducirse a si el masculino plural ("los niños, los profesores, los médicos") o el propio masculino singular en sustantivos con moción de género ("El juez debe ser imparcial"), incluso los heterónimos masculinos ("los derechos del hombre"), incluyen o no a las mujeres. Hacer dicha reducción delata o un desconocimiento de la lengua y de la gramática, o un claro posicionamiento ideológico, o ambas cosas a la vez.

Contrapuesta a la lingüística de corte funcional, esta corriente se decanta por la idea del poder de transformación que tiene la lengua para alterar la realidad. Márquez (2013: 8-9) lo explica así:

> Y no es el nombre que se aplica a las cosas el que automáticamente transforma el mundo, sino la propia acción de nombrar, la fuerza ilocutiva presente en nuestros enunciados. Por tanto, al cambiar la lengua, lo queramos o no, cambia, al menos, una porción de la realidad: aquella referida al mundo de los sonidos y los significados, a la representación simbólica y a la cosmovisión, las cuales condicionan nuestras percepciones, ideas, emociones y nuestra actuación. […] Espontáneamente creamos términos nuevos que sirven para designar realidades emergentes, y evitamos otros que resultan comprometedores para ciertos intereses.

En resumen, sociedad, cultura y pensamiento no solo ejercen un reflejo sobre la lengua, sino que tienen un papel lingüístico activo en «el mantenimiento de una organización desigual por motivo de sexo» (Rodríguez Fernández, 2009: 40).

Para la lingüística estructural, funcional y generativista, el género es una categoría morfológica existente en todos los sustantivos; en algunos de ellos el morfema aporta información semántica como categoría sexual, tamaño, cantidad, unidad/conjunto, etc., pero en la mayoría de los casos no aporta nada (el llamado «género fijo»: *el libro*, *la mesa, el coche, la pared*) y el masculino o femenino son asignados por criterios formales, como el tener una u otra desinencia. El género masculino es el no marcado, frente al femenino, que sí lo es. En sustantivos cuyos referentes son seres sexuados, los masculinos tienen un doble valor semántico: uno específico (identificable con la categoría sexual) y otro genérico[3], que se aplicaría tanto a varones como a mujeres. El género femenino siempre tiene un valor específico y recoge exclusivamente a la mujer o conjunto de mujeres. Por lo tanto, el femenino no implica masculino, pero masculino no implica «no femenino».

[3] Existen corrientes que prefieren evitar el valor genérico del masculino en la medida de lo posible; en otras se analiza su ambigüedad en determinados contextos. Un recurso para evitar o aclarar este valor genérico son los dobletes (también llamados *desdoblamientos*). Por su parte, la RAE suele argüir el *principio de economía lingüística* y el *principio de pertinencia* o *relevancia* para rechazar en general este uso, calificado de artificioso e innecesario. A su vez, quienes defienden la validez de este recurso acuden a textos incluso medievales para justificar que no es un «invento» de las guías de uso no sexista de la lengua, así como que el principio de economía lingüística no es el único que rige la comunicación, citando por ejemplo el *principio de cooperación* de Grice (Calero Fernández, 2015: 466).

Además, el género desempeña desde la sintaxis una función constructiva: junto con los morfemas de número y persona funciona como «enganche de la concordancia» (Martínez, 2008: 107). En este aspecto radica la posible existencia del denominado «androcentrismo» o «sexismo lingüístico»[4], que parte de la identificación del ser humano como sinónimo de varón, siendo este la medida de todas las cosas y su perspectiva la general y universal.

Por otra parte, la formación de femeninos relacionados con cargos y profesiones aporta información extralingüística de sexo biológico y dependiendo del punto de vista de la corriente teórica en la que nos situemos, se plantea su creación necesaria –para dar visibilidad a la mujer, que ha ocupado un espacio antes restringido– o superflua/incorrecta al existir otros recursos para poder reflejar el género (mediante el artículo, por ejemplo). En el plano semántico se habla de duales aparentes, vacíos léxicos, salto semántico[5], etc. que son reconocidos por todas las facciones, aunque su interpretación sea distinta. Mientras que para la lingüística funcionalista estas palabras o expresiones reflejan una mentalidad discriminatoria y sexista hacia la mujer, esto no tiene nada que ver con el sistema de la lengua en sí; para otras disciplinas es la imagen y sobre todo la perpetuación de un sistema de valores sexistas, estereotipos e ideología que se debe poner en tela de juicio, ya que «[…] la lengua organiza el pensamiento y contribuye, junto a otros elementos culturales, a conformar la identidad» (Calero Fernández, 2015: 459).

Existe la convicción, al menos por parte de diversas disciplinas como la Pragmática y Etnolingüística, de que el debate podría alejarse de las posturas extremistas en ambos bandos y profundizar de forma seria en la naturaleza del género gramatical. Márquez Guerrero (2016) apunta a la necesidad de esclarecer términos como significación/designación, referencia/referente, la sustancia de contenido conformada lingüísticamente con el concepto de realidad biológica, etc., lo que implicaría una mayor comprensión de la lengua en su aspecto teórico (teoría del lenguaje), una definición más clara del género como signo o como figura de contenido (lingüística general) y la aplicación de una metodología (gramatical, semántica, etc.) apropiada.

El diálogo que se nos antoja necesario no parece, al menos por ahora, que vaya a producirse. En primer lugar, las posturas contrarias han traspasado el ámbito científico, convirtiendo la complejidad de este asunto en una caricatura. En la sociedad actual han calado los temas sobre el sexismo lingüístico, el valor del género masculino como genérico, la adecuación o no de recursos como el desdoblamiento, etc. bajo un falaz enfoque simplista basado no tanto en el conocimiento de la lengua como en la pasión que despierta la polémica *visibilización* de la mujer, polarizando el debate entre quienes defienden una perspectiva feminista (tildada de «políticamente correcta») y quienes la rechazan[6].

[4] Véase el informe de Ignacio Bosque «Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer» (BILRAE, 2012).

[5] Términos creados y ampliamente desarrollados por Álvaro García Meseguer en obras como *¿Es sexista la lengua española?* (1994).

[6] Al igual que con el concepto de *género*, la clase política ha aportado su particular *granito de arena*: Hace ya veinte años (sobre 1997), la diputada por el PSOE en Cádiz Carmen Romero se dirigía en un mitin a los «jóvenes y jóvenas»; en 2008 la ministra de Igualdad del PSOE Bibiana Aído en el Congreso de los Diputados desató la mofa con «miembros y miembras». En 2018 hemos escuchado a Irene Montero –portavoz del partido Podemos en el Congreso– interpelar a los «portavoces y portavozas». Este último hecho ha incrementado notablemente el número de consultas lingüísticas a la RAE sobre el género, lo que por otra parte indica la confianza, prestigio y autoridad que se le atribuye a la institución

3. Una mirada hacia el pasado

En el apartado anterior hemos intentado plasmar algunas de las diferencias entre dos enfoques teóricos opuestos con respecto a la concepción del sistema lingüístico. A partir de ahora echaremos la vista atrás para, desde una perspectiva diacrónica, reflejar la evolución del género gramatical del sustantivo a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Elio Antonio de Nebrija (1444-1522) publicó en 1480 *Introductiones Latinae*, obra popularmente conocida como *Antonio*, un texto sobre la gramática latina que llegó a ser muy popular a finales del siglo XVI –debido a su enseñanza obligatoria en las universidades–, pensada para restaurar el latín ciceroniano. El éxito que vivió con esta obra no se repitió con la *Gramática de la lengua castellana* (1492), primera gramática de una lengua moderna y que no fue bien acogida en su tiempo[7]; no obstante, será el ejemplo por el que se guíen futuras gramáticas, muchas de las cuales serán publicadas en el extranjero.

La *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija está inspirada en autores como Dionisio de Tracia (siglo II a. de C.), en Quintiliano (s. II), en el tratado *Ars Grammatica* de Donato (siglo IV) y en Prisciano (s. V), como explica Díaz Hormigo (1994). González Calvo expone estas influencias de forma diáfana (1979: 51):

> Los griegos fueron los primeros en hablar del género. Protágoras, Aristóteles y los estoicos distinguieron tres tipos, que vienen a coincidir con lo que hoy llamamos géneros masculino, femenino y neutro. Dionisio de Tracia añadió lo que nuestra tradición gramatical entiende por común y epiceno. Los latinos recogieron la clasificación de los griegos, aunque hubo diversidad de opiniones acerca de la naturaleza y número de los géneros. Los latinos tuvieron en cuenta el criterio sintáctico de la concordancia al afirmar que un nombre es masculino si se le puede concordar con *hic,* femenino con *haec* y neutro con *hoc*. Donato añadió un tipo de género más a los cinco descritos por Dionisio de Tracia: el hoy llamado «ambiguo». Los seis géneros fueron recogidos por Prisciano, pero considera que el masculino y el femenino son los esenciales.

La tradición de Nebrija, por lo tanto, es grecolatina, pero también aspira a ser innovadora: es el primer tratado gramatical sistemático que pretende fijar y sistematizar la lengua castellana. Dejando en parte el principio de autoridad de los clásicos que había utilizado en *Introductiones Latinae*, Nebrija se centra en el carácter prescriptivo de la lengua, esto es, pretende «cimentar su norma lingüística en el uso» (Ramajo Caño, 1993: 342). Lo curioso es que ese conocimiento de la gramática castellana tendría también como objetivo

para regular el uso de la lengua, aunque cada vez con menos unanimidad: el prestigio de la RAE se ha visto mermado en los últimos años por los estudios que la tachan de androcéntrica, incoherente y poco rigurosa en su trabajo (Silvia Senz y Montserrat Alberte, eds., 2011); también han sido reprochadas algunas opiniones en los medios de comunicación de académicos como Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte o Félix de Azúa, consideradas insultantemente machistas; finalmente, no ha sido bien acogida la escasa voluntad de incluir a mujeres entre los miembros de la Academia (actualmente hay 8 mujeres y 36 hombres), cerrando así la puerta a una igualdad social que teóricamente apoyan.

[7] La *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Nebrija no tuvo una segunda edición hasta el s. XVIII; sus contemporáneos la criticaron y rechazaron (Juan de Valdés), y muchos fingieron ignorarla (Cristóbal de Villalón). (Martínez Gavilán, 2015: 134).

funcionar de base para un estudio más satisfactorio de la gramática latina, algo que, vista la nula o escasa repercusión en el momento de la *Gramática* de Nebrija, era sin duda para los gramáticos un sinsentido o, al menos, un método de escasa utilidad.

El Renacimiento imbuyó de nuevos aires a todas las ramas del saber, tanto en el ámbito de las ciencias naturales como en el de las artes. Martínez Gavilán (1994: 421-422) señala el momento de transformación que se vive en la época, siendo Nebrija el catalizador de las dos vertientes del pensamiento humanista. Por un lado, el humanismo clásico, relacionado con las ansias de volver a dar esplendor a las lenguas clásicas, recuperar la latinidad perdida sin el enfoque filosófico medieval aplicado a la gramática. Por otro, el humanismo vulgar, el cual supuso una profusión en la creación de gramáticas de las lenguas vulgares. El hecho de que se copiasen las categorías gramaticales de las lenguas clásicas (y estas no se ajustasen al funcionamiento de la lengua vulgar[8]) puede entenderse no como una despreocupación teórica, sino como un claro intento de equiparar las lenguas vernáculas a las clásicas, con el objetivo de otorgarles un prestigio similar[9].

El apogeo político, económico y cultural de la Corona española contribuyó a la expansión de las gramáticas en varios países europeos, como refleja por ejemplo la defensa de la lengua en castellano del emperador Carlos V ante el papa Paulo III, en 1536 (Martín Sánchez, Nevado Fuentes, 2009: 10). Los primeros ejemplares de gramáticas para la enseñanza a extranjeros son los denominados *Anónimos*, que se publican en Lovaina: *Vtil y breve institvtion para aprender los principios y fundamentos de la lengua hespañola* (1555) y *Gramática de la lengua vulgar de España* (1559).

En otros países como Italia podemos mencionar las *Osservationi della lingua castigliana* (1566), de Giovanni Miranda, quien señala tres géneros (Calero, 1994): masculino, femenino y neutro. También reconoce que se puede adivinar el género a través del artículo, por el adjetivo que acompaña y por la terminación (tanto vocal como consonante, dando un listado más amplio que el que aparece en el Anónimo de 1555).

En Inglaterra aparecen las *Reglas gramaticales para aprender la lengua española y francesa* –sobre el año 1560–, de Antonio del Corro; en Francia, la *Grammarie Espagnolle expliquée en françois* (1597), de César Oudin, así como muchas otras obras que viven su esplendor a lo largo de los siglos XVI y XVII, reflejando que «la tradición de la enseñanza del español se vincula desde sus orígenes con la de la enseñanza de una segunda lengua, del mismo modo que proliferan los diccionarios bilingües y trilingües o plurilingües» (Marcos Marín, 1990: 71).

Estas gramáticas con fin didáctico (la enseñanza del español para extranjeros) se centraban en el uso –y no contaban, salvo excepciones, con una estructura organizada–, de ahí que con frecuencia copiasen el esquema de Nebrija (o anterior, latino) sobre los principios de la *Gramática*. En suma, la hegemonía de la Corona como potencia suscitó un gran interés por la lengua castellana en el extranjero, mientras que entre los autóctonos no se

[8] Como señala Calero Fernández (1994: 126), la categoría «caso» aparecía en muchas de las gramáticas del español de los siglos XV, XVI y XVII a pesar de no existir en castellano.

[9] En cambio, Martínez Gavilán (1994: 426-427) ve principalmente en las gramáticas pensadas como manuales para extranjeros una ausencia de auténtica reflexión y un reflejo de la fuerza y prestigio de la tradición.

sentía la necesidad, ni se le veía la utilidad, al estudio de la gramática de la propia lengua (Martínez Gavilán, 2015: 134).

No obstante, en el siglo XVII irá surgiendo una reorientación que convivirá con la creación de gramáticas con objetivos didácticos y también normativos. Los gramáticos empezarán a sentir la necesidad de un enfoque filológico, o, dicho de otro modo, dejarán de mostrar un modelo de lengua (para su aprendizaje, para su correcto uso) y se plantearán explicarse por qué la lengua es como es, lo que favorecerá en el s. XVII la consolidación de la gramática racionalista.

4. Las gramáticas de los siglos XV al XVII

Es necesaria la aclaración que Martínez Gavilán hace sobre la influencia de la obra *Gramática de la lengua castellana* (1492) de E. Antonio de Nebrija:

> Queda claro, entonces, que en España y a lo largo del siglo XVI, ni la *Gramática* de Nebrija dejó tras de sí una secuela de obras que continuaran la labor de codificación y normativización que él había iniciado (la obra de Villalón se publica en Amberes), ni los que abogaron por un modelo normativo diferente al que él había propuesto plasmaron sus opiniones en tratados gramaticales, por ser contrarios a toda idea de sujetar a arte la lengua vulgar (Martínez Gavilán, 1990: 140).

Aunque en su tiempo no fuesen conscientes de ello, el siglo XVI quedó también marcado por la figura del humanista Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600), *el Brocense*, también llamado Sanctius, cuyos nuevos planteamientos sobre la gramática latina en su obra *Minerva* (1587) jugaron un papel trascendental en el desarrollo de las gramáticas castellanas posteriores. A pesar de considerarse de alguna manera sucesor de Nebrija, como indica en su prólogo-dedicatoria, «[Nebrija] me dejó lo que entonces no pudo terminar para que yo lo llevara a buen término» (Marcos Marín, 1990: 68), fue la gramática latina del nebrisense (*Introductiones Latinae*) la escogida por los poderes oficiales como manual universitario, dejando así en un segundo plano a la *Minerva* que su autor, por todos los medios, intentó popularizar.

Según Martínez Cuadrado (2003: 42-43), las aportaciones de la gramática latina *Minerva* (1587) de Sánchez de las Brozas tuvieron un carácter rupturista, ya que se primaba por primera vez la razón frente al principio de autoridad (utilizado por Nebrija y posteriores gramáticos siguiendo su estela); estaba en contra de la memorización como principal vehículo de aprendizaje; abogaba por el uso de argumentos racionales; frente al carácter descriptivo y normativo, la *Minerva* desarrollaba una gramática explicativa; las reglas eran el principio básico de la exposición doctrinal: centradas más en la sintaxis que en la morfología, estas debían ser claras, sencillas y breves. Como señala Marcos Marín (1990: 76), gracias al Brocense los gramáticos dejarán de ocuparse de asuntos estériles como el origen del lenguaje o la relación con el latín, para centrarse ahora en aspectos del pensamiento racionalista como las categorías o los procesos mentales que están detrás de las operaciones lingüísticas.

Al igual que la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija, la *Minerva* de Sanctius fue desdeñada en España, pero admirada y copiada después en el extranjero. Marcos Marín (1990: 71) así lo indica: «En el resto de Europa ocupó, durante muchos años y con glosas de Gaspar Scioppius y Jacobo Perizonius, el primer lugar entre los textos de gramática latina en la enseñanza». A Nebrija se le calificaba como el primer gramático castellano, y Sánchez de las Brozas, a su vez, fue considerado el primer gramático en general, y su influencia llegará hasta el siglo XVIII. De hecho, cuestiones lingüísticas que trataba el Brocense fueron desarrolladas en la influyente *Grammaire générale et raisonnée* (1660), de Claude Lancelot y Antoine Arnauld, conocida como la *Gramática* de Port-Royal[10]. Principalmente esta y otras dejan atrás la gramática especulativa y la lógica aristotélica para imbuirse en la gramática racionalista y la autoridad de Descartes.

4.1. Consideraciones sobre *Gramática de la lengua castellana* (1492), de E. Antonio de Nebrija y otras gramáticas

A imitación del modelo medieval (heredado de la tradición grecolatina), Elio Antonio de Nebrija (1444-1522) divide en cuatro partes la Gramática –Analogía, Sintaxis, Prosodia y Ortografía– (Marcos Marín, 1990: 66), a la que se añade un pequeño manual gramatical para aprender la lengua. Divide en diez partes[11] la oración y trata los mismos accidentes que el esquema latino: calidad, especie, figura, género, número y declinación por casos (Zas, 1994: 644).

Nebrija define el género como «aquello por que el macho se distingue de la hembra, i el neutro de entreambos» (Nebrija, 1980 [1492]: 175). Por lo tanto, remite a una característica semántica**:** el género sirve para indicar el sexo; sin embargo, no todo el léxico puede explicarse en base a esta máxima. Valgan los ejemplos que menciona en su *Gramática*: *el milano*, *la paloma*, *el cielo*, *la tierra*, *el entendimiento*, *la memoria*. Según Calero Fernández (1994: 129), la oposición masculino/femenino de Nebrija se basa de manera evidente en la oposición macho/hembra.

Esta definición semántica del género será compartida por posteriores gramáticas, como la de Villalón (1558), el *Anónimo* de Lovaina (1559) y la gramática de Bartolomé Jiménez Patón (1614). Por ejemplo, en el *Anónimo* de Lovaina, también conocida como *Gramática de la lengua vulgar de España,* se dice que

> Los nombres desta lengua Vulgar solamente se hallan de dos géneros: o en el género viril o en el mugeril; porque neutros o no los tiene o se comprehenden baxo del masculino (Anónimo, 1966 [1559]: 34).

[10] «[…] cuatro de las cinco reglas en las que se resume la sintaxis de la *Grammaire* están tomadas directamente de la *Minerva*» (Martínez Cuadrado, 2003: 45). Asimismo, la *Grammaire générale et raisonnée* (Marcos Marín, 1990: 77) «no fue un fruto espontáneo e imprevisible, sino la culminación de una serie de obras, entre las que deben incluirse algunas no francesas, como la *Minerva* del Brocense».

[11] Nombre, pronombre, artículo, verbo, participio, gerundio, nombre participial infinito, preposición, adverbio y conjunción.

Por otro lado, Nebrija aclara que los artículos sirven para ayudar a reconocer el género, considerados elementos o partículas «que añadimos al nombre para demostrar de qué género es» (Nebrija, 1980 [1492]: 182). En este caso, Nebrija apela a un recurso formal para definir el género. Para Calero Fernández (1994) esta herramienta no es sino la muestra de la incapacidad para explicar los múltiples casos en los que la palabra no se refiere a una realidad sexuada.

Algunas de las gramáticas donde se utiliza el recurso del artículo para definir el género serían (Calero Fernández,1994: 127):

- E. Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana* (1492);
- Bernabé del Busto, *Introductiones grammáticas: breves et compendiosas* (Salamanca, 1533);
- Juan de Luna, *Arte breve, y compendiosa para aprender a leer, escrivir, pronunciar y hablar la Lengua Española* (Londres, 1623);
- Fray Diego de la Encarnación, *Grammaire espagnole expliquée en François*[12] (Dovay, 1624);
- Gonzalo Correas, *Arte Kastellana* (1627);
- Juan Ángel Zumarán, *Grammática y pronunciación alemana y española, española y alemana* (Viena, 1634).

Por otro lado, en muchos autores clásicos, la explicación del género era morfológica. Siguen este ejemplo gran parte de los manuales de enseñanza como:

- En el *Anónimo* de Lovaina (1555) los nombres acabados en *-a* son femeninos (*tabla*, *paja*, *mesa*); los que acaban en *-o*, masculinos o neutros. Los que acaban en *-e*, son masculinos o femeninos (*la calle*, *el guante*). Los nombres que terminan en consonante son difíciles de reconocer.
- Juan de Valdés[13], en el *Diálogo de la lengua* (1535) reconoce su incapacidad para establecer un sistema para identificar el género de las palabras españolas. Alude a la frecuente conservación del género latino, y añade: «pero por lo más ordinario veréis que los nombres en castellano guardan el género que en el latín desta manera: que los nombres acabados en *–a*, serán femeninos» (Valdés, 1982 [1535]: 149).
- Antonio del Corro en sus *Reglas gramaticales para aprender la lengua española y francesa* (sobre 1560) establece femenino y masculino sin mayor explicación.

[12] Esta gramática se sale de la general concepción del tratado de gramática como manual de enseñanza esquemático y práctico. Diego de la Encarnación se acerca a las gramáticas de Jiménez Patón, Gonzalo Correas y Villar en su estructura, doctrinas y perspectiva filosófica de las categorías gramaticales (Martínez Gavilán, 2015: 140).

[13] Valdés rechazaba la obra (y persona) de Nebrija, de ahí que se alejase de sus planteamientos. Valdés se basa en el uso de la lengua para teorizar sobre el género. *Diálogo de la lengua* (1535) no es una gramática al uso (Martínez Gavilán, 1990: 134), sino un conjunto de pasajes de los que se extraen diversas observaciones lingüísticas.

El género en la *Gramática de la lengua castellana* (Salamanca, 1492) se presenta como uno de los accidentes del nombre. «Nombre es una de las diez partes de la oración, que se declina por casos, sin tiempos, y significa cuerpo o cosa» (Nebrija, 1980 [1492]: 164). El sustantivo y el adjetivo son un subtipo de la parte de la oración denominada «nombre». Y Nebrija en su *Gramática* distingue siete géneros en el nombre castellano que en la clasificación grecolatina eran seis. Nebrija divide en dos el «común» medieval en *género común de dos* y *común de tres* (González Calvo, 1979: 51).

Díaz Hormigo (1994: 201-202) destaca que el término *sustantivo* no aparece definido explícitamente, pero que se puede llegar a él a través de la definición de *nombre* y sus aspectos morfológicos, sintácticos y semánticos. De los siete géneros del nombre, cinco hacen referencia al sustantivo y los otros dos serían exclusivos del adjetivo (Díaz Hormigo, 1997: 219). Los cinco géneros del sustantivo en Nebrija serían los siguientes (Nebrija, 1980 [1492]: 182):

- masculino, que es el nombre «con que se aiunta este artículo *el*» *(el ombre, el libro)*;
- femenino, que es el nombre «con que se aiunta este artículo *la*» *(la muger, la carta)*;
- común de dos, concebido como el género del nombre «con que se aiuntan estos dos artículos *el, la*» *(el infante, la infante, el testigo, la testigo)*;
- dudoso (posteriormente «ambiguo»), que es el del nombre con el que «se puede aiuntar este artículo *el* o *la*» *(el color, la color, el fin, la fin)*;
- mezclado (posteriormente «epiceno»), que es el nombre que «debaxo deste artículo *el* o *la*, significa los animales machos i hembras» *(el ratón, la comadreja, el milano, la paloma)*.

Desde un punto de vista teórico, Calero Fernández (1994) establece dos perspectivas a la hora de clasificar el género gramatical que se define en las gramáticas, y que entendemos como no excluyentes:

a) el criterio semántico: por el significado y en consecuencia donde se relaciona masculino/varón con femenino/hembra, es decir, relacionando género gramatical con género natural (sexo biológico);

b) el criterio formal: en él se incluye la perspectiva morfológica (explicar el género a través de las terminaciones o sufijos); asimismo, las funciones que tiene el nombre (sustantivo y adjetivo) cuando se acompaña de artículo o artículos que lo determinan, o bien siendo un fenómeno vinculado a la concordancia.

En este segundo grupo, además de Nebrija y los anteriormente citados en el uso del artículo como explicación de la esencia del género (Bernabé del Busto, Juan de Luna, etc.), también se incluyen Cristóbal de Villalón y Bartolomé Jiménez Patón (1614).

Por su parte, Díaz Hormigo (1997) presenta otro esquema similar, analizando el género del sustantivo desde tres aspectos: a) exclusivamente sintáctico; b) desde un punto de vista morfológico; c) teniendo en cuenta aspectos sintácticos, semánticos y morfológicos.

4.2. Un ejemplo del sustantivo en las gramáticas del siglo XVI: *Gramática castellana*[14] (1558), de Cristóbal de Villalón

La obra del licenciado Villalón no es un simple manual de español para extranjeros, sino que, en la línea de las gramáticas renacentistas, busca un enfoque no apegado al latín para así poner el castellano a la altura de las lenguas de prestigio, como el latín o el griego. Las partes de la Gramática se reducen a Ortografía, Morfología y Sintaxis, «y basa la gramática en la norma, aunque no explica quiénes son los sabios en cuya autoridad esta norma se basa» (Marcos Marín, 1990: 72). El gramático vallisoletano considera que el género es

> el linaje o naturaleza [que] conuenga en su sinificaçion. Y pues en la generaçion ay dos maneras de linaje, como macho y hembra, es nuestra intinçion preguntar si el tal nombre conuiene en su sinificaçion al macho o a la hembra. (Villalón, 1971 [1558]):18).

Pues, como hemos señalado en líneas precedentes, parte del criterio semántico que relaciona inequívocamente género gramatical con género natural. Así, Cristóbal de Villalón (1971 [1558]:18) establece tres tipos de géneros:

- masculino: «Todo nombre que por su sinificaçion conueniere a macho sera del genero masculino: y se señalara con su proprio articulo, este»;
- femenino: «Todo nombre que por su sinificaçion conueniere a hembra sera del genero femenino: y se señalara con su proprio articulo, esta»;
- común de dos: «Todo nombre que sinificare i conueniere a ambas cosas macho y hembra sera del comun de dos: y se señalara con ambos articulos que determinan el tal genero, este y esta».

Calero Fernández (1994: 135) indica que Villalón acepta la posible existencia de términos pertenecientes a un género neutro: «los pronombres neutros, aquellas palabras que pueden ir precedidas del artículo *lo* y las que parece que "no determinan a ser de género macho o de hembra" (Villalón, 1971 [1558]): 20)». El hecho de ser escasos los ejemplos hace que no se refleje este enfoque en el inventario del género gramatical.

Siguiendo su ejemplo y por tanto simplificando, diremos que su clasificación en tres géneros lo diferencia de Nebrija, el cual incluía en total siete tipos de género.

> Y ansi digo, que tres generos solos ay del nombre en la lengua castellana, y no mas. Quiero dezir, que todos los nombres que en la lengua castellana ay, o conuienen por su sinificaçion al masculino, que es macho. O conuienen al femenino, que es la hembra (Villalón, 1971 [1558]):18).

Otra característica a indicar es la utilización, en lugar del artículo, del demostrativo este/esta, seguramente a imitación del *hic/haec* de la gramática latina, como hemos visto en su

[14] VILLALÓN, Cristóbal de (1971 [1558]). *Gramática castellana: Arte breve y compendiosa para saber hablar y escrevir en la lengua castellana congrua y deçentemente*. Madrid: C.S.I.C.

texto unas líneas más arriba. Además del demostrativo, Cristóbal de Villalón señala otro aspecto formal: distingue el género de los nombres a través de la terminación, presentando 37 reglas con toda clase de excepciones. Por lo tanto, en su obra la concepción del género aúna criterios semánticos y formales –siguiendo a Díaz Hormigo, Villalón entraría en la categoría c), que combina aspectos sintácticos, semánticos y morfológicos–.

La definición de género de Cristóbal de Villalón, para Díaz Hormigo (1997: 229), no se ajusta a la definición tradicional como accidente gramatical del nombre sustantivo. En su lugar, el género es «un rasgo inherente de cada palabra de esta clase, y que son los artículos, pronombres y adjetivos que han de acomodarse al género del sustantivo de acuerdo con las reglas generales de la concordancia». Para Lope Blanch (1983: 41), Villalón es un adelantado a su tiempo, puesto que estableció una distinción sintáctica fundamental: la unidad formal (un sujeto y un predicado, que se denominará posteriormente «proposición» o cláusula) y la unidad comunicativa (oración, o lo que es lo mismo, expresión de significado completo), conceptos que llegan hasta hoy día.

5. El género gramatical del sustantivo en algunas gramáticas del siglo XVII

El siglo XVII se caracteriza por la publicación de dos tipos de tratados gramaticales sobre la lengua española: Por un lado, las gramáticas que continúan la tradición de Nebrija y por lo tanto se centran en sistematizar y fijar la lengua, pero que al mismo tiempo beben de las novedades expuestas en la *Minerva* de Sánchez de las Brozas. Este consideraba que el género gramatical estaba ligado al género natural:

> Decimos que hay dos géneros, solamente estos dos halló la razón en la naturaleza, pues se dijo género porque las especies se propagan por medio de los machos y hembras… En cambio, el género neutro no es un género propiamente, sino que es negación de uno y otro (Sánchez de las Brozas, 1976 [1587]: 62).

Recogen ideas de la *Minerva* del Brocense las gramáticas de B. Jiménez Patón, Gonzalo Correas y Juan Villar. Por otra parte, seguían su propio camino las gramáticas destinadas a la enseñanza del español, que a principios de siglo todavía seguían siendo breves, poco o nada innovadoras y con un objetivo didáctico. Como señala Martínez Gavilán,

> Salvo excepciones (como es el caso de Lancelot, Sanford, Doujat y Diego de la Encarnación, […]) son obras, por otra parte, que adolecen de falta de claridad en la organización y disposición de contenidos, reducidos generalmente a unas cuantas reglas sobre pronunciación y a una enumeración lineal de observaciones de carácter morfológico (Martínez Gavilán, 1994: 424).

Lope Blanch (1959: 8) menciona algunas en Francia, como la de Ambrosio de Salazar, *Espejo General de la Gramática en diálogos para saber perfetamente la lengua castellana* (Rouen,1614); Jerónimo de Texeda, *Gramática de la lengua española* (París, 1619), que era una copia simplificada de la gramática de C. Oudin (1597); o Juan de Luna con

Diálogos familiares, en los quales se contienen los discursos, modos de hablar, proverbios y palabras españolas más comunes (Londres, 1623), que parecía a su vez ser una réplica de la de Texeda, cuando este no copiaba a Oudin. Texeda, a diferencia de Oudin (quien rechaza una perspectiva morfológica de género apoyada en las terminaciones) considera que los nombres acabados en *e, l, n, o, r, s, y* o *x* son masculinos, pasando después a citar unas cincuenta excepciones.

En definitiva, las gramáticas de la época, al encontrarse entre dos corrientes gramaticales, presentan en ocasiones soluciones eclécticas, así como ciertas incoherencias, por lo tanto, en sus obras se encuentran aspectos innovadores –siguiendo al Brocense– y tradicionales, influidos por Nebrija. Nos referimos a las siguientes obras:

- *Instituciones de la gramática española,* de Bartolomé Jiménez Patón (Baeza,1614);
- *Arte de la lengua española castellana* (1625); *Arte Kastellana* (1627); *Trilingue de tres lenguas Castellana, Latina, i Griega, todas en Romanze* (1627), de Gonzalo Correas[15];
- *Arte de la Lengua Española,* de Juan Villar (Valencia, 1651).

Por lo tanto, si bien han tenido en cuenta la gramática de Nebrija (en la organización de contenidos –Correas, Villar–, en definiciones, etc.) también se nota la huella del Brocense en su orientación teórico-racionalista y su cuestionamiento de la autoridad.

Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640), en *Instituciones de la gramática española* (1614), un pequeño opúsculo con nociones gramaticales, distingue entre sustantivo y adjetivo, al igual que Nebrija y como después lo hará Gonzalo Correas. A pesar de intentar diferenciarse del Brocense hablando de cinco partes de la oración, en el fondo repite su clasificación de tres constituyentes: nombre, verbo y partículas (Marcos Marín, 1990: 73). El artículo tiene como función la de acompañar al nombre para indicar su género (Martínez Gavilán, 1994: 429), y aduce la existencia de tres géneros: masculino, femenino y común.

Según Calero Fernández (1994: 136), Jiménez Patón define el género según el aspecto semántico y morfológico:

> Para conocer los géneros en quanto lo significado, la misma regla tienen los españoles que los latinos: las voces que significan varón verdadero o fingido son del masculino, las que hembra, del femenino, como lo enseña la primera regla del género en todas las Artes latinas[16] (Jiménez Patón, 1965 [1614]: 95).

Por otro lado, Jiménez Patón incluye en su inventario la explicación del epiceno, lo que implica aludir al sexo biológico. En cuanto al aspecto morfológico, explica que las

[15] Por cuestiones que se desconocen, su *Arte de la lengua española castellana* (ALEC) no se publica hasta el siglo XX. Sin embargo, *Arte Kastellana* es una versión compendiada del ALEC, que da principio al *Trilingue de tres lenguas Castellana, Latina i Griega, todas en Romanze* (Salamanca, 1627).

[16] Según Calero Fernández (1994: 136), este comentario abre la posibilidad de sospechar que la definición semántica de género (género-sexo) fue la que triunfó en los manuales escolares de latín por su sencillez.

terminaciones *–o* y *–a* implican el masculino y el femenino, respectivamente. No obstante, también define los géneros en función del artículo o artículos que hacen referencia al nombre.

El gramático Gonzalo Correas (1571-1631), cuyas obras hemos citado unas líneas más arriba, se caracterizó por tener una visión universalista de la gramática, al tiempo que insistía en la necesidad de estudiar las particularidades[17] de la lengua castellana. Su pensamiento era original y reflexivo. Trató de desprenderse del modelo grecolatino heredado, aunque sin total éxito. No obstante, da pie al desarrollo de una gramática racionalista innovadora (inspirado por el Brocense), que comparte espacio con las doctrinas tradicionales provenientes de la *Gramática* de Nebrija[18].

En sus obras divide la Gramática en cuatro partes (Ortografía, Prosodia, Etimología y Sintaxis), y destaca su carácter reformador en el ámbito de la ortografía y fonología, aunque sus propuestas avanzadas no tuvieron apenas repercusión (Marcos Marín, 1990, 73). Distingue tres partes de la oración: nombre, verbo y partículas. Lope Blanch (1986: 44) afirma que a pesar de atribuírsele a Wilhem von Humboldt la idea de considerar la oración como punto de partida en la investigación lingüística, es Correas quien la formula (siguiendo a Sánchez de las Brozas).

Las reflexiones en torno al uso de la lengua, quizás vistos en la *Grammatica da linguagem portugueza* (1536), de Fernão de Oliveira, parecen anticiparse a lo que en el futuro será la disciplina de la sociolingüística.

La actitud inconformista (también en Jiménez Patón) de la que hace gala Gonzalo Correas se refleja en varios comentarios en sus obras: «Io viendo la poca conformidad de los gramaticos, no tengo de seghir su vulgo, ni cosa que no este puesta en rrazon solo porque lo dixessen otros» (Correas, 1954 [1625]: 135).

Gonzalo Correas coincide con la definición de sustantivo y adjetivo que señala Antonio de Nebrija. Según Díaz Hormigo (1997: 207), ambos configuran como sustantivo el nombre que significa «sustancia» (que según Correas puede ser con o sin cuerpo), y como adjetivo el que significa «accidente». En segundo lugar, seis son los accidentes, al igual que en Nebrija: calidad, especie, figura, género, número y declinación por casos. Si definen igual accidentes como especie o figura, no sucede lo mismo con el género. En este aspecto, Gonzalo Correas se postula lejos de la tradición grecolatina y reduce de cinco a tres los géneros: masculino, femenino y neutro: «el masculino para el varón, o macho, i los nonbres que le sighen»; «el femenino para la henbra i los de su vando» y «el neutro para el adjetivo que hazemos sustantivo neutral, sin declarar macho ni henbra» (Correas, 1984 [1627]: 112). Como el Brocense, Correas rechaza los tradicionales géneros común, ambiguo y epiceno. Díaz Hormigo (1997: 228) recuerda que Gonzalo Correas es el primero en señalar la redundancia de estos sustantivos (ambiguos y epicenos), ya que siguiendo un criterio sintáctico colocacional o combinatorio (Calero

[17] El maestro extremeño refleja su interés por los distintos dialectos y registros del habla del «pueblo llano» frente al habla culta, elitista y, por ende, latinizante. Martínez Gavilán (1990: 141) dice que con él «[…] por vez primera en la tradición española el uso es objeto de descripción gramatical».

[18] Ejemplo de ello es para Martínez Gavilán (1994: 431) la reproducción casi literal de Nebrija en el *ALEC* (1625) de G. Correas. En menor medida, también se refleja en las *Instituciones* de Jiménez Patón (1614).

aludiría a recursos formales), «todo sustantivo presenta en el discurso un género definido y concreto» (Díaz Hormigo, 1997: 228).

Por otra parte, no considera necesario fijarse en el criterio morfológico de la terminación de las palabras para conocer el género. Para Correas es suficiente la labor del artículo[19], sobre el cual reflexiona y se adelanta a Benito de San Pedro en el establecimiento de la oposición artículo determinado/indeterminado que la gramática académica no incorpora hasta el siglo XIX (Martínez Gavilán, 1996: 93) y que se atribuye a la *Grammaire* de Port-Royal.

Sin embargo, Correas también se percata de los otros casos donde «Nonbres ai de cosas que sin ser en si machos ni henbras, unos sighen al macho, como *libro*, *papel*, *vanco*; otros a la henbra como *tabla*, *puerta*, *casa*» (Correas, 1984 [1627]: 112), aunque no especifica qué significado tiene «seguir al macho o a la hembra» (Calero Fernández, 1994: 137).

Es característica de Correas la concepción de la gramática como una sistematización de los usos lingüísticos a la vez que reivindica un uso común de la lengua, por lo tanto, aúna el desarrollo de una disciplina descriptiva enmarcada en una gramática de corte racionalista con la oposición hacia un lenguaje culto y latinizante (Martínez Gavilán, 1996: 92-93).

El padre jesuita Juan Villar (1595-1660), autor del *Arte de la lengua española reducida a reglas y preceptos de rigurosa gramatica* (Valencia, 1651), refleja claramente el espíritu pre-académico que un siglo más tarde pregonará la Real Academia Española a través de su lema de limpiar, fijar y dar esplendor a la lengua (Peñalver Castillo, 2007: 24). Su obra combina los rasgos de la lógica nebrisense con apenas algunos aspectos de la gramática brocense (Martínez Gavilán, 2015: 189), lo cual lo excluiría de la corriente racionalista.

Arte de la lengua española se caracteriza por tener como objetivos la corrección de la lengua (ser *arte* y ajustar las categorías gramaticales a un criterio purista), y, por otro lado, establecer desde la universalidad de las lenguas un marco teórico (*ciencia*) desde una perspectiva pedagógica (destacan sus numerosos ejemplos) que facilitase el aprendizaje del latín a partir del castellano (como Nebrija). Este modelo normativo determinaría el uso adecuado e impondría reglas y preceptos a seguir en la gramática[20]. Por lo tanto, sus objetivos eran fijar la norma castellana basada en el uso culto y fijar el aprendizaje del latín (Martínez Gavilán, 2008: 229).

La estructura de la obra sigue un orden expositivo concreto (de lo general a lo particular), pero, a pesar de la organización de los contenidos, estos se exponen de una manera ofuscada que favorece la ambigüedad.

Villar recupera la división de la Gramática en cuatro partes (Etimología, Sintaxis, Prosodia y Acento). En cuanto a partes de la oración, distingue seis (menciona ocho),

[19] La inexistencia del artículo en latín es para Gonzalo Correas la muestra de que el castellano no deriva del latín y además es superior a este (Martínez Gavilán, 1996).

[20] Al contrastar la obra de Juan Villar con las de Gonzalo Correas observamos el distinto tratamiento que se hace del uso de la lengua: en Correas, el uso está por encima de cualquier norma, y tiene un carácter descriptivo; en Villar, la norma (que describe el uso culto) tiene además un carácter prescriptivo: es la que ajusta reglas y preceptos de gramática, *limpiando* de la lengua «vicios» como el ceceo, el seseo, el leísmo, el laísmo, etc. y *fijando* la forma correcta, pura, de la lengua.

acercándose a Nebrija y alejándose de Villalón (que solo reconocía tres –nombre, verbo y artículos–) que son: nombre (pronombre y participio son subclases de este), verbo, adverbio, preposición, conjunción e interjección.

Al igual que anteriores gramáticos, distingue el nombre sustantivo del adjetivo. En cuanto a la definición de nombre, dice: «El nombre en nuestra lengua castellana (que no tiene declinaciones) es el que se varia por solos numeros: y ni se pone en lugar de nombre, como el pronombre, ni conota su significacion tiempo: como el participio y el verbo» (Villar, 1651: 4).

Peñalver Castillo (2007: 26-27) resume los criterios que abarca en esta definición:

- formal o morfológico: "se varia por solos numeros";
- colocacional o sintáctico: "ni se pone en lugar de nombre";
- semántico: "ni conota signifacion tiempo".

En cuanto al género, admite el neutro, además del masculino y femenino. Describe el género epiceno:

> El nombre que los griegos llaman epiceno es el que debajo de una terminacion significa el macho y la hembra de qualquiera especie de animal; y con todo esto no se le acostumbra dar mas de el articulo masculino, o el femenino, pero en lugar del articulo que le niega el uso, se le añade la palabra *macho* (quando lo es) como *esta codorniz macho*, o la palabra *hembra* como *este çorçal hembra* (Villar, 1651: 21).

Además, menciona el género ambiguo (*el mar*, *la mar*), los nombres acabados en vocal y su rechazo a formas femeninas como *presidenta* o *asistenta*, acorde con su espíritu purista de la lengua (Lope Blanch, 1986: 46).

6. Conclusión

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el género gramatical del sustantivo ha sido definido dentro de la categoría de nombre por las distintas gramáticas desde el siglo XVI de una manera heterogénea. En estos siglos se han establecido cinco géneros en Antonio de Nebrija (masculino, femenino, común, epiceno y ambiguo); Villalón, Jiménez Patón y Correas hablan de tres (masculino, femenino y neutro), que en gramáticos posteriores pasarán a dos. Desde la tradición grecolatina, el criterio seguido para explicar el género ha sido el semántico (el género masculino/femenino se relaciona con el sexo biológico), pero no exclusivamente, ya que con frecuencia se ha combinado con el criterio formal morfológico, a través de las terminaciones (lo que implicaba enumerar gran cantidad de excepciones), del uso del artículo como acompañante o como elemento sintáctico de la concordancia. En definitiva, la complejidad del género se hace patente en sustantivos de seres no sexuados sin valor semántico.

Por otro lado, el paso de los siglos ha supuesto un cambio de paradigma que sustituye la lógica escolástica y la gramática especulativa, el latín como lengua de prestigio, etc. por

el método racionalista, que incidirá en el estudio filológico y los principios de una gramática general. La complejidad del género gramatical en cuanto a funciones y posibles interpretaciones merece más estudios lingüísticos desde una perspectiva no solo sincrónica y diacrónica, sino también desde una teoría gramatical y del lenguaje con un necesario enfoque interdisciplinar que favorezca la reflexión sobre el conocimiento en general.

Resumé. Gramatický rod substantiv od Antonia de Nebrija do 17. století. E. Antonio de Nebrija při výkladu své koncepce gramatického rodu čerpal z děl latinských autorů prvních století našeho letopočtu, jako byl např. Dionysios Thrácký, Quintilianus, Donatus nebo Priscianus. V průběhu času se přístup jednotlivých gramatiků k formálnímu, sémantickému a morfologickému hledisku rodu substantiv měnil – v 16. století pod vlivem didaktické perspektivy a v 17. století pak v souvislosti s vědeckým studiem jazyka.

Bibliografía

ANÓNIMO (1966 [1559]). *Gramática de la lengua vulgar española*. Madrid: C.S.I.C.

BOGINO LARRAMBEBERE, Mercedes; FERNÁNDEZ-RASINES, Paloma (2017). "Relecturas de género. Concepto normativo y categoría crítica". *La Ventana*, 45, pp. 158-185.

CALERO FERNÁNDEZ, Mª. Ángeles (1994). "La relación género gramatical-sexo biológico desde Nebrija hasta 1771". In: ESCAVY, Ricardo *et al.* (ed.). *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario 1492-1992*. Vol. III. Murcia: El Taller, pp. 121-140.

CALERO FERNÁNDEZ, Mª. Ángeles (2015). "El morfema género en el pensamiento de la Real Academia Española: ¿Cuestión que va más allá de la teoría gramatical?". In: SABATÉ, Flocel (ed.). *Perverse Identities. Identities in Conflict*. Vol. 3. Bern: Peter Lang, pp. 447-474.

CORREAS, Gonzalo (1625 [1954]). *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: C.S.I.C.

CORREAS, Gonzalo (1627 [1984]). *Arte Kastellana*. Santiago de Compostela: USC.

DÍAZ HORMIGO, María Tadea (1994). "La definición de 'sustantivo' de la Gramática de la lengua castellana de E. A. de Nebrija y su influencia en la tradición gramatical española". In: ESCAVY, Ricardo *et al.* (ed.). *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario 1492-1992. Vol. III.* Murcia: El Taller, pp. 201-209.

DÍAZ HORMIGO, María Tadea (1997). "El 'género' del sustantivo según las gramáticas españolas de la tradición". In: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Mauro *et al.* (ed.). *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*. Madrid: Arco Libros, pp. 219-231.

GONZÁLEZ CALVO, José Manuel (1979). "El género, ¿una categoría morfológica?" *Anuario de Estudios Filológicos*, 2, pp. 51-73.

IZQUIERDO, María Jesús (1994). "Uso y abuso del concepto de género". In: VILANOVA, Mercedes (comp.). *Pensar las diferencias*. Barcelona: PPU, pp. 31-53.

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1965 [1614]). *Instituciones de la gramática española*. Madrid: C.S.I.C.

LOPE BLANCH, Juan Manuel (1959). "La *Gramática Española* de Jerónimo de Texeda". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13. 1/2, pp. 1-16.

LOPE BLANCH, Juan Manuel (1986). "La lingüística española del Siglo de Oro". In: KOSSOFF, A. David *et al.* [1986]). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*. Vol. 1. Madrid: Istmo, pp. 37-58.

MARCOS MARÍN, Francisco (1990). *Introducción a la Lingüística: Historia y Modelos.* Madrid: Síntesis.

MÁRQUEZ GUERRERO, María (2013). *Género gramatical y discurso sexista.* Madrid: Síntesis.

MÁRQUEZ GUERRERO, María (2016). "Bases epistemológicas del debate sobre el sexismo lingüístico". *Arbor*, 192. 778. [online] [cit. 16.12.2017]. Disponible en: http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2110/2756.

MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel A.; NEVADO FUENTES, Charo (2009). "La enseñanza de lenguas extranjeras en los siglos XVI-XVIII. El caso del español". *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 5, pp. 5-18.

MARTÍNEZ, José Antonio (2008). *El lenguaje de género y el género lingüístico.* Oviedo: Servicio de Publicaciones.

MARTÍNEZ CUADRADO, Francisco (2003). *El Brocense. Semblanza de un humanista.* Badajoz: Dpto. de Publicaciones.

MARTÍNEZ GAVILÁN, M.ª Dolores (1990). "Normativismo y antinormativismo en la tradición gramatical española del siglo XVII". *Contextos*, 15-16, pp. 129-152.

MARTÍNEZ GAVILÁN, M.ª Dolores (1994). "Tradición e innovación en la teoría gramatical española del siglo XVII". In: ESCAVY, Ricardo *et al.* (ed.). *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario 1492-1992.* Vol. III. Murcia: El Taller, pp. 421-436.

MARTÍNEZ GAVILÁN, M.ª Dolores (1996). "La originalidad de Gonzalo Correas y su influencia en la tradición gramatical española". In: SERRA ALEGRE, Enric *et al.* (ed.). *Panorama de la Investigació Lingüística a l'Estat Espanyol. Actes del I Congrés de Lingüística General.* Vol. IV. Valencia: Universitat de València, pp. 87-94.

MARTÍNEZ GAVILÁN, M.ª Dolores (2008). "El cierre del ejercicio: la obra de Juan Villar". In: GÓMEZ ASENCIO, José Jesús (ed.). *El castellano y su codificación gramatical*. Vol. II: *De 1614 (B. Jiménez Patón) a 1697 (F. Sobrino).* Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 219-276.

NEBRIJA, Elio Antonio de (1980 [1492]). *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Editora Nacional.

PEÑALVER CASTILLO, Manuel (2007). "La teoría gramatical de Juan Villar". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LV. 1, pp. 23-50.

PORTAL NIETO, Ana María (1999), "ELE: Género gramatical y sexismo lingüístico". In: *Actas del X Congreso Internacional de ASELE (Cádiz, 22-25 de septiembre de 1999)*, Vol. 2, 2000, pp. 551-558.

RAMAJO CAÑO, (1993). "La norma lingüística y las autoridades de la lengua: de Nebrija a Correas". *Anuario de Letras: Lingüística y Filología*, 31, pp. 333-377.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María (2009). *La evolución del género gramatical masculino como término genérico: su reflejo en la prensa española contemporánea*. Madrid: Fundamentos.

SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco (1976 [1587]). *Minerva o De la propiedad de Lengua Latina*. Madrid: Cátedra.

SENZ, Silvia; ALBERTE, Montserrat (eds.) (2011). *El dardo en la Academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española*. Barcelona: Melusina.

VALDÉS, Juan de (1982 [1535]). *Diálogo de la lengua*. Madrid: Cátedra.

VILLALÓN, Cristóbal de (1971 [1558]). *Gramática castellana: Arte breve y compendiosa para saber hablar y escrevir en la lengua castellana congrua y deçentemente.* Madrid: C.S.I.C.

ZAS, Luz (1994). "La herencia de la gramática de Nebrija en la consideración de las clases de palabras de algunas gramáticas españolas del primer tercio del siglo XVII". In: ESCAVY, Ricardo *et al.* (ed.). *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario 1492-1992.* Vol. III. Murcia: El Taller, pp. 639-649.

Begoña García Ferreira
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 5
701 03 OSTRAVA
República Checa

Literatura / Littérature / Letteratura

LA LINGUA, IL GENERE E LA NARRAZIONE. LA PRODUZIONE ITALO-ALBANESE CONTEMPORANEA

Karol Karp

Università Niccolò Copernico di Toruń
Polonia
karol_karp@vp.pl

Abstract. L'obiettivo dell'articolo è quello di indagare su alcune tecniche comuni riscontrabili nei testi degli autori migranti albanesi. Nella prima parte sono analizzate le tecniche linguistiche principali, nonché i fattori che li spingono a scegliere di scrivere in italiano. La seconda parte si concentra sul genere, sulla focalizzazione e sul narratore. Le riflessioni si riferiscono alle teorie di Deleuze, Guattari, Genette e Guglielmi.

Parole chiave. Tecniche comuni. Produzione degli autori albanesi. Letteratura italiana della migrazione

Abstract. Language, Genre and Narration in Contemporary Italian-Albanian Prose. This article, made up of two parts, aims to analyze some strategies common to works by Albanian migrant authors. The first section discusses the main linguistic strategies and the factors determining the choice to write in Italian, the second one depicts the functioning of the world depicted in the works that are the subject of analysis. This part reflects on such issues as focalization, narration and approach to genre. The argument rests on the theories developed by Deleuze, Guattari, Genette and Gugliemi.

Keywords. Common strategies. Works by Albanian authors. Italian migrant literature.

1. Introduzione

Il punto di partenza per la nostra indagine sarà costituito da un'ipotesi e da un interrogativo. È possibile individuare nella produzione di autori migranti italofoni provenienti dall'Albania tecniche che la rendono un tutto omogeneo? Per fornire una risposta, la passeremo in rassegna, concentrandoci su tre aspetti molto importanti quali la lingua, l'appartenenza di genere e la narrazione. Le ricerche da noi effettuate finora mostrano come essa sia compatta e come ne trapelino le seguenti strutture tematiche: il viaggio, la cultura e l'identità. Possiamo quindi ipotetizzare che la compattezza si estenda anche ad altre dimensioni.

Risulta d'obbligo fare subito una precisazione. Il gruppo degli autori d'origine albanese ed espressione italiana è abbastanza numeroso. Al suo interno tuttavia il ruolo più rilevante è svolto da coloro che hanno al proprio attivo parecchi romanzi di valore. Tra questi vanno annoverati: Leonard Guaci, Darien Levani, Ron Kubati e Artur Spanjolli, nonché, per dirla con Daniele Comberiati (2013: 29), il «trittico di scrittrici» composto da Elvira Dones, Anilda Ibrahimi e Ornela Vorpsi. Tutti questi letterati hanno sperimentato l'atmosfera cupa e opprimente del comunismo e la maggior parte di loro era molto giovane al momento della partenza dall'Albania. Abbiamo a che fare con personaggi coraggiosi e ambiziosi, che si recano in Occidente, prevalentemente in Italia, decisi ad affrontare diverse difficoltà e coscienti del loro status difficile di profughi, di migranti indesiderati. In terra straniera, sebbene inizialmente affrontino una situazione economica difficile, col tempo riescono a trovare il proprio posto e a realizzare gli scopi prefissati. Tale nuova prospettiva potrebbe essere considerata una specie di riconoscimento, che ottengono dalla sorte, e con cui vengono ricompensate le sofferenze subite nel paese d'origine. La giovane età, la forza posseduta e le capacità innate fanno sì che inizino a scrivere e a fare carriera.

2. Lingua

2.1 Lingua e scrittore

L'italiano è diventato la lingua dell'espressione letteraria degli autori migranti albanesi. Una situazione particolare caratterizza Ornela Vorpsi che dal 1997 vive stabilmente a Parigi. Nel 2014 è uscito il suo romanzo *Tu convoiteras*, scritto originariamente in francese, poi tradotto e pubblicato in Italia con il titolo *Il viaggio intorno alla madre* (2015). Pur essendo in Francia, però la Vorpsi ha anche elaborato parecchie opere in italiano. Abbiamo a che fare quindi con una scrittrice migrante divenuta multilingue. Il multilinguismo non ha reso il suo stile ingarbugliato, ma in alcune delle sue opere l'ha reso specifico. Ci si potrebbe chiedere per quale motivo lei stessa, nonché la maggior parte dei suoi connazionali, non abbiano deciso di usare l'albanese? Paradossalmente, da un lato scelgono l'italiano, dall'altro non riescono a staccarsi completamente dalla lingua madre. La loro sospensione esistenziale, lo status che possiedono, si rispecchiano nel linguaggio. Il ricorso ad alcuni elementi dell'albanese potrebbe essere visto come riflesso incondizionato, come

modalità che esprime il legame con la terra natale. Tuttavia, generalmente, rifiutano questa lingua ed è giusto supporre che tale rifiuto significhi il rifiuto del passato doloroso, della povertà e dell'arretratezza dell'Albania. L'ipotesi sembra ben fondata, se prendiamo in considerazione la risposta della Vorpsi alla domanda postale in un'intervista sul perché della sua scelta linguistica:

> Non mi viene perché mi sono resa conto che ho bisogno di una lingua che non porta in sé l'infanzia. Una lingua così, che non porta in sé l'infanzia, per esempio l'italiano o il francese, mi è molto meno dolorosa, più malleabile, e mi dà una certa distanza. […] Io ho proprio bisogno di avere distanza dai miei ricordi, distanza dal vissuto, mi è facile, sono più serena. (Bond, Comberiati, 2013: 211-212)

A questo punto va menzionato Kubati, che similmente a Vorpsi, ha lasciato l'Italia. È emigrato negli Stati Uniti, ma rimane sempre fedele alla lingua con cui ha esordito. Il suo testo più recente, intitolato *La vita dell'eroe* (2016), è uscito in italiano. Tuttavia, in una delle interviste rilasciate, non ha escluso la possibilità che in futuro possa pubblicare un'opera in inglese.

Gli altri autori albanesi menzionati continuano a scrivere in italiano[1]. È opportuno rilevare che Dones e Vorpsi godono ormai di una fama internazionale. Una parte considerevole della loro produzione è stata tradotta e attualmente si può acquistare in diversi paesi. Adduciamone alcuni esempi. Il romanzo *Piccola guerra perfetta* (2011) è stato tradotto in francese con il titolo *Une petite guerre parfette* (2013). L'opera più famosa di Dones *Vergine giurata* (2007) è uscita in Svizzera, in Inghilterra, negli Stati Uniti, nonché in Polonia. Il romanzo d'esordio di Vorpsi *Il paese dove non si muore mai* (2005) è disponibile tra l'altro in versione polacca, inglese e spagnola. La traduzione ha di sicuro contribuito non solo alla crescita della popolarità delle due autrici a livello internazionale, ma ha anche fatto aumentare il numero degli studi in lingue straniere[2].

Se adottiamo come criterio la lingua e il paese di residenza, gli scrittori albanesi italofoni si possono classificare in categorie precise. La prima categoria potrebbe essere definita come «la più italiana» e comprenderebbe Guaci, Ibrahimi, Levani e Spanjolli, che, dopo la partenza dall'Albania, si sono recati in Italia, vi risiedono a tuttoggi e sono sempre fedeli all'italiano. Vale la pena aggiungere che l'anno scorso Ibrahimi ha pubblicato *Il tuo nome è una promessa* (2017) e per l'anno 2018 è prevista la pubblicazione del romanzo di Spanjolli intitolato *Preludio d'autunno*. La seconda categoria, che potremmo chiamare «la più internazionale», ingloberebbe Vorpsi e Dones, le due scrittrici che, sebbene siano identificate con la letteratura italiana, non vivono in Italia e, componendo le proprie opere, oltre all'italiano, hanno fatto ricorso ad altre lingue. Nella terza categoria, che andrebbe denominata «neutrale», si potrebbe trovare Kubati. L'autore vanta una vasta produzione in italiano, elaborata prevalentemente durante il soggiorno in Italia, ma anche, come detto,

[1] Occorre aggiungere che i primi romanzi della Dones sono stati elaborati originariamente in albanese.

[2] Fra gli studi dedicati alla produzione di Vorpsi e Dones ed elaborati nelle lingue diverse dall'italiano, vanno annoverati ad esempio quelli di G. Alù (2014), (2015) e di J. Burns (2013).

negli Stati Uniti. La partenza per l'America e l'ipotesi che inizi a scrivere in inglese ci hanno spinto a classificarlo in modo specifico.

È fortemente probabile che in futuro la divisione proposta vada modificata. Fra qualche tempo altri albanesi potrebbero intensificare la loro carriera letteraria e produrre numerose opere di valore. Può anche cambiare la situazione degli autori presi qui in considerazione, sempre capaci di spostarsi, di svilupparsi e di intraprendere nuove iniziative.

2. Lingua e testo

Caratterizzando la lingua del corpus scelto, ci pare opportuno rifarsi al termine della deterritorializzazione. Lo intendiamo qui seguendo Deleuze e Guattari (1996). Secondo i filosofi francesi, la lingua si può deterritorializzare in due modi: quando diviene troppo ricca attraverso la presenza di espressioni esuberanti, simboliche, esoteriche, oniriche, oppure dal significato nascosto. L'altra tecnica che menzionano mira ad:

> andare sempre più avanti … a forza di sobrietà. Poiché il vocabolario è disseccato, farlo vibrare in intensità. Opporre un uso puramente intensivo della lingua ad ogni uso simbolico, o significativo, o semplicemente significante. Arrivare a un'espressione perfetta e non formata, un'espressione materiale intensa. (Deleuze, Guattari, 1996: 34-35)

Gli studiosi pongono l'accento sull'espressività della lingua, sulla sua intensità che provoca un effetto concreto. La deterritorializzazione suggerisce un cambiamento significativo rispetto all'uso considerato conforme alla norma. La lingua acquista un nuovo aspetto, conquista nuovi territori e ciò la rende particolare.

Vediamo adesso i procedimenti attraverso cui la lingua degli scrittori migranti provenienti dall'Albania diviene deterritorializzata.

Il bilinguismo fa sì che nella loro produzione in italiano si percepiscano certi fenomeni riscontrabili nella lingua albanese. Il più rilevante riguarda il lessico, il cui uso, segnalato dal corsivo, è caratterizzato da due tecniche. In primo luogo il modo di narrare consente di dedurre dal contesto il significato di una data parola, in secondo luogo l'autore stesso ne fornisce la spiegazione sia nel testo principale sia nelle note. La spiegazione che appare nel metatesto non di rado viene accompagnata da un breve commento.

Nell'opera *La sposa rapita* (2011) di Spanjolli la contaminazione lessicale è abbastanza forte, pare che sia la più forte nel corpus in esame. Dalla prospettiva dei lettori però il fatto non costituisce un problema, la lettura non provoca confusione. Il senso delle parole albanesi è deducibile dal contesto. Adduciamo alcuni esempi. «La vestizione della sposa prevedeva Lulieta indossasse il *dimiq* color rosa in seta, con i pizzi inamidati, lo stesso che aveva indossato la madre in occasione del suo matrimonio». (Spanjolli, 2011: 41). E ancora un altro frammento: «Prima di far salire la sposa sul carro ornato di ghirlande di fiori odorosi, il padre le diede un bacio sulla fronte coperta dal *duvak* e le disse addio». (Spanjolli, 2011: 123) Riferiamoci anche al romanzo *La teqja* (2006): «La nuora e la madre Vathe fanno le sfoglie per il *byrek* con spinaci e ricotta fresca. Lo scrosciare

monotono della pioggia mi infligge sofferenza al cuore e rammollisce i sensi». (Spanjolli, 2006: 75). Il significato della parola *byrek* viene svelato dal narratore. Si tratta di un piatto, di una specie di sfoglia salata farcita con spinaci e ricotta. Il *byrek* si ritrova anche in *Vergine giurata* di Dones e, come in Spanjolli, il suo valore semantico risulta chiaro: «Katrina è imbarazzata. Le compagne sorridono. Una di loro ha portato da casa un grande *byrek* alle cipolle e se lo spartiscono accompagnandolo con acqua di rubinetto. Katrina […] mangia di gusto». (Dones, 2007: 73) Nell'opera di Dones il vocabolo albanese più ricorrente è *kulla*, una tipica abitazione in Albania. Attraverso le informazioni sull'esistenza dei protagonisti nel loro spazio vitale il suo significato non suscita dubbi. Ecco alcuni frammenti in cui appare: «Fuori non c'è anima viva. […] La lampada a olio spalma l'ombra di zio Gjergj sul muro di pietra della *kulla*». (Dones, 2007: 56) «Un mattino Gjergj esce dalla *kulla* e né Hana né Katrina osano fermarlo. Va a fumare fuori, sulla neve». (Dones, 2007: 60) «Il medico arriva alla *kulla* dei Doda il giorno seguente. Visita zio Gjergj, bevono insieme il caffè, gli misura la pressione, gli tocca il gonfiore al collo». (Dones, 2007: 64).

Nel romanzo *Rosso come una sposa* (2008) Ibrahimi scrive:

> La matrigna dice a Bubi che in cucina ha lasciato tutto pronto per l'ospite, i *llokum* sul vassoio e il caffè da mettere sul fuoco. Dopo le parole di circostanza, Bubi si alza per fare gli onori di casa. Mentre prepara il caffè sente un urlo dal salotto e corre a vedere. (Ibrahimi, 2008: 98)

Dalla frase è evincibile che il *llokum* significa una specie di dolce. Ed infatti si tratta di mini dolci tradizionali, sovente serviti agli ospiti, molto popolari in Albania. Il *llokum* si può ritrovare anche nel romanzo di Spanjolli intitolato *La teqja*, l'autore ne esplica il significato nella nota alla fine del libro[3]. «Sabri discorreva con il suocero Lala. Geve dava una mano a Ija a distribuire i *llokum* e il caffè fumante. Sali, sdraiato sul sofa, aveva appoggiato la testa sul palmo aperto della mano e il braccio sopra il cuscino». (Spanjolli, 2006: 78)

Riferiamoci di nuovo a Ibrahimi: «Nella nostra famiglia ci sono state tante donne non innamorate dei loro mariti, ma non sono mai andate a divertirsi con gli alcolizzati di Osman. E poi la *kurvëria* non è una cosa che appartiene alla nostra famiglia». (Ibrahimi, 2008: 77) La strategia adottata dall'autrice consente di capire cosa si nasconda sotto il termine *kurvëria*, ci accorgiamo subito che esprime la propensione delle donne al tradimento, un certo modo di vivere, trasgressivo della moralità. Nello stesso romanzo la scrittrice fa ricorso all'altra tecnica di uso di parole albanesi da noi individuata. Il lettore non è in grado di decifrare il loro significato, per cui esso viene spiegato nelle note. Prendiamo in considerazione il vocabolo *temena*, che Ibrahimi definisce come «atteggiamento servile, inchino cerimonioso». Ecco un frammento dove possiamo osservarlo: «La mia casa è aperta a tutti. Ma io non faccio *temena* a nessuno. Una volta, tanto tempo fa, quando ero un'altra Saba,

[3] Nell'opera di Ibrahimi le parole albanesi vengono spiegate a piè di pagina. In tal modo il lettore ha la possibilità di trovare quasi spontaneamente l'informazione che gli serve e ciò di sicuro facilita la lettura. La tecnica che Spanjolli applica al metatesto si rivela più ingarbugliata. Esso si trova nelle pagine finali del libro e cercandolo il lettore può sentirsi un po' disorientato.

passavo le mie giornate a fare *temena* alla suocera, ai cognati e al marito. Quel tempo lì è finito, quella Saba lì è morta». (Ibrahimi, 2008: 55)

Sulla base degli esempi suddetti si possono individuare zone precise in cui campeggiano gli inserti albanesi. In primo luogo essi appartengono al campo lessicale del cibo, sono nomi di piatti tipici locali. In secondo luogo riguardano i capi di abbigliamento e in terzo i sentimenti e le relazioni interpersonali. Abbiamo di sicuro a che fare con parole che influiscono sul tono del testo. Nelle opere degli autori albanesi generalmente esso si può definire come neutrale. Ciò non significa però che a volte non sia diversificato, ogni tanto addirittura tende al solenne. La presenza del lessico albanese lo rende più emotivo, spinge a riflettere sull'Albania, coinvolgendo al massimo il lettore, che in tal modo è capace di sentire lo spirito del paese, in un certo senso, il carattere singolare della sua cultura. Questa sensazione viene intensificata da parole che si riferiscono esplicitamente al campo culturale, al folclore. Numerose pagine dei testi in esame ne sono imbevute. Ad esempio in Ibrahimi e in Spanjolli campeggiano storie, canzonette, riferimenti alla tradizione, soprattutto di natura socio-familiare, fatti in occasioni concrete, quali matrimoni oppure funerali. Citiamo la *besa*, cioè la parola data, istituita dal Kanun, un antico insieme di leggi consuetudinarie, che vige in alcune parti dell'Albania fino ad oggi.

Il lessico albanese appare nel contesto topografico e onomastico. L'azione delle opere si svolge sovente in Albania, anche in località reali come Tirana, Durazzo e Kavajë. I protagonisti, sia maschili che femminili, portano nomi tipicamente albanesi: Andi, (*I nipoti di Scanderbeg* di Spanjolli), Elton (*Va e non torna* di Ron Kubati) il già menzionato Gjergj (*Vergine giurata*), Teuta (*Fuorimondo* di Vorpsi) oppure Arlind (*Non c'è dolcezza* di Ibrahimi).

Oltre ai vocaboli albanesi, la lingua che analizziamo, è contaminata da anglicismi, francesismi e turchicismi. Già a prima vista, essi sono molto meno frequenti di parole provenienti dalla lingua madre degli scrittori. L'uso dei turchicismi è il più sporadico e viene condizionato storicamente e culturalmente. L'Albania è stata a lungo sotto l'occupazione turca e alcuni elementi linguistici si sono tramandati di generazione in generazione e sono sempre usati. I turchicismi si vedono ad esempio nel romanzo *Vergine giurata*: «Per un istante quell'altro valuta, accorda una scheggia di effimera fiducia grazie alla parola "albanese", poi torna il dubbio. *Arnavut,* dice in turco. *Albanian* ribatte Hana». Il testo è destinato agli abitanti della zona italofona, che non conoscono il turco. Per non disorientarli, la scrittrice svela la provenienza della parola *Arnavut* e fornisce la sua traduzione in inglese, vista la diffusione di questa lingua nel mondo.

I francesismi si rivelano particolarmente visibili in Vorpsi. In un'intervista pubblicata in un volume collettaneo, curato da Daniele Comberiati ed Emma Bond, la scrittrice afferma:

> Però è come dicevo per l'amore – perché scrivo in italiano […]. Forse mi viene più facile l'italiano perché a casa parlo italiano, ho il marito italiano, anche se nella vita quotidiana si parlano sempre quelle stesse settanta parole […]. Poi è molto presente anche il francese – e la parola che viene prima, viene prima… (Bond, Comberiati, 2013: 218)

La Vorpsi rileva l'affetto che prova verso l'italiano, una certa abitudine ad usarlo nelle situazioni della vita quotidiana, nonché la spontaneità della sua scrittura.

I vocaboli inglesi appaiono per esempio in *Vergine giurata* di Dones e ciò risulta in primo luogo dal contenuto dell'azione, che si svolge tra l'altro negli Stati Uniti. Nel romanzo *M* invece la loro presenza sembra essere legata all'interesse di Kubati per l'inglese e riflette una tendenza caratteristica nell'italiano contemporaneo, ossia quella a usare molte parole inglesi, cosa di cui si è reso conto durante il processo di integrazione. L'opera è stata pubblicata nel 2002, qualche anno prima della sua partenza per gli Stati Uniti, e il ricorso agli anglicismi non può risultare dal luogo di residenza. Riferiamoci a tre citazioni esemplari, la Vorpsi scrive: «Immagino l'asinella che ci nasconde dei tesori con la sua aria da niente, mangiando erba e guardando fisso. Ah, i soggetti candidi! *Méfiez-vous*!» (Vorpsi, 2007: 68), Kubati scrive: «Guido il tranellante, in quanto non estimatore di festeggiamenti *new age* e dell'oposta atmosfera *underground* del centro sociale, o perché si faceva eccessivi problemi a presentarsi senza un personale invito». (Kubati, 2002: 146) e la Dones scrive: «Ti ho detto, *you look okay*. Però ti sta meglio davanti, dietro meno». (Dones, 2007: 116)

Gli anglicismi, i francesismi e i turchicismi si riscontrano in contesti molto diversi e in generale sono abbastanza rari. Per tale motivo, al contrario delle parole albanesi, pare impossibile proporre una loro classificazione globale.

Da un punto di vista morfo-sintattico, campeggiano due caratteristiche della lingua quali la semplicità e la precisione. Le frasi risultano di solito brevi.

Per concludere queste riflessioni, facciamo ancora un'altra osservazione. Nel sistema fonetico albanese non esiste l'accento grafico. In alcune opere abbiamo notato parole albanesi accompagnate proprio da tale accento. Nel *La teqja* ritroviamo Naìme, nell'*Accusa silenziosa* invece spicca il nome Kadì. In *Vergine giurata* ci imbattiamo nella parola Nikolìn. Il fenomeno potrebbe essere considerato come un tentativo di italianizzare il lessico, di renderlo più accessibile ai lettori italofoni, nonché di indicargli la pronuncia, la corretta posizione dell'accento.

3. Genere e narrazione

Guido Guglielmi (1998: 21), analizzando la letteratura novecentesca, rileva la sua propensione a privilegiare i generi minori e attribuisce al romanzo la capacità di assorbirli. In tale modo esso viene ritenuto un costrutto eterogeneo, in cui confluiscono diverse tecniche tipiche di altre forme letterarie, è quindi caratterizzato dalla transgenericità.

A vent'anni dalla sua pubblicazione, il lavoro di Guglielmi rimane sempre attuale. Gli autori italofoni albanesi producono romanzi dalla struttura non lineare. Più frequentemente ci imbattiamo nella contaminazione tra romanzo e racconto. Nell'opera *Cronaca di una vita in silenzio* di Spanjolli i singoli capitoli possono essere visti come quadri autonomi, tratteggiati da diversi protagonisti-narratori, che però sono concentrati sui vari aspetti della vita del protagonista di nome Lui, vivo nei loro ricordi, e perciò tematicamente compatti. Ne *La teqja* sotto forma di racconto viene presentata la storia di Hysen, il padre fondatore della stirpe dei Cialliku, che marca uno dei piani su cui è imperniata l'azione. In Dones

la contaminazione tra racconto e romanzo campeggia in *Piccola guerra perfetta* (2011). La trama fornisce un'ampia visione della vita di tre donne durante la guerra in Kosovo, dichiarata dalla Nato a Slobodan Miloševic, verso la fine del secondo millennio. La scrittrice analizza abilmente il loro mondo interiore. A ben vedere, ci si immerge in tre racconti interessanti, dotati di una certa autonomia, che possono essere visti come delle vere e proprie relazioni di viaggio nell'autocoscienza delle protagoniste[4]. Nell'ultimo romanzo di Ibrahimi *Il tuo nome è una promessa* spicca la tematica odeporica ed esistenziale. Il ruolo più importante svolgono tre viaggi che sono racconti omogenei nella loro struttura. Come racconti si presentano anche le canzonette e le storie che attingono al folclore albanese. Arricchiscono la trama, evocando avvenimenti non legati direttamente ad essa. Oltre al già menzionato aspetto linguistico, il loro significato si estende a quello strutturale e tematico. Ecco il frammento di una storiella albanese inserita in *Non c'è dolcezza* (2012) di Ibrahimi, testo incentrato sul viaggio inteso come metafora della vita.

> C'era una ragazza che si chiamava Dhoqina ed era l'unica sorella di nove fratelli. La madre non voleva che la figlia si sposasse con un cavaliere di un lontano paese, voleva che le restasse vicina. Il figlio più piccolo, Kostandin, promise alla madre che in caso di bisogno lui sarebbe andato a riprenderla per portarla da lei. Nel giro di poco tempo tutti i maschi della famiglia morirono. (Ibrahimi, 2012: 77)

Sulla coesistenza del racconto e del romanzo nella produzione di Ibrahimi si è pronunciata Rosanna Morace, in riferimento a *Rosso come una sposa*, dove «ogni singolo capitolo porta il *focus* della narrazione sulla vicenda di una delle tante protagoniste, quasi come dei racconti nel racconto». (2013: 95) La trama ingloba molti anni della storia dell'Albania, presenta numerosi personaggi, è «un'epopea corale tutta al femminile». (Morace, 2013: 95) La coralità è data, continua Morace, «dalla diversa focalizzazione» sui protagonisti che

[4] Dando al critico la possibilità di interpretare il romanzo come viaggio nell'animo delle donne-protagoniste, Dones offre una prospettiva originale nella poetica della migrazione, in cui il viaggio viene rappresentato sotto ottiche diverse, sia in senso fisico che metaforico. Proponendo l'interiorizzazione del concetto di viaggio, ci riferiamo al contesto letterario e teorico. Citiamo in primo luogo Sterne, Rousseau e De Maistre. Nell'opera *Rêveries du promeneur solitaire* (1782), Rousseau rileva la capacità dell'interiorità umana di produrre movimento, nel racconto *Voyage autour de ma chambre* (1794) di De Maistre il viaggio diventa sinonimo di attività della memoria e dell'immaginazione. Nel testo *Sentimental journey* (1768) Sterne, facendo ricorso alla forma del diario, associa in modo particolare l'atto del viaggiare ai sentimenti che ne risultano. Così lo spostamento stesso sembra meno rilevante dei processi che avvengono nell'animo del personaggio. Dell'interiorizzazione del viaggio, inteso come spazio geografico, parla Krystyna Kowalik (2007: 29), precisando che si tratta di un uso metaforico del concetto. La studiosa analizza il suo significato nei testi della cultura ottocenteschi e novecenteschi. Sul carattere poliprospettico del fenomeno si pronuncia anche Dorota Kozicka (2006: 270-273), identificando con il viaggio il vagare dell'uomo nella propria interiorità, lo studio dell'autocoscienza dell'individuo, e rilevando il suo ruolo importante nella filosofia. La studiosa annovera vari filosofi, secondo cui il viaggio è sinonimo dell'analisi di pensiero, di processi riflessivi, citando i testi di Nietzsche in cui «il viaggio appare come l'avventura del pensiero liberato dopo la morte di Dio». A questo punto è opportuno fare un'osservazione interessante. Nelle opere letterarie sopracitate sono individuabili gli elementi autobiografici. Nel romanzo di Dones l'autobiografismo è presente, ma di sicuro in maniera ridotta. Non è possibile identificare la scrittrice con una delle protagoniste. Come tratto autobiografico risulta giusto considerare la stessa ambientazione della vicenda. L'azione si svolge proprio nei Balcani, una zona del mondo, che a Dones rimarrà per sempre cara.

«con le loro singole storie hanno creato la Storia». La scrittrice fa uso di una tecnica interessante, mescolando la narrazione in prima persona con quella in terza persona[5]. Il narratore è sia intradiegetico-eterodiegetico che intradiegetico-omodiegetico. Abbiamo a che fare con la focalizzazione multipla, che campeggia anche nella *Cronaca di una vita in silenzio* di Spanjolli. Secondo Genette (1976: 237), essa si percepisce quando un avvenimento viene raccontato e mostrato da diversi punti di vista. La terminologia dello studioso francese ci ha consentito di precisare una delle modalità che in campo narrativo accomuna gli autori italofoni albanesi. Faremo ricorso alla sua teoria, caratterizzando gli altri approcci alla narrazione da loro dimostrati. Presentiamone quindi in modo conciso i fondamenti. Oltre alla focalizzazione multipla, Genette ha individuato la focalizzazione interna, la focalizzazione esterna e la focalizzazione zero. Tramite la focalizzazione interna, il lettore acquista informazioni intime sui protagonisti, sulla loro interiorità. La focalizzazione esterna non permette al destinatario di immergersi nelle sensazioni dei personaggi, la focalizzazione zero fornisce una prospettiva molto ampia che supera il loro sapere. La focalizzazione esprime il modo di narrare, è inseparabilmente legata alla voce della narrazione, ma generalmente Genette pone l'accento sulla necessità di fare distinzione fra queste due unità. La sua classificazione è imperniata su livelli narrativi e su rapporti con la storia. Gli eventi possono essere visti dall'esterno oppure dall'interno. E a queste prospettive corrispondono rispettivamente: la narrazione extradiegetica e la narrazione intradiegetica. Il narratore che è assente come personaggio nell'azione marca la narrazione eterodiegetica, quello presente invece la narrazione omodiegetica. Secondo Genette il funzionamento del mondo dell'opera letteraria è condizionato da quattro tipi di narratore: extradiegetico-eterodiegetico, extradiegetico-omodiegetico, intradiegetico-eterodiegetico, intradiegetico-omodiegetico.

Nella maggior parte dei testi la focalizzazione è esterna e il narratore è extradiegetico-eterodiegetico[6]. Le vicende vengono raccontate da una voce estranea alla storia, che in tal modo diviene più oggettiva, ma al contempo spinge il lettore a formulare giudizi soggettivi, opinioni contrastanti con la prospettiva presentata. Sorprendentemente, e tale fatto non risulta consono alla teoria di Genette, la focalizzazione esterna non impedisce di conoscere i pensieri e le sensazioni dei protagonisti, la loro interiorità è sovente ben visibile. Come ad esempio nel romanzo *Eduart*, in cui una funzione importante assume la raffigurazione dei sentimenti del personaggio principale, un migrante di origine albanese, che vive nel paese d'accoglienza, turbato da vari dissidi. La sua condizione esistenziale delineata consente di determinare il carattere del suo stato d'animo, di scoprire quello che prova in situazioni concrete. La stessa tecnica si percepisce nel romanzo *I nipoti di Scanderbeg* (2012) di Spanjolli. Il lettore è capace di inoltrarsi nel mondo interiore del protagonista e lo agevola la focalizzazione interna. Così arriviamo a un altro approccio alla narrazione individuabile nel corpus in esame. Vi campeggia un gruppo di opere, dove la storia viene raccontata in prima persona da chi ne fa parte. In alcuni frammenti la prima persona viene

[5] Lo stesso modo di narrare caratterizza anche ad esempio il romanzo di Levani intitolato *Il famoso magico qukapik* (2011).

[6] In proposito vanno elencate ad esempio le seguenti opere: *La teqja*, *La sposa rapita*, *Eduart*, *L'accusa silenziosa* di Spanjolli, *L'amore e gli stracci del tempo* (2009), *Non c'è dolcezza*, *Il tuo nome è una promessa* di Ibrahimi, *I mari ovunque* e *Vergine giurata* di Dones oppure *I grandi occhi del mare* (2005) di Guaci.

sostituita dalla terza persona, ma prevale il narratore intradiegetico-omodiegetico[7]. Generalizzando, tale specie di narrazione intensifica la componente autobiografica di ogni testo letterario. Infatti in Spanjolli essa è molto forte. Tuttavia il narratore non è l'alter ego dello scrittore. Le vicende descritte però risultano molto legate alle sue esperienze di vita, al suo viaggio in Italia. Va anche rilevato che la focalizzazione zero non è stata ritrovata nei testi presi in considerazione.

4. Conclusioni

Da quanto detto, risulta evidente che le opere degli autori italofoni in esame sono compatte a parecchi livelli. Sono caratterizzate da un'ibridità che in un certo senso riflette la loro condizione singolare. Spostandosi tra due paesi si abituano all'esistenza dell'altro, all'eterogeneità della realtà. Sono sospesi esistenzialmente, privi di un'identità armoniosa e ciò determina il loro modo di fare letteratura.

Al livello della lingua l'ibridità si palesa sotto forma di deteritorializzazione, di un linguaggio contaminato con vocaboli albanesi, che porta a una specie di dislocamento geografico. Il lettore si accosta all'Albania, alla sua cultura, esplorando una zona esotica e apprezzando la sua espressività. Si trova di fronte alla necessità di partecipare al deciframento del codice linguistico e si sente coinvolto. Sebbene gli autori albanesi generalmente non facciano ricorso a un registro raffinato, simbolico ed esuberante, ossia alla tecnica che secondo Deleuze e Guattari attesta la ricchezza dell'espressione, dal nostro punto di vista la lingua delle loro opere risulta espressiva e in un certo modo toccante. Paradossalmente arrivano a quest'effetto attraverso la seconda tecnica annoverata dai filosofi francesi. In molti frammenti abbiamo a che fare con un misto italo-albanese, che deriva dalla coesistenza di sistemi linguistici diversi, dalla loro tendenza ad assimilarsi nell'interiorità di chi scrive.

Al livello del genere e della narrazione l'ibridità riguarda rispettivamente la transgenericità e il ricorso a focalizzazioni diversificate. Gli autori migranti di origine albanese, attraverso il modo di costruire il mondo narrativo, che non segue uno schema preciso e si rivela ricco di vari approcci, riescono a dare prova della loro maturità artistica.

Résumé. Jazyk, žánr a narace. Současná italsko-albánská produkce. Článek analyzuje hlavní jazykové strategie a dále žánr, fokalizaci a vypravěče, které jsou společné dílům albánských představitelů migrantské literatury jako například Elvira Dones, Leonard Guaci, Anilda Ibrahimi, Ron Kubati, Darien Levani, Artur Spanjolli a Ornela Vorpsi. Teoretická báze představuje reflexi děl autorů, jako jsou Deleuze, Guattari, Genette a Gugliemi.

[7] In proposito vanno elencate ad esempio le seguenti opere: *Il paese dove non si muore mai*, *La mano che non mordi*, *Fuorimondo*, *Bevete cacao Van Houten* di Vorpsi, *Bianco giorno offeso*, *Senza bagali* di Dones, *Va e non torna* e *M* di Kubati.

Bibliografia

ALÙ, Giorgia (2014). "Resistance Written and Imaged: The Distancing Visual Narrative of Ornela Vorpsi". *Journal of Romance Studies*, 14, pp. 1-18.
ALÙ, Giorgia (2015). "Looking through Coloured Shards: Words and Images in Ornela Vorpsi's Works'". In: ALÙ, Giorgia; PEDRI, Nancy (ed.). *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 254-278.
BOND, Emma, COMBERIATI Daniele (2013) (ed.). *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*. Nardò: Besa.
BURNS, Jennifer (2013). *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*. Oxford: Peter Lang.
COMBERIATI, Daniele (2013). "Riscrivere la storia. Modalità di rappresentazione del colonialismo italiano in Albania". *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani*, 28, pp. 25-33.
DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix (1996). *Kafka per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet.
DE MAISTRE, Xavier (1794). *Voyage autour de ma chambre*. Paris: Dufart.
DONES, Elvira (1997). *Senza bagagli*. Nardò: Besa.
DONES, Elvira (2004). *Bianco giorno offeso*. Novara: Interlinea.
DONES, Elvira (2007a). *I mari ovunque*. Novara: Interliea.
DONES, Elvira (2007b). *Vergine giurata*. Milano: Feltrinelli.
DONES, Elvira (2011). *Piccola guerra perfetta*. Torino: Einaudi.
DONES, Elvira (2013). *Une petite guerre parfaite*. Paris: Éditions Métaillé.
GENETTE, Gérard (1976). *Figure III*. Torino: Einaudi.
GUACI, Leonard (2005). *I grandi occhi del mare*. Nardò: Besa.
GUGLIELMI, Guido (1998). *Le forme del racconto.* In: *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino: Einaudi.
IBRAHIMI, Anilda (2008). *Rosso come una sposa*. Torino: Einaudi.
IBRAHIMI, Anilda (2009). *L'amore e gli stracci del tempo*. Torino: Einaudi.
IBRAHIMI, Anilda (2012). *Non c'è dolcezza*. Torino: Einaudi.
IBRAHIMI, Anilda (2017). *Il tuo nome è una promessa*. Torino: Einaudi.
KOWALIK, Krystyna (2007). "Podróż w strukturze tytułu: (w poszukiwaniu formuły syntaktycznej)". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria*, 7, pp. 20-34.
KOZICKA, Dorota (2006). "Podróżny horyzont rozumienia". *Teksty Drugie*, 1-2, pp. 270-285.
KUBATI, Ron (2002). *M*. Nardò: Besa.
KUBATI, Ron (2004). *Va e non torna*. Nardò: Besa.
KUBATI, Ron (2016). *La vita dell'eroe*. Nardò: Besa.
LEVANI, Darien (2011). *Il famoso magico qukapik*. Bologna: Emil.

MORACE, Rosanna (2013). “Intarsi polifonici nella Letteratura-Mondo”. In: KLEINHANS, Martha; SCHWADERER, Richard (ed.). *Letteratura italofona transculturale*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 81-97.
ROUSSEAU, Jean Jacques (1782). *Rêveries du promeneur solitaire*. Genève: editore sconosciuto.
SPANJOLLI, Artur (2003). *Cronaca di una vita in silenzio*. Nardò: Besa.
SPANJOLLI, Artur (2005). *Eduart*. Nardò: Besa.
SPANJOLLI, Artur (2006). *La teqja*. Nardò: Besa.
SPANJOLI, Artur (2007). *L’accusa silenziosa*. Bologna: Edizioni dell’Arco.
SPANJOLLI, Artur (2011). *La sposa rapita*. Nardò: Besa.
SPANJOLLI, Artur (2012). *I nipoti di Scanderbeg*. Nardò: Besa.
STERNE, Laurence (1768). *Sentimental Journey*. London: Becket, De Hondt.
VORPSI, Ornela (2005). *Il paese dove non si muore mai*. Torino: Einaudi.
VORPSI, Ornela (2007). *La mano che non mordi*. Torino: Einaudi.
VORPSI, Ornela (2010). *Bevete cacao Van Houten*. Torino: Einaudi.
VORPSI, Ornela (2012). *Fuorimondo*. Torino: Einaudi.
VORPSI, Ornela (2014). *Tu convoiteras*. Paris: Gallimard.
VORPSI, Ornela (2015). *Il viaggio intorno alla madre*. Roma: Nottetempo.

Karol Karp
Katedra Italianistyki
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Władysława Bojarskiego 1
87-100 TORUŃ
Polonia

DES DIALOGUES À SIGNIFICATIONS INCERTAINES DANS « LA PREMIÈRE PIÈCE DADA » : *L'EMPEREUR DE CHINE*

Mariana Kunešová

Université d'Ostrava, République tchèque
mariana.kunesova@osu.cz

Résumé. L'étude interroge *L'Empereur de Chine* de Georges Ribemont-Dessaignes (écrit en 1916), considéré par certains historiens du théâtre comme la première pièce Dada. Bien que plusieurs caractéristiques du texte échappent à un tel classement, on y trouve des traits qui rappellent Dada, dont quatre dialogues qui paraissent orchestrer la cassure de significations acceptables. Ce sont ces dialogues qui sont étudiés.

Mots clé. Théâtre. Avant-gardes. Dada. Isotopie. Principe de coopération. Signification.

Abstract. Dialogues with Uncertain Significations in the "the first Dada play": *The Emperor of China*. This study examines *The Emperor of China* by Georges Ribemont-Dessaignes (written in 1916), considered by certain theatre historians the very first Dada play. Although the text contains number of features not belonging to such aesthetics, several characteristics do remind of Dada, as the four dialogues seeming to destroy acceptable meanings. The study shall analyze these dialogues.

Keywords. Theatre. Avant-gardes. Dada. Isotopy. Cooperation principle. Meaning.

1. Remarques préliminaires

Georges Ribemont-Dessaignes est une figure incontournable de Dada en France, souvent considéré comme son meilleur dramaturge. Son activité proche du théâtre Dada commence avant même la naissance du mouvement qui lui était alors tout à fait inconnu : en 1916, lors de sa mobilisation, il écrit sur des fiches du Service des Renseignements aux familles et des feuillets à en-tête du ministère de Guerre, la pièce de théâtre *L'Empereur de Chine*.[1] La pièce, disposant d'une pluralité de fables et d'actions symboliques et rappelant Shakespeare par sa violence et ses interrogations philosophiques, décrit les circonstances qui ont mené au surgissement de la guerre ainsi que, plus tard, à la création de Dada. Elle a pour lieu un pays imaginaire, la Chine, et évoque des personnages hantés par la science et par le désir d'un savoir, d'une possession et d'un pouvoir absolus. Elle fait aussi apparaître la naïveté et l'hypocrisie travesties en sagesse, la violence comme monnaie courante et la conviction de l'impossibilité de faire disparaître la souffrance. Enfin, ce pays, qui se dit régner sur la terre ainsi que l'univers, se voit rasé par une violente guerre, apocalyptique. *L'Empereur de Chine* est par certains considéré comme annexé à Dada à tort (Corvin, 1971 : 20), par d'autres comme sa partie intégrante (Béhar, 1973 : 59) ; dans ce dernier cas il s'agirait d'une des toutes premières œuvres du mouvement, antérieure à *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* de Tristan Tzara. Toujours est-il que plusieurs des caractéristiques de la pièce se prêtent à un tel classement assez peu. D'abord, le texte est contrairement aux entreprises spontanées et provocatrices de Dada fort long (120 pages dans l'édition la plus aisément disponible, celle de l'Arche, Ribemont, 1966 : 9-128[2]) et organisé, car divisé en trois actes et écrit en vers, bien que fort libres (et parfois rappelant des versets). Ensuite, malgré des attaques à l'unité de l'action et de lieu qui mettent à mal le principe de modalité, et malgré le traitement de scènes comme des tableaux assez indépendants plutôt que comme des événements découlant immédiatement l'un de l'autre, le développement de la ou des fables de *L'Empereur* a un caractère cohérent.

Or la pièce contient aussi des moyens qui sont du moins proches de Dada, dont :

- une liste de personnages hétéroclite : les personnages principaux s'appellent Espher, Onane, Verdict, Ironique et Equinoxe ;
- au niveau des situations, des micro-actions latérales employant des court-circuits de la logique : un gros comique d'ordre clownesque, basé sur l'incompréhension de faits ou rapports élémentaires. Les protagonistes en sont deux bouffons, Ironique et Equinoxe, qu'obtient comme cadeau, au début de la pièce, la fille du futur empereur du pays ;
- des dialogues provoquant l'impression de cassures isotopiques empêchant le surgissement de significations acceptables. Il s'agit de quatre dialogues, dont les personnages sont Ironique et Equinoxe.

[1] « Alors que Dada se préparait en Suisse, tout en m'étant aussi parfaitement inconnu que Tristan Tzara, *L'Empereur de Chine* était un des premiers témoignages d'avant Dada qui fit partie intégrante de Dada » (Ribemont-Dessaignes, 1958 : 51).

[2] C'est de cette édition que je me servirai systématiquement dans les citations effectuées dans cet article.

C'est ce dernier point que le présent essai se proposera d'explorer. Dans un premier temps, j'évoquerai les spécificités du théâtre Dada. Ensuite, je m'intéresserai à *L'Empereur de Chine*. J'en préciserai la composition, la fable et les thématiques ; puis j'interrogerai les quatre dialogues à isotopies incertaines.

2. Le théâtre Dada

Dada, bien qu'il fasse siens nombre des moyens et activités du futurisme (la technique des mots en liberté, l'amour du manifeste ou la pratique de la soirée-invective), est tout le contraire de l'esprit constructif de cette esthétique (Lista, 1973). Tandis que pour Marinetti, la guerre représentait une « hygiène du monde », André Breton, qui a appartenu pendant plusieurs années à Dada, l'a comparée à un « cloaque de sang, de sottise et de boue » (Breton, 1999 : 427).

Ainsi, pas de programme autre qu'une destruction radicale : « abolition du futur », « des prophètes », « de la logique », dont le but est de faire table rase du monde d'avant-guerre, responsable de la crise totale de la civilisation ». Et ce dans l'espoir de faire surgir peut-être un jour un monde nouveau, purgé des abus du contemporain, basé sur la spontanéité : « liberté dadadadadada ... la vie » (Tzara, 1996 : 213).

En attendant, la destruction, dans la performance et les textes Dada, a la forme d'une systématique volonté de piéger le récepteur. Ce concept est plus général que la violence verbale et gestuelle ou la mystification ; il s'agit d'une subversion systématique des principes et catégories de base. Celle-ci se fait remarquer souvent dès la liste des personnages, proposant un monde hétéroclite, à un imaginaire inédit. Ainsi, pour *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* de Tristan Tzara : Mr Bleubleu, Mr Cricri, Mr Boumboum, Npala Garoo, La Femme enceinte, Le directeur du cirque, Pipi, Mr Antipyrine. Dans *Le Cœur à gaz* du même auteur, les personnages sont Œil, Bouche, Nez, Cou, Sourcil... Le même projet de subversion se manifester aussi au niveau de l'espace et de la fable. Ainsi, *Le Serin muet* de Ribemont-Dessaignes se déroule sur une échelle. Quant à la fable, par exemple le dernier « sketch » faisant partie de *S'il vous plaît* du duo Breton-Soupault représente un spectacle profondément inintéressant, où deux personnages se quittent devant une porte cochère, l'un disparaît, l'autre continue à marcher sur scène, en s'arrêtant et consultant de temps en temps sa montre, et ce jusqu'à l'exaspération totale des spectateurs.

Or l'arme par excellence de la destruction Dada – et sa caractéristique essentielle – consiste dans la langue. Ce que Henri Béhar appelle « destruction de la langue » (Béhar, 1973) est un non respect des lois du discours entraînant des court-circuits tels qu'ils paraissent empêcher la présence de significations acceptables et convenant au contexte situationnel. La stratégie est efficace ; la « clarté », instrument de la logique et de la communication et l'outil par excellence de la société voire de la civilisation contre laquelle Dada se révoltait vole en éclats. Comme dans l'exemple suivant de T. Tzara :

> MR. BLEUBLEU
> pénètre le désert
> creuse le chemin dans le sable gluant

écoute la vibration
la sangsue et le staphylin
Mataoi Lunda Ngami avec l'empressement d'un
enfant qui se tue

MR. BOUMBOUM
masques et neiges pourrissantes cirque Pskow
je pousse usine dans le cirque Pskow
[...] (Tzara, 1996 : 29)

3.1 *L'Empereur de Chine* – composition, fable et thématiques

Chacun des trois actes de la pièce développe une fable assez indépendante, souvent dotée de micro-épisodes secondaires et hautement symboliques. L'enchaînement des scènes – tableaux indépendants, non reliés par une contigüité de temps et d'action, sait donner l'impression d'une action « éclatée », surtout dans l'Acte II, qui nécessite à ce titre un effort d'interprétation renforcé.

Le personnage principal de l'acte I est Espher, chef du gouvernement de la Chine. Les Vieillards, membres de son conseil, tâchent de le convaincre de se proclamer empereur. Ils reçoivent une réponse négative car l'idée semble à Espher injustifiée, et partent mécontents. L'idée commence cependant à hanter Espher, car renvoyant vers un état absolu : non « donner la lumière », mais « être lumière ».

En même temps qu'Espher voit cristalliser ce désir, naît aussi le désir de sa fille Onane, qu'il finit par violer. Plus tard, Espher fait assassiner les Vieillards qui, ayant appris qu'il refusait le titre d'empereur, préparaient de leur côté son assassinat ; l'assassin d'Espher devait être un jeune homme ingénu, Verdict. À la fin de l'acte, dans un long monologue, Espher parvient à la conclusion que la seule manière d'être empereur, donc l'Absolu (« tout pénétrer »), est de se débarraser de tout ce qui contredit une absence de limites, et se donne la mort.

Le personnage principal de l'acte II est Onane. Elle cherche son père, apparemment sans être au courant de son suicide ; les serviteurs refusent de le lui faire voir. Elle se retrouve par hasard à la réunion annuelle des ministres qui lui expliquent que l'administration du pays repose jusque dans le moindre détail sur des « calculs subtiles » ; or ces calculs consistent souvent dans un lancement de dés. Elle interroge les prêtres sur Dieu et la mort. Dans les deux cas, elle obtient des réponses énigmatiques et fortement contradictoires. Elle se montre attirée par le jeune Verdict qui la chasse d'une manière peu délicate ; plus tard, elle dévoile à une sage-femme qu'elle est enceinte. Dans les scènes suivantes, Onane révèle son désir de possession érotique. Par exemple, elle entre dans une pièce silencieuse, pense à nouveau à son père, voit autour d'elle de l'or et sa pensée se transforme en un désir de tous les hommes, de la jouissance absolue. Ou encore, allongée sur un lit, endormie d'abord, elle attire le regard et le désir de plusieurs hommes. Réveillée, elle essaie de les séduire tous ensemble. Dans la dernière scène, Onane tâche à nouveau de voir son père, toujours considéré par tous comme vivant. Un des serviteurs l'amène au corps mort d'Espher, se moque d'Onane en lui montrant les objets censés prouver – de façon

absurde – qu'Espher est en vie, et lui confie en passant que l'empereur de Chine n'a jamais aimé qu'une seule femme. Il ne précise pas le nom et lui demande de sortir ; Onane n'a donc pas le temps de parler devant le corps de son père à qui elle souhaitait faire un aveu.

Dans l'acte III, les barbares attaquent la Chine et la guerre éclate. Les ministres prennent des mesures insensées, ce qui amène une défaite désastreuse. Comme le personnage central peut être considéré soit Verdict, soit la Chine. La Chine d'une part, car l'acte n'est pas centré sur un personnage précis, mais représente comme une mosaïque des destinées de ses habitants, dont deux servantes, un mourant et sa mère, ou des crânes devenant l'objet d'un jeu rappelant celui du fossoyeur de *Hamlet*. Verdict d'autre part, car son rôle dans la chute du pays est essentiel : il passe du côté des ennemis et ceux-ci, sous sa direction, entrent dans la capitale où ils engagent une tuerie atroce. C'est entre les mains de Verdict que tombe Onane. Après une courte hésitation, il la tue. Dans la dernière scène, Verdict, assis devant la tête d'Onane pendue sur un fil, prononce un long monologue adressé à cette tête. Le monologue s'achève surprenamment sur les mots *Je / Te vois* / *Amour / Silence / Amour.*

3.2 Dialogues à significations incertaines

Le texte contient quatre courts dialogues se rattachant à une situation de l'action principale, qu'ils développent d'une manière énigmatique, en orchestrant un semblant de cassure isotopique. S'impose donc la question s'il s'agit de la « destruction de la langue » connue de Dada : des ruptures isotopiques qui font court-circuiter le principe de coopération et empêchent le surgissement de significations opérationnelles. Les personnages qui interviennent dans ces échanges curieux sont systématiquement Ironique et Equinoxe.

Ces dialogues seront présentés dans les lignes suivantes. Je préciserai systématiquement la situation de départ en les faisant suivre d'un commentaire analytique.

Dialogue 1 (I, 1)
Ce dialogue est placé dans l'incipit. Le chef des écritures attribue aux machinistes les fractions des lettres d'alphabet (« 25 douzaines de A / 7 douzaines de B ») que ceux-ci doivent utiliser dans les textes qu'ils sont censés taper (« Poésie lyrique / Cantate, épithalame »). Les machinistes tapent, précise le commentaire scénique, « avec une extrême vélocité ».

PREMIER MACHINISTE : Cervelle épicière.
DEUXIÈME MACHINISTE : Débit.
TROISIÈME MACHINISTE : Compoir tabulateur.
QUATRIÈME MACHINISTE : Distribution de lettres. Facteur.
CINQUIÈME MACHINISTE : Lettre d'amour.
PREMIER MACHINISTE : Lettre chargée.
DEUXIÈME MACHINISTE : Venez dîner après-demain mercredi.
TROISIÈME MACHINISTE : Inconnu.
QUATRIÈME MACHINISTE : Retour à l'envoyeur.
CINQUIÈME MACHINISTE : Automate.
PREMIER MACHINISTE : Cinq centimes.

DEUXIÈME MACHINISTE : Chocolat.
TROISIÈME MACHINISTE : Cinq centimes.
QUATRIÈME MACHINISTE : Mouvement perpétuel.
CINQUIÈME MACHINISTE : Joie de l'inventeur.
REMIER MACHINISTE : Il roule dans un tonneau du haut de la colline.
DEUXIÈME MACHINISTE : Qui donc l'arrêtera?
TROISIÈME MACHINISTE : Il obéit à la pesanteur
QUATRIÈME MACHINISTE : Pauvre homme, il va se tuer.
CINQUIÈME MACHINISTE : Il est gras, il rebondit.
PREMIER MACHINISTE : Il se lèvera tard demain. (pp. 9-12)

Bien que le début du dialogue (4 premières répliques) paraisse déconcertant, suite à cette partie qui nécessite un effort d'interprétation renforcé, il devient apparent que les machinistes ne sont pas en train de mettre en place une destruction Dada, une cassure isotopique, mais un jeu collectif (à glissements isotopiques). Ce jeu leur est inspiré par la situation d'énonciation : l'obligation d'écrire et de produire fort rapidement des sens.

Ainsi, les premières répliques consistent dans une réaction à la situation initiale au moyen d'images synecdochiques (« espèce pour genre »). La réplique 1) se lira comme « esprit étroit, non artiste » ; les répliques 2) et 3) comme « activité rapide et mécanique ». De cette dernière signification est dotée aussi la réplique 4), « Distribution de lettres. Facteur. », bien plus aisément déchiffrable grâce au parallélisme avec les deux répliques précédentes. Après deux spécifications statiques encore (espèces pour genre), survient, et ce jusqu'à la fin du dialogue, une chaîne de développements narratifs – trois scénarios imaginaires. Dans le premier, « distribution de lettres » s'ouvre sur un micro-drame portant sur le contenu d'une lettre et l'impossibilité de la remettre au destinataire. Dans le deuxième scénario, le retour d'une lettre, suggérant le sème d'une action mécanique, devient un sketch représentant le débit automatique. La dernière de ces micro-fables naît de l'image statique « Joie de l'inventeur », en imaginant celui-ci, tel un perpetuum mobile clownesque, rouler du haut d'une colline dans un tonneau. Ce scénario ne manque pas de suspense (« Qui donc l'arrêtera ? » – « Pauvre homme, il va se tuer. »), pour se clore enfin sur un dénouement bienveillant, humoristique (« Il est gras, il rebondit. » / « Il se lèvera tard demain. »).

Il est à noter que la répartition des locuteurs obéit à un ordre immuable : parlent, l'un après l'autre, le premier machiniste, le deuxième, et ainsi de suite jusqu'au cinquième machiniste, puis le même ordre se répète. Cette forme d'énonciation suivant un ordre, combinée à la brièveté des répliques (noms isolés ou avec un qualificatif, courtes phrases), renforcent l'apparence spontanée du dialogue, tel un exercice d'improvisation basé sur des réactions rapides : les personnages réagissent vite puisque les répliques de leurs prédécesseurs sont courtes. Et d'ailleurs, ils tapent en même temps fort vite sur leurs machines à écrire.

L'insistance sur « l'extrême vélocité » peut certes faire penser aux expériences avec la « pensée parlée » devenue écriture automatique, pratiquée dès 1919 par Breton et Soupault et décrite dans le *Manifeste du surréalisme* (Breton, 1988 : 53). Or en même temps, elle rappelle l'importance qu'un Tzara consacrait, dès le début des années 1920, à la spontanéité rappelant les jeux enfantins comme fondement de toute création (Tzara, 1996 : 34).

Du point de vue compositionnel, le fait que ce dialogue représente la majorité de la toute première scène de la pièce, est une donne de taille : il occupe une place sensible et la rend perlocutoirement forte, tout en s'intéressant à certaines thématiques qui seront les constantes de la pièce : la thématique de la science, de la mort, la position du comique clownesque.

Dialogue 2 (I, 4)
Espher est hanté par l'idée de se proclamer empereur : faut-il le faire ? Les Vieillards l'en ont supplié. Or, prétend Espher, « l'or est plus lourd que le plomb ». Sa fille Onane pencherait pour l'or, et s'approche de lui pour l'aider à se calmer en lui donnant un baiser sur le front. Espher réagit en montrant une tendresse mêlée de désir sexuel.

Les deux bouffons, Ironique et Equinoxe, reformulent :

> IRONIQUE : La boule pendue vient de l'ouest. Vitesse gagnée.
> EQUINOXE : La boule pendue va vers l'est. Vitesse perdue.
> IRONIQUE : Oui.
> EQUINOXE : Non.
> IRONIQUE : Contenir.
> EQUINOXE : Expulser.
> IRONIQUE : Amour.
> EQUINOXE : Dock.
> IRONIQUE : Transit. (pp. 30-31)

À l'instar de l'exemple précedent, ce dialogue est bâti sur des images synecdochiques de la situation initiale, dilemme politique et sexuel. Or puisqu'il se sert d'images très ouvertes qu'il combine, dans un cas, au lexique d'ordre technique, qui semble ne pas se prêter à une exploitation au figuré, la première réaction du récepteur est un déconcertement et l'impression d'un court-circuit de signification.

En observant ce dialogue avec plus d'attention, on découvre des synecdoques organisées en couples d'oppositions : début du mouvement d'un pendule / fin du mouvement d'un pendule ; affirmation / négation ; « contenir » / « expulser » ; « dock » / « transit ».

Les images du dialogue ne sont pas développées ici en un scénario imaginaire. Pour cause : la situation de départ est dramatique elle-même. Il s'agit en effet du moment crucial de l'acte I, c'est ici que naît le conflit. La naissance dramatique des deux tentations est d'ailleurs fort bien saisie à la fin du dialogue, où se glisse, au milieu du dernier couple d'oppositions, tel un lapsus, le mot « Amour ». Ce qui, entre autres, attribue au dialogue une gradation efficace.

Dialogue 3 (III, 9)
Ce dialogue se situe dans une des dernières scènes de la pièce (III, 9), lorsque Verdict, entré avec ses soldats dans la capitale, se saisit d'Onane ; femme qui, dans l'acte précédent, lui a fait comprendre qu'il ne lui était pas indifférent.

VERDICT : Garce.
Salut.
ONANE : Juive. *Elle éclate de rire. Verdict la tient par les cheveux.*
IRONIQUE : Crottin de bouc.
EQUINOXE : Zinc.
IRONIQUE : Amour délicat.
EQUINOXE : Arbre à cacao.
IRONIQUE : Il n'y a plus rien à faire ici, je crois.
Ni à voir à gauche.
EQUINOXE : Ni à droite.
IRONIQUE : Up stairs.
EQUINOXE : Sagittaire ou gémeaux?
IRONIQUE : Balance.
Ils se laissent tomber de tout leur poids sur leur chapeau. Détonation. Ils sont projetés en l'air et retombent à terre. Ils restent allongés sur le dos, immobiles.
EQUINOXE : Céleste flottement dans l'éther.
Perte de gravité.
IRONIQUE : Où donc es-tu, mon frère?
Où donc? (pp. 121-122)

Ce dialogue consiste de deux parties : le commentaire que font Ironique et Equinoxe de la poursuite d'Onane par Verdict, et le « départ » des deux bouffons.

Dans la première partie, apparaissent deux répliques à sens sémantique, qui représentent des interprétations, vraisemblablement ironiques, de la situation de l'énonciation. Celles-ci sont basées sur l'attirance que sent Onane pour Verdict (et qui est peut-être partagée) : la première fait une allusion à la sexualité (« crottin de bouc »), la deuxième, aux sentiments (« Amour délicat »). La réaction à chacune de ces répliques, au lieu de développer l'idée émise ou d'en proposer une concurrente, n'est qu'un écho phonétique de ce qui vient d'être dit. Sur le plan sémantique, il s'agit de cassures isotopiques totales, faisant court-circuiter le principe de coopération. Comme si celui qui prend la parole souhaitait ne pas s'aventurer à développer l'idée de l'interlocuteur, et préférait lui superposer un jeu sur le rythme et les sonorités.

Ce caractère d'un jeu plaisant est soutenu par le lexique scatologique (« crottin de bouc ») et, pour les parallélismes phonétiques, par un lexique très concret, provenant de domaines fort différents (« zinc » ; « arbre à cacao »). Il est aussi renforcé par les caractéristiques métriques des répliques, car apparaissent systématiquement des unités de 5 syllabes.[3]

La première partie du dialogue représente donc, suite à un moment fort dramatique (Verdict va-t-il nuire Onane ?), un moment de détente plaisante.

Le « départ » des bouffons, à son tour, est fondé sur un comique clownesque – l'opposition entre l'intention (partir au ciel) et le résultat atteint (chute, dont Ironique et Equinoxe

[3] La première de ces unités est ludiquement composée de deux répliques (« Crottin de bouc. » / « Zinc. ») ; les suivantes correspondent à la longueur des répliques.

ne se rendent pas compte). Cette situation est développée en interaction avec un langage poétique (« céleste flottement dans l'éther »…) À la fin, lorsque Ironique ne parvient pas à voir Equinoxe (qui est pourtant à côté de lui), ce comique se teinte du sérieux, vu l'inquiétude authentique du personnage.

Ainsi, la fin du dialogue fait à nouveau apparaître, quoique discrètement, la tension.

Quant au court-circuit du principe de coopération avec le but de barrer le développement de significations acceptables, celui-ci, on s'en souvient, sera employé dès la naissance de Dada, comme le moyen essentiel du mouvement, dans l'objectif de la « destruction de la langue ».[4]

Dialogue 4 (III, 11)
Ce dialogue clôt la pièce entière. Verdict, devant la tête d'Onane qui, pendue sur ses cheveux, se balance lentement, vient de prononcer un long monologue à un lyrisme insoupçonné.

VERDICT :
[...]
Je
Te vois.
Amour.
Silence.
Amour.

Il est contracté sur lui-même, et considère en silence le déplacement de la tête, dont les mouvements, peu à peu, diminuent.

IRONIQUE, *en haut, à gauche*: Œil droit.
EQUINOXE, *en haut, à droite:* Œil gauche.
Le côté droit de l'angle.
IRONIQUE : Le côté gauche de l'angle.
EQUINOXE : Retour à zéro.
IRONIQUE : Il y a vingt degrés en bas.
EQUINOXE : Vingt en haut.
IRONIQUE : Et pourtant ?
EQUINOXE : Caoutchouc.
IRONIQUE : Pernambuco.
EQUINOXE : Cent quatre-vingt-onze.
IRONIQUE : Cinquième avenue.
EQUINOXE : Ulysse, Ulysse, Ulysse.
IRONIQUE : Pou, pou, pou, j'ai des poux d'homme.
EQUINOXE : Eh, le sang grésille sur la flamme !

[4] Voir le chapitre « Le théâtre Dada » du présent essai.

IRONIQUE : Vois, les yeux s'éclairent !
EQUINOXE : On dirait la tête d'un vieux poisson qui commence à pourrir un soir d'août.
IRONIQUE : Lentisque.
EQUINOXE : Margarine.
IRONIQUE : Énorme, énorme, énorme effort.
EQUINOXE : La bouche sent mauvais quand l'estomac est plein d'ail.
IRONIQUE : Quand l'amour meurt …
EQUINOXE : Urine.
IRONIQUE : Dieu.
EQUINOXE : Constantinople.
IRONIQUE : Une vieille femme est morte hier de faim à Saint-Denis. (pp. 126-128)

Ce dialogue creuse l'emploi des court-circuits du principe de coopération – le principe Dada par excellence – interprétables à nouveau comme le refus de s'interroger sur la situation référentielle et la volonté d'y échapper. Il s'ouvre, comme pour faire revenir la pièce à son début, par la présentation d'Ironique et Equinoxe, qui se disaient « Œil droit » et « Œil gauche », frères inséparables, dès leur première apparition dans I, 2. Cette présentation s'effectue sur un mode similaire une deuxième fois : « Le côté droit de l'angle. » / « Le côté gauche de l'angle. » Le contexte de l'angle de vue fait en sorte que les personnages se mettent à observer l'espace qui les entoure : « Il y a vingt degrés en bas. » / « Vingt degrés en haut. » Observation qui les amène à une question ouverte, portant cependant sans aucun doute sur le spectacle qui se déroule devant eux : « Et pourtant » ?

Cette question est certes troublante – car comment nommer la situation dont nos protagonistes viennent d'être témoins ? Verdict a-t-il tué Onane même s'il en était profondément amoureux ? Un tel acte avait-il un sens ? Si oui, pourquoi ? Aucun des deux personnages ne tente d'y répondre. Survient, en revanche, non une cassure isotopique seule, mais toute une série de répliques de cet ordre, faisant se succéder des contextes fort différents (matière première exotique, toponymes, chiffres, un anthroponyme), à sonorités marquées. Chacune de ces répliques a des marques du parallélisme phonétique avec la réplique précédente, moins fort cependant que dans le dialogue précédent. Comme si les personnages souhaitaient superposer au sens, davantage qu'une détente au moyen du rythme et de la mélodie, surtout des non-sens : « Et pourtant ? / Caoutchouc. / Pernambuco. / Cinquième avenue. / Cent-quatre-vingt-onze / Pou, pou, pou, j'ai des poux d'homme. / Ulysse, Ulysse, Ulysse. »

Soudain, surgit un moment d'une tension dramatique : les bouffons ont l'impression que la tête morte revit : « Eh, le sang grésille sur la flamme ! / Vois, vois, les yeux s'éclairent ! » Or assez vite, nos protagonistes se rassurent, ce qui leur inspire une conclusion dépréciative, trahissant un contentement certain : « On dirait la tête d'un vieux poisson qui commence à pourrir un soir d'août. » Dans les répliques suivantes, la dédramatisation se poursuit ; la tête pendue s'y voit comparée à des images de substance visqueuse et d'ordure : « Lentisque » ; « Margarine » ; « La bouche sent mauvais quand l'estomac est plein d'ail ».

Cependant, des propos énigmatiques, très ouverts, s'introduisent dans l'échange des bouffons et renvoient à la totalité de la fable : « Énorme, énorme, énorme effort. [...] / Quand l'amour meurt . / Urine. / Dieu. » Le dernier énoncé, « Une vieille femme est morte hier de faim à Saint-Denis », est dans le cadre de la situation donnée (tout comme de la fable entière) effectivement un alogisme criant. Cependant, il ne s'en voit pas moins interprétable comme « rejetant » la fable entière « sur la vie », au dire d'Artaud. Comme pour dire : les faits réels sont plus cruels que toutes les atrocités d'une fiction ; cependant ce que dit la fiction peut devenir partie de la vie, comme l'atroce destruction de la Chine de Ribemont-Dessaignes.

4. Conclusion

Cette étude s'est penchée, dans la pièce *L'Empereur de Chine*, sur les spécificités de quatre dialogues qui, à première vue, donnent l'impression d'orchestrer une cassure isotopique et un court-circuit de significations acceptables, moyen Dada par excellence. Dans ces dialogues, les locuteurs sont systématiquement les personnages des bouffons Ironique et Equinoxe.

L'analyse a fait apparaître que la cassure isotopique est présente dans les deux derniers dialogues. D'abord, lorsque les bouffons deviennent les témoins du danger de mort dans lequel se trouve la princesse Onane (et ce dans les bras du personnage qui était loin de lui être indifférent). Puis, quand ils assistent au spectacle qui suit la mort d'Onane : sa tête, pendue sur les cheveux, se balance lentement, et son assassin déclare à cette tête un aveu d'amour. Dans les deux cas, les répliques à cassures isotopiques permettent d'échapper à ces situations, au lieu de tenter de répondre à des questions on ne peut plus troublantes : Verdict va-t-il nuire Onane ? (dialogue 3) Pourquoi toute cette cruauté de la part de Verdict, s'il aimait ? (dialogue 4). Dans le dialogue 3, où il est encore possible d'espérer un rebondissement positif, les cassures isotopiques sont davantage basées sur le parallélisme rythmique et sonore avec la réplique précédente, ce qui amène une joyeux défoulement. Dans le dialogue 4 en revanche, le caractère de parallélisme phonétique (et rythmique) des cassures isotopiques est moins marqué. Ces court-circuits du principe de coopération se font lire davantage comme des refus totals de s'interroger sur la situation donnée.

Ajoutons que contrairement à Dada, qui faisait des cassures isotopiques souvent un emploi généralisé,[5] dans *L'Empereur de Chine*, celles-ci se trouvent au service de la situation : refuser de spéculer sur ce qui est trop incertain, ou bouleversant.

Quant aux deux dialogues restants (1, 2), le premier, surprenamment, met en place une situation proche des conditions dans lesquelles, dès 1919, les futurs surréalistes pratiquaient l'écriture automatique : une parole produite aussi rapidement que possible. Ainsi, ce dialogue fait apparaître la forte proximité entre Dada et le surréalisme, esthétiques qu'un André Breton, par exemple, a comparées à deux vagues de la même mer. Le deuxième dialogue use simplement de transpositions synecdochiques de la situation initiale. Or puisqu'il se sert d'images très ouvertes qu'il combine, dans un cas, à un lexique fort

[5] Voir la citation dans la partie « Le théâtre Dada » du présent essai.

peu poétique, la première réaction du récepteur est un déconcertement et l'impression d'un court-circuit de signification.

En somme, l'analyse qui vient d'être effectuée confirme la position de Ribemont-Dessaignes par rapport à Dada, évoquée dans les premières lignes de cette étude : la pièce en tant que telle n'appartient pas à Dada, mais à certains endroits, elle le préfigure d'une manière indépendante, originale et dramatiquement efficace. Par rapport à ce dernier point, rappelons que les dialogues analysés et leurs moyens « alternatifs » s'imposent d'autant plus à l'attention qu'ils sont placés à des endroits compositionnellement sensibles et qu'ils accompagnent les étapes essentielles de l'action : incipit, germe du conflit, proximité de la catastrophe, dénouement. En outre, la savante orchestration du dramatisme dans ces dialogues, voire l'alternance dramatisation / dédramatisation, donne à voir qu'il s'agit d'une pièce qui mérite absolument d'être lue, et qui contient un riche potentiel scénique.

Résumé. Dialogy s nejistým významem v *Čínském císaři*, „první hře dada". Studie se zaměřuje na první divadelní hru *Čínský císař* Georgese Ribemonta-Dessaignese (1916). Tato hra svými charakteristikami stojí na pomezí mainstreamu či shakespearovského divadla a estetiky dada. Zkoumali jsme čtyři dialogy, které na první pohled působí jako dada, tedy jako produkující „ničení významu". Došli jsme k závěru, že postupy dada, i jiné než „ničení významu", jsou ve většině dialogů opravdu použity, a to velmi svébytným způsobem.

Bibliographie

BÉHAR, Henri (1979). *Le Théâtre Dada et surréaliste.* Paris : Gallimard.

BRETON, André (1999). *Entretiens*. Paris : Gallimard.

BRETON, André (1988). *Œuvres complètes* I. Paris : Gallimard.

CORVIN, Michel (1971). « Le Théâtre Dada existe-t-il ? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou La problématique d'un théâtre Dada »**.** *Revue d'histoire du théâtre,* 79, pp. 219-320.

LISTA, Giovanni (1973). *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*. Lausanne : L'Âge d'homme.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges (1958). *Déjà jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris : Julliard.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges (1966). *Théâtre* [*L'Empereur de Chine*, *Le Serin Muet* et *Le Bourreau du Pérou*]. Paris: Gallimard.

TZARA, Tristan (1996). Dada est tatou. Tout est Dada. Paris : Gallimard.

Mariana Kunešová
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita,Reální 5
701 03 OSTRAVA
République tchèque

UN MUNDO ANCHO Y AJENO. (DIS)CONTINUIDAD EN EL INDIGENISMO HISPANOAMERICANO[1]

Dora Poláková

Universidad Carolina, Praga
República Checa
dora.polakova@ff.cuni.cz

Resumen. El artículo trata la cuestión de la discontinuidad y búsqueda de identidad relacionada con la población indígena. Primero menciona algunas muestras de la época colonial para pasar al concepto indigenista de la primera mitad del s. XX. El tema clave es la visión de J. M. Arguedas, que se traduce en su experimento narrativo.

Palabras clave. Indigenismo. José María Arguedas. Naturaleza. Identidad.

Abstract. A Broad and Alien World. The (Dis)continuity in the Hispano-American Indigenism. The article addresses the issue of discontinuity and identity search related to the indigenous population. First it mentions some samples from the colonial period, then it describes the indigenist concept of the first half of the 20th century. The key issue is the vision of J. M. Arguedas, who translates it into his narrative experiment.

Keywords. Indigenism. José María Arguedas. Nature. Identity.

[1] El trabajo fue financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional – Proyecto "Creatividad y adaptabilidad como condiciones del éxito de Europa en un mundo interrelacionado" (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

1. Introducción

El indigenismo literario es un campo sumamente interesante para el lector europeo, ya que le presenta ambientes y personajes exóticos, pero, a la vez, es un campo difícil de comprender, ya que nos enfrenta con problemas, tópicos y espacios desconocidos. Detrás de ese exotismo (que es exótico solo desde ciertas perspectivas) hay un realismo crudo y crítico.

Los lectores checos han tenido la posibilidad de conocer algunos textos indigenistas gracias a la labor de Zdeněk Šmíd, de cuya pluma disponemos de las traducciones de *La venganza del cóndor* (Pomsta kondorova, 1924, en checo 1936), de Ventura García Calderón, de la novela *Raza de bronce* (Bronzové plémě, 1919, en checo 1968), del boliviano Alcides Arguedas, o del libro considerado la cumbre del indigenismo andino *El mundo es ancho y ajeno* (Širý nepřátelský svět, 1941, en checo 1969) de Ciro Alegría. Asimismo, está traducida al checo la novela *Huasipungo* (Indiánská pole, 1934, č. 1947) del ecuatoriano Jorge Icaza (traductores Jaroslav Kuchválek y Miroslav Pať aval). Otros libros, sobre todo las obras de José María Arguedas –incluida su genial novela *Los ríos profundos* (1958)– de momento faltan.

En el título del artículo aludimos al nombre de la novela de Alegría –un mundo ancho y ajeno– para retomar el tema de los indígenas que consideran su existencia vulnerable, destruida, amenazada constantemente por fuerzas que tratan de cortar las últimas raíces que les quedan: su tierra. Recordemos las palabras finales «¿Adónde iremos? ¿Adónde?» (Alegría, 1972: 742); después viene la masacre… El indigenismo de la primera mitad del siglo XX trata de otorgarle una voz literaria a los que hasta entonces habían permanecido callados. Por supuesto, la problemática del encuentro o enfrentamiento de culturas y de las rupturas históricas que vuelcan una parte de la población en un estado de discontinuidad histórica es mucho más antigua. No obstante, lo que nos interesa es que en la prosa indigenista no se trata solo de una discontinuidad en la experiencia de la población, sino también de una discontinuidad en la experiencia de los autores. Después de hacerse la pregunta, ¿qué aspectos de los destinos de la población indígena reflejar?, llega la pregunta de cómo hacerlo. ¿Es posible retratar el mundo indígena desde fuera y en español? Este problema y sus posibles respuestas los vamos a rastrear en la obra de José María Arguedas, un autor que injustamente queda fuera de esa pléyade de los más famosos y aplaudidos autores de la nueva narrativa hispanoamericana (si consideramos el mercado internacional), tal vez debido al mundo tan específico que construye y la manera cómo lo hace[2].

2. Un pasado discontinuo

Volvamos a tiempos más remotos. Recordemos que en el año 1532 Francisco Pizarro encarcela al Inca Atahualpa, un año más tarde lo deja ejecutar y en 1572 termina violentamente la existencia del reino de Vilcabamba. La población indígena reacciona mediante varias manifestaciones mesiánicas, como lo demuestra el mito sobre Incarrí (del quechua

[2] «La dificultad tan manifiesta para que la crítica literaria constate la envergadura creadora de Arguedas, si sitial intransferible dentro de la *nueva narrativa*, procede, sobre todo, de la intensidad y la complejidad con que Arguedas inserta elementos de la cultura andina (mentalidad mítico-mágica con sincretismo cristiano, quechuización del español, tradición oral ligada a la música y la danza) dentro de formas culturales occidentales…» (González Vigil, 2012: 12).

'inca' y español 'rey'), el cual se conservará en diferentes versiones orales siglos enteros – será José María Arguedas quien lo traducirá y transcribirá en 1959. Inkarrí es la encarnación mítica de todos los gobernantes incas. Los españoles lo decapitan; la cabeza está enterrada, pero debajo de la tierra empieza a crecerle el cuerpo. Cuando esté entero, resurgirá y tomará el mando del imperio inca[3].

La memoria colectiva de los indios se resiste a admitir la verdad de la derrota y confía en ciertos ciclos históricos: después de un rey extranjero y extraño volverá lo propio, el orden inicial.

Hay muchos intentos de sustituir la discontinuidad por la continuidad, de entender el nuevo orden; pero hay también imágenes de ruptura, aislamiento, otredad.

Un testimonio sumamente sugestivo sobre la discontinuidad sentida por los indios lo representa la *Elegía al poderoso Inca Atahualpa* (Apu Inca Atawallpaman), de datación insegura, antes considerada proveniente del s. XVI, ahora más bien de los s. XVIII-XIX; en el siglo XX traducida varias veces al español, en 1955 por José María Arguedas (López-Baralt, 2005: 220-221). La mencionamos porque contiene una imagen perfecta y enormemente moderna de la discontinuidad de la existencia humana: un arco iris negro.

En la primera estrofa el poeta pregunta: «¿Qué arco iris es ese negro arco iris que se alza?» (*Poesía y prosa quechua*, 1967: 43) Y sigue mostrando cómo toda la naturaleza, todo el universo llora la muerte del Inca Atahualpa; para los indios esta pérdida significa una catástrofe, son huérfanos: «Bajo extraño imperio, aglomerados los martirios, y destruidos: perplejos, extraviados, negada la memoria, solos; muerta la sombra que protege; lloramos; sin tener a quién o a dónde volver, estamos delirando» (*Poesía y prosa quechua*, 1967: 47).

Según la crítica Mercedes López Baralt, la imagen del arco iris se remonta a la época preincaica, sigue presente en el arte del imperio inca y perdura hasta la modernidad (López-Baralt, 2005: 230-231). Simboliza la unión de la Tierra y el cielo (por consiguiente, también del Inca y su padre, el Sol; y del Inca con sus súbditos). Al perder el color, esta unión se anula. El arco iris negro simboliza así la destrucción de un mundo, una fisura en la armonía cósmica. No es la única imagen de oscuridad que aparece en el poema; se produce un eclipse de sol, los ojos de Atahualpa –siempre tan brillantes– tienen color de plomo, incluso la luna palidece… La gente se encuentra en el estado de separación eterna.

3. Lucha con la discontinuidad

Esta separación (espacial: sierra y costa; temporal: como si los indios vivieran en un tiempo remoto; pero también mental y espiritual) la vemos como tema en las novelas indigenistas: una comunidad indígena es amenazada constantemente por la codicia de los blancos y mestizos (representados generamente por un latifundista, un cura y un juez) hasta que son expulsados de sus tierras (que significan mucho más que mera propiedad; son la esencia de su identidad) e incluso aniquilados, no sin antes rebelarse contra los abusos…

[3] Existe también una versión de un cura monolingüe quechua, anotada en 1970, a quien Inkarrí opone a Cristo; es el único que puede vencerlo. Lo interesante para nosotros es que Cristo está descrito como un niño con el globo terrestre en la mano, y el cura recuerda haber visto una imagen del Niño Jesús de Praga. Véase López-Baralt (2005: 210).

El indigenismo tiene fines críticos, está comprometido con el problema indio[4], tematiza su humillación y una lucha vana con las clases dirigentes, a veces desembocando desafortunadamente en una visión esquemática, en la que el lenguaje literario carece de dinamismo. En la época de las vanguardias, que se desarrollan simultáneamente, mantiene una expresión realista y técnicas narrativas tradicionales, así que las generaciones posteriores lo desdeñan (en parte injustamente) como algo anticuado.

Como apunta Tomás Escajadillo, la forma puede ser anticuada, pero el tema sigue siendo muy actual («lo que en tiempos de Mariátegui se llamaba 'la cuestión del indio'o 'el problema del indio' está muy lejos de haberse 'superado'»; Escajadillo, 1994a: 23). Mirko Lauer (1997) se muestra más crítico y considera que los textos indigenistas ofrecen una visión falsa y hasta caricaturizada del indio; una visión no de los propios indios, sino de los intelectuales. Esta es, sin duda alguna, una de las paradojas del indigenismo: trata de reflejar la mentalidad indígena de forma fidedigna haciéndolo desde «una perspectiva totalmente ajena –a menudo paternalista» (Lienhard, 1990: 92), ya que gran parte de los indigenistas son criollos blancos de la ciudad. No pudiendo ser una visión desde dentro, Escajadillo habla por lo menos de una *suficiente proximidad* (1994a: 42). Pero, ¿cómo alcanzar un punto lo suficientemente próximo?

Los autores tratan de conseguirlo mediante diferentes procedimientos, pero está claro que todos chocan con el obstáculo del lenguaje. Si los indios hablan quechua, ¿cómo reflejarlo en el texto? En muchos casos esto se resuelve a un nivel superficial: se insertan palabras quechuas, nombres indios, a veces alguna canción, etc., pero como apunta Lauer (1997: 55), esta literatura más bien extiende el territorio criollo añadiéndole el tema indio.

A pesar de todas sus limitaciones, el indigenismo abre las puertas a temas y personajes olvidados o tratados de forma folclórica y pintoresca (de allí que Escajadillo diferencie «indianismo = mera emoción exotista» e «indigenismo = sentimiento de reivindicación social»; 1994a: 40) y lo hace intentando plasmar por lo menos algunos matices de la cultura y mentalidad indígenas. Y, sobre todo, quiere mostrar a los indios como parte inherente de las sociedades correspondientes.

4. Anhelo de armonía

El que transforma de forma radical la noción de esa suficiente proximidad es José María Arguedas[5] (1911-69), cuya obra significa la cumbre del indigenismo y, a la vez, lo sobrepasa y abre otros caminos; por eso Escajadillo (1994a) propone hablar del «neo-indigenismo» y lo relaciona estrechamente con el realismo mágico (es decir, con la inserción de elementos maravillosos, mágicos y míticos como un componente natural de la realidad).

La discontinuidad de las culturas indígena y criolla no representa para Arguedas solo un objeto de interés literario o sociológico ni un problema visto desde el exterior, sino algo profundamente interior. Este criollo blanco elige la cultura indígena como la suya; a base

[4] Así titula uno de sus ensayos José Carlos Mariátegui ("El problema del indio", en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruna,* 1928). Advierte que el problema de las comunidades indígenas es un problema social, económico, directamente relacionado con la propiedad de la tierra.

[5] «El más importante y complejo de todos nuestros narradores indigenistas» (Escajadillo, 1994a: 36).

de vivencias traumáticas de la niñez, cuando su madrastra lo destierra al mundo de los sirvientes indios y es allí donde se encuentra «en casa», donde conoce un mundo de ternura y amor. Y es allí, donde conoce la lengua y la sensibilidad quechuas. Simultáneamente pertenece al mundo blanco del padre. Es decir, vive su propio desdoblamiento, su discontinuidad y su vida entera es un intento de superarla encontrando cierta armonía (recordemos este tema en los textos del Inca Garcilaso de la Vega)[6].

El tema de una identidad problemática es para él hasta cierto punto una cuestión lingüística[7]. De allí su interés por la etnología y las traducciones. El traductor de idiomas es un traductor de culturas. Por consiguiente, cuando decide escribir en castellano, lo hace sabiendo que quiere traducir e interpretar la lengua quechua y toda la cultura que representa; captar la tradición oral con la escritura. El bilingüismo significa poder vivir dos mundos. Son mundos en conflicto, ¿cómo entonces encontrar la armonía?

El anhelo de armonía no es en Arguedas una visión ingenua de una convivencia sin problemas; entiende el ambiente peruano como un espacio de «superposición de distintas tradiciones culturales que se mantienen en convivencia dramática sin fusionarse» (Housková, 2004: 20). Esta tensión entre la armonía y el conflicto va formando la visión arguediana. Como apunta Anna Housková (2004: 20), de ejemplo puede servir la escena inicial de la novela *Los ríos profundos*, donde Ernesto, el protagonista adolescente, toca la pared de una casa cuzqueña y siente cómo las piedras de la época incaica continúan con una pared encalada colonial.

Arguedas escribe en español y quiere traducir a esta lengua la visión indígena del mundo[8]. Para poder hacerlo debe romper la lógica interna del castellano, transformar el lenguaje para que sirva a esa visión tan distinta. Es, entonces, creador de un lenguaje ficticio artificial, que a pesar de la artificialidad sabe describir el mundo con una enorme autenticidad artística (construye frases de forma poco habitual, usa muchos diminutivos y gerundios, usa numerosos términos quechuas acompañándolos de una explicación etimológica, etc). Es un gran experimento literario y no debería ser olvidado al hablar del experimentalismo de la nueva narrativa y del *boom*.

Su experimento desea alcanzar la totalidad, la totalidad de la visión de la sociedad peruana, y así sobrepasa el indigenismo tradicional. No solo quiere retratar a los indios y su sufrimiento. Quiere escribir sobre los indios como una parte inherente del país, quiere mirar –en palabras de Tomás Escajadillo (1994b: 149)– «desde lo alto *todo el país* y quiso luego cantar a *todas las sangres*, interpretar *toda la nación*».

El mundo ancho y ajeno es su propia experiencia vital. Nos parecen muy acertadas las reflexiones de M. López-Baralt, quien relaciona a los protagonistas arguedianos (que ostentan rasgos fuertemente autobiográficos) con las palabras quechuas *wakcha* (huérfano)

---

[6] «En Arguedas hay una tensión entre concepciones del mundo y la vida muy distintas entre sí, orientaciones culturales que muy difícilmente pueden ser sintetizadas. El arte será la manera de tratar de armonizar este conflicto tan desgarrador» (Portocarrero, 1995: 366).

[7] Es de gran interés cómo Arguedas escribe a veces a su psicóloga en quechua (aunque añade la traducción al castellano); como si el quechua se prestara mejor a expresar sus preocupaciones y angustias.

[8] «Los que hablamos este idioma sabemos que el Kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza» (Arguedas, 2012b: 15).

y *tinku* (encuentro). El mismo Arguedas explica así el primero de los términos: «Es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y de gran compasión a los demás» (cf. López-Baralt, 2005: 324).

El camino elegido por los héroes arguedianos es la misericordia y, en consecuencia, pueden parecer personajes débiles, los que se han quedado fuera del círculo; esta imagen aparece repetidamente en sus textos[9] y en sus recuerdos de niñez: la familia está sentada alrededor de la mesa, él está comiendo en la cocina con los indios. No obstante, dicha misericordia y el sumergimiento en la armonía de la naturaleza –donde uno escucha las voces de los demás– les permite a estos personajes convertirse en *tinku*, lugar del encuentro.

El tema de un niño que se hace fuerte en su soledad y debilidad está retratado magistralmente en la novela *Los ríos profundos*. Arguedas basa su discurso en un fuerte lirismo y presencia de un nivel mítico. Y hay un tercer elemento clave: la naturaleza. Escajadillo recuerda las palabras del propio autor, cuando caracterizaba a su novela como «descripción del llanto y de la mágica maravilla de los ríos y las montañas» (Escajadillo, 1994b: 163). La naturaleza es para los indígenas un lugar donde es posible sobreponerse al desarraigo y otredad, para el autor es un camino para representar la mentalidad indígena. Todo en la naturaleza tiene su voz, tanto lo animado como lo inanimado. Animales, plantas, piedras… todo canta en la armonía cósmica:

> –¿Cantan de noche las piedras?
> –Es posible.
> –Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con encanto y las harían llevar para construir la fortaleza. (Arguedas, 2012a: 150)

Quitarle la voz a alguien o algo es, por consiguiente, nefasto (recordemos que ya Martí habla en *Nuestra América* sobre indios y negros mudos y marginados[10]). Arguedas quiere darles esta voz.

El niño Ernesto (narrador), después de un encuentro mágico con el pasado incaico en Cuzco, es encerrado en un colegio en Abancay, donde va creciendo su sentimiento de soledad, ya que se siente diferente, otro. Su estancia allí representa un proceso de iniciación durante el cual Ernesto se va encontrando con los fuertes y despiadados, los que aparentemente triunfan en la vida, así como con los débiles y marginados: este polo lo encarna sobre todo la opa Marcelina (una india demente que sirve como blanco de bromas y acoso sexual) y también la india Felipa, que dirige la rebelión de las chicheras. Felipa al final logra huir, desaparece y se convierte en un personaje mítico. Marcelina muere en una epidemia de tifo y el único que la cuida sin temer a la infección es Ernesto; no solo la cuida, sino que en el momento de la muerte le pide perdón por todo lo que ha tenido que

[9] Por ej. en el cuento "Warma kuyay" (1935), dice el niño/narrador/*alter ego* del autor: «Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre» (Arguedas, 1974: 93); y en *Los ríos profundos* Ernesto afirma: «Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos...» (Arguedas, 2012a: 288).

[10] «El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras» (Martí, 1974: 26).

sufrir. Este acto de amor y compasión contrasta con la postura de los curas (maestros en el colegio), que únicamente muestran temor ante la enfermedad y no comprenden el gesto sumamente bello y valiente (y verdaderamente cristiano) de Ernesto.

> La opa palideció por completo. Sus rasgos resaltaron.
> Le pedí perdón en nombre de todos los alumnos. Sentí que mientras hablaba, el calor que los piojos me causaban iba apaciguándose; el rostro de ella embellecía, perdía su deformidad. Había cerrado ya sus ojos, ella misma.
> Llegó el Padre.
> –¡Fuera! –me gritó– ¡Sal de allí, desgraciado! (Arguedas, 2012a: 430)

Arguedas cambia radicalmente el sentido del tradicional viaje de iniciación. Ernesto no se asimila al mundo mayoritario; madura en el momento cuando se da cuenta de que su fuerza está en su aparente debilidad, que su fuerza es la misericordia y compasión: «Situado fuera de grupos cerrados o perteneciendo a varios a medias, tiene una sensibilidad para los otros y para la "otredad". Sabe escuchar. No excluye. Su actitud básica es la de la comprensión» (Housková, 204: 22). Rechaza la realidad y las normas que le brinda el colegio y encuentra sus raíces andinas[11]. Lo hace a través de la música y de la naturaleza, que están íntimamente ligadas, ya que toda la naturaleza canta una melodía armónica. En la naturaleza, Ernesto vive momentos de armonía cósmica, como si se anularan las contradicciones entre hombres y culturas, y el muchacho siente la unidad del mundo.

> Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos. Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo (Arguedas, 2012a: 232).

Mientras que la novela *Los ríos profundos* mantiene cierta fe en la posibilidad de superar la discontinuidad, fe en una lengua capaz de reflejar la totalidad de la heterogeneidad del Perú, la novela inconclusa *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (editada póstumamente en 1971) es un testimonio de la angustia de Arguedas (forman parte de ella sus diarios, testigos de sus depresiones y pensamientos en el suicidio y sus preparativos[12]). El título alude a la mitología quechua, a la visión binaria del mundo – la totalidad se compone de dos elementos que a primera vista pueden paracer antagónicos: noche y día, cielo y tierra… No obstante, Arguedas construye un mundo en descomposición, un mundo en el que las dos mitades están divididas por una zanja profunda. La discontinuidad se refleja en el lenguaje.

[11] «A diferencia de la modernidad occidental, donde crecer (abandonar la niñez) implica cancelar ideales heroicos y altruistas, asumir una visión racionalista y utilitaria, y esforzarse por 'tener más' o 'consumir mejor'; en el mundo andino, madurar conlleva comunión con la naturaleza y la solidaridad comunitaria» (González Vigil, 2012: 108).

[12] «En abril del 66 esperé muchos días que llegara el momento más oportuno para matarme. Mi hermano Arístides tiene un sobre que contiene las reflexiones que explican por qué no podía liquidarme tal y cual día. Hoy tengo miedo, no a la muerte misma sino a la manera de encontrarla. El revólver es seguro y rápido, pero no es fácil conseguirlo» (Arguedas, 2013: 21).

El discurso se fragmenta en un sinfín de voces en el espacio de un puerto (abajo), a donde se dirigen los indígenas de la sierra (arriba) y allí, sacados de sus raíces, de su cultura y lengua e incapaces de asimilar el mundo ancho y ajeno, se encuentran en tierra de nadie. Las palabras, en *Los ríos profundos* sólidamente fijadas y armónicas, confluyen en un caos. Arguedas se queja de que el texto se le va de las manos:

> Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas. ¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias. Y ¡cómo vibra! (Arguedas, 2013: 24-25).

Siente que no es capaz de enrraizar las palabras. Los diarios prueban cómo para el autor las palabras no son signos arbitrarios, sino que reflejan la esencia misma de los seres humanos mediante un vínculo emocional entre el hombre y las cosas. Si este lazo no funciona, la armonía no puede darse; las palabras y el mundo pierden sentido.

Frente a un esceptisismo creciente, Arguedas anhela devolverle al mundo el orden y al lenguaje la capacidad de sobrepasar las distancias; al final de la novela el padre Cardoza cita de la carta de San Pablo a los Corintios: «Vendrá el tiempo en que ya no se tendrá que dar mensajes recibidos de Dios, ni se hablará en lenguas, ni se necesitará el conocimiento. Pues conocemos sólo en parte y en parte damos el mensaje divino; pero cuando conozcamos en forma completa, lo que es en parte desaparecerá…» (Arguedas, 2013: 287). Pero el autor peruano tiene la sensación de que se esfuerza en vano. El fracaso artístico contribuye a su final trágico; en noviembre de 1969 se suicida.

5. Conclusión

No en vano habla Arguedas de «una pelea verdaderamente infernal con la lengua» (*Primer Encuentro*, 1986: 41). Su vida, igual que sus textos, son prueba de ello. La discontinuidad no se presenta como algo abstracto, sino como una situación concreta que relaciona al hombre moderno del s. XX con la historia de la conquista y de la colonia, señalando que la búsqueda de la identidad y de la continuidad cultural es un proceso de nunca acabar. Y un proceso a veces jubiloso, otras doloroso.

José María Arguedas logró «modernizar» los conceptos indigenistas creando una literatura atrevida, experimentando con la forma y la lengua, insertándose, a la vez, en la tradición y la herencia tanto occidental como indígena. Es esto lo que seguimos admirando en numerosos textos de la nueva narrativa hispanoamericana.

El lenguaje literario de Arguedas anula en cierto modo la zanja entre la continuidad y discontinuidad, ya que lo uno contiene a lo otro.

Su novela *Los ríos profundos* es un canto a la libertad del hombre, al respeto que debemos prestar a los que son otros, diferentes, a la fuerza de la compasión y misericordia. Y también a la imaginación, a la capacidad de ver el mundo en sus dimensiones escondidas

que nos relacionan con nuestro pasado, con toda la cultura que nos va formando. De todo esto dispone Ernesto, el gran héroe arguediano. Como le dice su padre,

> –Sí, hijo. Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos. La armonía de Dios existe en la tierra (Arguedas, 2012a: 151).

Résumé. Širý a cizí svět. (Dis)kontinuita v hispanoamerickém indigenismu. Pocity vykořenění a cizosti jsou u indiánského obyvatelstva patrné již od konkvisty. V polovině 20. století tematizuje marginalizaci původních obyvatel indigenismus, jehož vrcholem je dílo Josého Maríi Arguedase. Ten se pomocí literárního experimentu snaží postihnout bohatství a různorodost peruánského obyvatelstva, jeho tradic a pohledu na svět.

Bibliografía

ALEGRÍA, Ciro (1972). *El mundo es ancho y ajeno.* La Habana: Casa de las Américas.

ARGUEDAS, José María (1974). *Agua y otros cuentos indígenas.* Lima: Milla Batres.

ARGUEDAS, José María (2013). *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Lima: Aerolíneas Editoriales.

ARGUEDAS, José María (2012a). *Los ríos profundos.* Madrid: Ediciones Cátedra.

ARGUEDAS (2012b). *Ensayo introductorio a Canto Kechwa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ESCAJADILLO, Tomás. (1994a). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores.

ESCAJADILLO, Tomás (1994b). *Narradores peruanos del siglo XX.* Lima: Editorial Lumen.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2012). "Introducción". In: Arguedas, José María (2012a). *Los ríos profundos*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9-111.

HOUSKOVÁ, Anna (2004). "Armonía y conflicto en la obra de José María Arguedas". In: *José María Arguedas en el corazón de Europa.* Praga: Universidad Carolina de Praga.

LAUER, Mirko (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2.* Lima: CBC.

LIENHARD, Martin (1990). *La voz y su huella.* La Habana: Casa de las Américas.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes (2005). *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América.* Iberoamericana – Vervuert.
MARTÍ, José (1974). *Nuestra América.* La Habana: Casa de las Américas.
Poesía y prosa quechua (1967). Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
Primer Encuentro de Narradores Peruanos (Arequipa 1965) (1986). Lima: Latinoamericana Editores.

Dora Poláková
Ústav románských studií
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. Jana Palacha 2
116 38 PRAHA 1
República Checa

LA PECORA NERA DI ASCANIO CELESTINI: TRA PSICHIATRIA E LETTERATURA

Stefano Redaelli

Università di Varsavia
Polonia
redaelli@al.uw.edu.pl

Riassunto. Nel libro *La pecora nera* (2006) Ascanio Celestini raccoglie "memorie di chi ha conosciuto il manicomio" e le rielabora in una narrazione romanzata. Il lavoro dell'autore è tutto incentrato sulla costruzione della voce del folle. Abbiamo a che fare con una voce dominante, a metà tra modalità espressiva schizofrenica e modalità paranoica, tra comico e tragico, che ingloba le voci e i racconti degli altri personaggi del romanzo. Nel presente studio verranno analizzate le strategie mimetiche adottate da Celestini, identificando in esse da una parta le cifre caratteristiche dell'eloquio schizofrenico e dall'altra l'elaborazione letteraria operata dall'autore.

Parole chiave. Follia. Voce. Schizofrenia. Paranoia. Finzione.

Abstract. *La pecora nera* of Ascanio Celestini: between Psychiatry and Literature. In the book *La pecora nera* (2006) Ascanio Celestini collects "memories of those who have known the asylum" and re-elaborates them in a fictional narration. The author's work is all about building the madman's voice. We are dealing with a dominant voice, halfway between schizophrenic expressive and paranoid language, between comic and tragic, which incorporates the voices and stories of the other characters in the novel. In the present study, we will analyse the mimetic strategies adopted by Celestini and identify in them the characteristics of the schizophrenic speech and the literary elaboration performed by the author.

Keywords. Madness. Voice. Schizophrenia. Paranoia. Fiction.

1. La follia dopo Basaglia

Il 13 maggio del 2018 è ricorso il quarantesimo anniversario dell'approvazione della legge Basaglia (legge 180), con la quale l'Italia fu il primo stato, nel 1978, a sancire la chiusura dei manicomi, considerati luoghi di reclusione altamente nocivi ed antiterapeutici per i pazienti. Quarant'anni prima, nel 1938, sempre uno psichiatra italiano, Ugo Cerletti, aveva inventato la TEC (terapia elettroconvulsivante), più comunamente nota come elettroshock, prendendo ispirazione dal modo in cui venivano anestetizzati i maiali prima di essere condotti al macello. Nell'ambito della storia della psichiatria, l'Italia si avvale, dunque, di due 'primati' emblematici e antipodici. A diversi modi di trattare e curare la follia corrispondono diverse concezioni di essa, diverse narrazioni, diversi modi di considerare il folle nella società (Redaelli, 2013).

Esiste una circolarità tra psichiatria, immaginario letterario e opinione popolare, da cui può dipendere in certo modo lo statuto del folle. Si può stabilire una "cattiva alleanza" (Vaccarino, 2007) tra psichiatria e immaginario, che consolida l'idea sedimentata nella mentalità collettiva di pericolosità (Fiorillo; Cozza, 2002), inguaribilità, ereditarietà, responsabile dell'istituzione manicomio, quale luogo di segregazione del malato (per la sicurezza della società) e 'cura', laddove quest'ultima è stata caratterizzata principalmente da terapie coercitive e inumane (contenzione, elettroshock, lobotomia).

A partire dagli anni '60 il pensiero della psichiatria di matrice fenomenologica e dell'antipsichiatria, di cui Tomasz Szasz (1966), David Cooper (1969) e Ronald D. Laing (1969) sono stati i principali esponenti, hanno apportato un cambiamento radicale nella visione della follia e nella sua cura, culminato con la riforma Basaglia. Da una parte si è fatta strada l'idea che la follia sia una "condizione umana" (Basaglia, 2000: 34), "una enigmatica forma di *esistenza*" (Borgna, 1993: 41-47), che richiede l'accettazione dell'altro da sé, della diversità come altra faccia della normalità; dall'altra la convinzione che il manicomio, oltre ad essere uno strumento di esclusione dalla società, sia al contempo esso stesso generatore di follia, in quanto cronicizza i pazienti con uno stile di vita e delle cure inumane (Basaglia, 2014).

È lecito e doveroso, dunque, chiedersi, se queste importanti conquiste nel campo psichiatrico abbiano avuto un riflesso nella letteratura. Ad una prima ricognizione si può affermare che, dagli anni '80 in poi, nonostante vengano progressivamente chiusi i manicomi, il topos del manicomio - uno dei lager del Novecento - permane. La sua ombra lunga - in quanto memoria (nostalgia e/o denuncia) da una parte (Tobino, 2009; Merini, 1984, 1995, 1997; Teobaldi, 2007; Cristicchi, 2007; Vinci 2016) e dall'altra inerzia di una psichiatria che resiste al cambiamento (Affinati, 1995; Banfi, 2008, 2012, 2016) – continua a dominare l'immaginario letterario. Sono pochi gli scrittori che cercano di raccontare la follia fuori dal manicomio: in casa, nella società (Sereni, 1994, 1996, 1998, 2009, 2009a), in nuove strutture psichiatriche con nuove cure (Covacich, 2007), o di ridare voce al folle, accostando il lettore alle modalità espressive e alla realtà tragicomica della follia (Cavazzoni, 1987, 1994, 2018; Celestini, 2006). È quello che fa, in particolare, Ascanio Celestini,

una delle figure più autorevoli del teatro di narrazione[1], pur restando in certo modo sotto 'l'ombra lunga del manicomio'.

2. Pecore e ovili neri

Nel libro *La pecora nera* (2006), basato su uno spettacolo teatrale (2005) e successivamente adattato per il cinema[2] (2010) con Giorgio Tirabassi e Maya Sansa, Ascanio Celestini raccoglie "memorie di chi ha conosciuto il manicomio" (Celestini, 2006: quarta di copertina) e le rielabora in una narrazione romanzata. Scopo dichiarato dell'autore non è tanto "costruire una storia oggettiva", quanto "restituire la freschezza del racconto e l'imprecisione dello sguardo soggettivo, la meraviglia dell'immaginazione" (Celestini, 2006: quarta di copertina). La documentazione[3] che precede – come sempre, nel lavoro di Celestini – la scrittura è basata su "una serie di ricerche e di interviste in alcuni manicomi" (Cinicolo, 2010), che l'autore conduce dal 2002 al 2005. Quando parla di manicomi, Celestini si riferisce non solo a quelli chiusi, ma anche a quelli che "esistono ancora" (Tellini, 2008), in particolare agli Opg (ospedali psichiatrici giudiziari), residui della storica istituzione manicomiale[4]: "In Italia sono rimasti cinque Opg: chi viene ricoverato ha una sospensione della pena, e quindi se un giorno dovesse essere giudicato guarito tornerebbe in carcere. Di queste strutture però si parla solo quando c'è il *Porta a Porta* del caso con una madre assassina che finisce dentro" (Cappa, 2010). La resistenza degli Opg alla riforma è emblematica; l'ultimo Opg, quello di Barcellona Pozzo di Gotto, in Sicilia, è stato chiuso a febbraio del 2017, con ben 5 anni di ritardo: il 17 gennaio 2012 la Commissione giustizia del Senato aveva approvato la chiusura degli Opg entro il 31 marzo 2013, prorogata una prima volta al primo aprile dell'anno seguente e una seconda volta al 31 marzo 2015.

Il film di Celestini esce nello stesso anno della fiction *C'era una volta la città dei matti*, narrazione storico-agiografica della rivoluzione psichiatrica realizzata da Basaglia, ma si pone su un altro piano:

> Io credo che il mio non sia né un racconto di denuncia né di rinuncia perché ho cercato di restare lontano dagli eventi legali degli anni '70, che sono un problema delle istituzioni. […]. Io non volevo raccontare la parte peggiore del manicomio, ma non ritengo il manicomio un'istituzione criminale così come non ritengo il carcere un'istituzione criminale perché ad essere criminale è l'idea che qualcuno decida della sorte di un altro. Io ho cercato di raccontarne il meglio perché non

[1] Tra i vari studi sul teatro di narrazione e su Celestini in particolare, cfr. Franca Angelini (2006), Gerardo Guccini, Michela Marelli (2004), Andrea Porcheddu (2005), Gabriele Benelli (2007).

[2] Premio Speciale della Giuria al festival *Annecy cinéma italien*; *Ciak d'Oro* 2011 come Miglior Opera Prima (giugno 2011); candidatura ai Nastri d'argento per il miglior regista esordiente.

[3] Di un lavoro simile negli archivi manicomiali parla Ermanno Cavazzoni (2010) nel suo saggio *Che cosa la letteratura ha imparato dai matti*. Rep. su. https://www.nazioneindiana.com/2010/03/30/che-cosa-la-letteratura-ha-imparato-dai-matti/

[4] Scrive a riguardo Clara Sereni: "Vittime di una legge mai applicata: le strutture intermedie che dovevano accoglierli, che dovevano accompagnarli e guidare la loro uscita dal manicomio e più dalla sofferenza, non sono mai state realizzate. Vittime di una società e di un fare politica che, dopo un decennio almeno di movimenti, progettualità, attenzione, li ha dimenticati, messi da parte" (1996: 5).

> c'è il peggio! Volevo dire che nel migliore dei casi siamo di fronte a un›istituzione terrificante (Cinicolo, 2010).

Il protagonista del libro di Celestini è una pecora nera, non per aver commesso reati, ma perché è "cresciuta in situazioni devastanti, ultimo a scuola, una famiglia che vive fra gli animali, una madre in manicomio: è senza speranza, per questo è matto. Voglio dire che chiunque nella sua condizione è un alienato" (Cappa, 2010). In questo senso lo spirito dell'opera è comunque parzialmente antipsichiatrico e basagliano, in quanto si racconta una follia prodotta dalla società, di cui il protagonista è oggetto e vittima[5]. Il racconto di Celestini, tuttavia, non denuncia né assolve né vuole trasformare l'istituzione[6]: "Non basta rendere più belli i posti: anche il manicomio migliore del mondo, il più accogliente e avanzato, resterà un manicomio" (Cappa, 2010). La critica, l'interesse di Celestini è più ampio e riguarda il disagio umano – nello specifico: mentale – e la storia di questo disagio[7]. Neppure sembrerebbe interessato a costruire una propria poetica della follia o dei manicomi[8]. Alla domanda se si possa trovare una bellezza nella pazzia, risponde:

> No, non credo ci sia bellezza nella pazzia. Si potrebbe parlare di pazzia, come di una situazione mentale degenerata, o di follia, che ha un'accezione più poetica, ma io ho cercato di avvicinarmi a una situazione più sospesa che è quella del disagio. Nel manicomio più che una bellezza infatti c'è una sorta di consolazione materna, che toglie qualsiasi responsabilità all'individuo e lo riconsegna a una dimensione infantile, lo riduce alla condizione di un neonato (Cinicolo, 2010).

Così come nella follia non c'è bellezza, nei manicomi non c'è alcuna presunta ricchezza umana, mancante all'esterno, dove la follia - quella vera - della società compulsivo-consumistica, divora i gesti più semplici e poetici, come quello di fermarsi ad osservare un tramonto:

> Un'ex infermiera una volta mi raccontava che prendeva le vecchiette sotto braccio, guardavano insieme il tramonto e ha vissuto sensazioni mai provate fuori. Ho pensato allora che forse ci fosse bisogno di recuperare questa visione di umanità legata ai manicomi che manca all'esterno, ma ho capito che non è così: fuori viviamo una realtà complessa, mentre nel manicomio manca tutto e rimane solo il sole! La condizione dell'internato non sembra negativa perché l'istituzione è come

[5] Come osserva Daniele Combierati: "Nell'opera multiforme *La Pecora nera* di Ascanio Celestini […] aleggia, più volte nominata esplicitamente, la figura di Franco Basaglia, medico che ha segnato, con la sua utopia, ma soprattutto con le sue intuizioni e il suo lavoro, la storia della psichiatria in Italia dagli anni Sessanta ad oggi" (2011: 242).

[6] Come voleva fare Tobino, che voleva umanizzare la psichiatria, trasformare il manicomio in "casa", "castello", trattare i pazienti come essere umani, con umanità, affetto (Redaelli, 2013).

[7] L'impegno civile è una delle caratteristiche del teatro di narrazione, come osserva Cristina Lavinio (2012: 87).

[8] Diversamente da Alda Merini, che definisce il manicomio "Terra Santa": "proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi" (1997:106).

> una mamma, ma è una condizione terribile per una persona adulta. C'è una carica emotiva molto forte ma solo perché non c'è altro (Cinicolo, 2010).

Nonostante le dichiarazioni rilasciate in diverse interviste, rileviamo ne *La pecora nera* un interesse specifico di Celestini per la follia: essa può insegnare, come sostiene Cavazzoni, alcune cose importanti alla letteratura. Innanzitutto il "guasto della parola", riscontrabile prevalentemente nel discorso orale dei matti, ma anche in "quei rari documenti scritti, trovati in archivio, come preziose, misteriose reliquie alle soglie del significato" (Cavazzoni, 2010). Secondo Cavazzoni i "guasti" della parola producono "nodi verbali" nel discorso del matto, per cui "si può imparare per imitazione a fare nodi, cioè a scrivere non secondo le regole del giusto-sbagliato del tema scolastico, ma come pressati da una stortura, da un umore, da un pensiero indicibile direttamente, da un difetto segreto dell'anima" (Cavazzoni, 2010).

3. Una, nessuna, centomila voci

Il lavoro di Celestini è tutto incentrato sulla creazione della voce del protagonista, con i suoi relativi guasti e nodi. Non ci occuperemo qui delle caratteristiche generali della lingua di Celestini (tra cui: oralità, colloquialità, gergalità, rapporto con il "romanesco"), approfonditamente studiate dalla critica (cfr. Combierati, 2011; Lavinio, 2012), ma della sua relazione con l'eloquio schizofrenico. Nel caso specifico abbiamo a che fare con 1) una voce monologante, 2) a metà tra modalità espressiva schizofrenica e modalità paranoica (come cercheremo di mostrare), 3) tra comico e tragico, 4) illusoriamente plurivocale. Il registro è medio-basso (corrispondente ad istruzione elementare in campagna), la sintassi elementare, fortemente paratattica, con un alto tasso di ricorrenze verbali ed una componete ludica spiccata. La narrazione è un lungo monologo in tre parti: *Io ricordo la mia vita passata*, *Nicola ricorda la sua vita passata*, *Io sono morto quest'anno*; in più abbiamo un *Inizio* ed un *Intervallo* di una pagina rispettivamente, con il medesimo incipit "io sono morto quest'anno", seguito, nell'*Intervallo*, dalla dichiarazione: "Prima di morire ho conosciuto Nicola. Nicola è uno che sta all'istituto da 35 anni". Ovviamente, Nicola e il primo narratore coincidono, come è facile evincere – in primo luogo – dagli incipit e dalle voci coincidenti: "Io sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni Sessanta" (Celestini, 2010: 7), così inizia il primo capitolo; "Io sono Nicola e sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni Sessanta" (*Ivi*: 35), così il terzo. In secondo luogo si capisce dalla complementarità dei racconti: il primo narratore ricorda episodi legati alla scuola, alla nonna, alla mamma in manicomio; Nicola racconta del lavoro in campagna, dei fratelli, del padre. I due racconti si incastrano perfettamente a ricostruire la storia di un unico protagonista, Nicola, un ragazzo che "Viene a scuola per scaldare il banco. È debole in matematica. È debole in geografia. È debole di cervello. È il peggiore di tutta la classe. È la pecora nera" (*Ivi*: 10), come spiega la sua maestra, e finisce per essere internato a l'età di nove anni per poco più di un comportante bizzarro.

3.1. Tra schizofrenia e paranoia

Proviamo ora a mostrare in che misura la narrazione di Nicola è costruita mimeticamente a partire dai linguaggi psicotici. Innanzitutto, sottolineiamo le differenze tra linguaggio schizofrenico e linguaggio paranoico; il primo

> può presentare elementi semantici, più o meno consistenti, difficilmente comprensibili. Ciò a causa dell'imponente uso linguistico di *neologismi*, di *paralogismi*, di *lapsus linguae* che finiscono per contrassegnare la produzione verbale schizofrenica. […] Tutto ciò può portare a disarticolare la linearità sintagmatica della frase (evidente dall'asintassia delle costruzioni linguistiche) oppure a depauperare il contenuto del discorso fino a conferire agli enunciati schizofrenici uno *stile telegrafico* (Piro 1967) (Bucca, 2013: 61).

Un'altra caratteristica del linguaggio schizofrenico (non inerente la sintassi), forse più profonda in quanto legata al senso dell'esperienza delirante che si riflette nelle parole, è la

> tendenza *all'astrazionismo sistematico*, nel continuo rimbalzo del significato connotativo e denotativo – delle parole e delle espressioni – verso categorie sempre più generiche. Ciò comporta una sorta di gioco metalinguistico ricco di formule ambigue, allusive, indeterminate, da cui prende corpo la fluttuazione dell'alone semantico che finisce per risolversi nella quasi completa dispersione del significato pubblico del discorso schizofrenico (Piro, 1967) (*Ivi*: 62).

L'ultimo stadio è la "dissoluzione semantica", accompagnata dalla comparsa di forme di glossolalia che portano alla costituzione di vere e proprie protolingue autoreferenziali.

Mentre nel discorso schizofrenico tende a scomparire l'altro da sé – il referente del discorso – nella misura in cui il soggetto si ritira in sé per l'esperienza dissociativa, i paranoici, al contrario,

> puntano tutto sull'efficacia del proprio discorso. L'uso linguistico gioca sulla 'fine' costruzione razionalistica del loro giudizio di realtà, sulla trasparente evidenza del loro giudizio di verità, sulla loro insistente 'capacità' di intrigare e di convincere l'altro. […] Nelle argomentazioni paranoiche, nella speranza di carpire e di cooptare gli altri alla propria credenza, si ricorre certamente a un linguaggio assimilabile a quello 'profetico' (Bucca, 2013: 63).

L'ultima differenza essenziale tra i due discorsi-deliri riguarda la presenza-assenza di un referente (ascoltatore-lettore): "Diversamente dal delirante schizofrenico, per il delirante paranoico la presenza e il riferimento a un altro da sé è fondamentale" (Bucca, 2013: 63).

Avendo presente i due poli del linguaggio psicotico, in modo simile a un clinico, possiamo provare a ricostruire una sorta di mappa del discorso di Nicola, annotando la sintassi e le ricorrenze principali, che, in terapia, vengono fatte corrispondere a punti di frattura,

progressioni nei disturbi della personalità. Ovviamente, a noi interessa esclusivamente il linguaggio, la sua mimesi ed invenzione.

La prima ricorrenza, la più evidente è: "gli anni Sessanta", usata come ritornello in apertura di diversi capitoli: "Io sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni Sessanta". Specularmente, ricorre il ritornello della morte: "Io sono morto quest'anno", presumibilmente l'anno dell'internamento. Il ricorrere e l'alternarsi del pensiero della nascita a quello della morte, sullo sfondo degli anni Sessanta – con le "canzoni che parlano del sapore del mare, del sapore del sale", i rotocalchi su cui "c'è scritto che tutti gli italiani sono ricchi e si comprano il frigorifero e la lavatrice" (Celestini, 2006: 35), crea una vaghezza e sospensione temporale che riproduce la percezione distorta del tempo in manicomio e – più in generale – nelle psicosi (Minkowski, 1998). I ricordi di Nicola – infanzia, scuola, lavoro, famiglia – si susseguono in una narrazione sospesa nel tempo, in uno spazio di vita escluso dalla società, che Celestini, proprio per questo, considera privo di ogni bellezza, poeticità, speranza. Analizziamo ora un brano più esteso in cui il narratore parla della morte:

> Io sono morto quest'anno. Con Nicola pensiamo spesso alla morte. Non ci importa del giorno in cui succederà 'sto fatto. Noi pensiamo a come avverrà. Per esempio io penso a mia nonna. Lei che andava a dormire alle otto di sera e si alzava alle cinque di mattina, che incominciava la giornata bevendosi l'ovo fresco. Una sera è andata a dormire e non si è più svegliata. Semplice. Per morire gli è bastato non svegliarsi una volta.
>
> Penso ai poveri matti del nostro istituto. A uno che stava sempre seduto, lo chiamavamo il professore perché ci pareva che stava in cattedra. Poi a gennaio si è alzato e a noi ci è venuto da ridere. Abbiamo detto "dove va? Perché si alza? Che è, ricreazione?". Ma questo si è messo a correre, ha abbassato la testa, ha attraversato la stanza e si è schiantato contro il termosifone. Nessuno se l'aspettava. Nessuno è riuscito a fermarlo.
>
> Penso a uno che s'è impiccato. 'Na notte abbiamo sentito un rumore di ticchettio e Nicola ha detto che "sarà una specie di orologio". E invece era questo che dondolava come un pendolo e sbatteva coi tacchi delle scarpe sul muro. […] Penso pure che nell'istituto nessuno muore d'infarto perché le pasticche e le gocce li tengono tutti tranquilli. Per tutta la vita ho pensato a quale categoria di morti sarei appartenuto. Ai morti impiccati o a quelli mangiati dai topi. Ai morti che esplodono in mezzo alle guerre mentre vanno al supermercato o a quelli che non si svegliano e basta. Penso a Marylin Monroe che si ingoia un tubetto di barbiturici negli anni Sessanta, i favolosi anni Sessanta. Mo' i barbiturici so' una robba di antiquariato. Mo' con certe pasticche non è manco facile ammazzarsi, magari ci provi e non ti riesce e fai pure 'na figuraccia. (Celestini, 2006: 61-62)

La sintassi è elementare, estremamente paratattica, tendente a uno "stile telegrafico" in cui però, a differenza del discorso schizofrenico, l'alone semantico non è vago, fluttuante, e

le singole parti non sono scorrelate. Al contrario, il pensiero della morte avvolge e incolla i periodi lapidari, le espressioni anaforiche: "penso a", "mo" – quest'ultima, dialettale, ricorrente in tutto il libro, come "na", "sto" –, che creano una certa stereotipia verbale, sempre, tuttavia, ancorata al senso generale del discorso. Più che al discorso schizofrenico, la narrazione tende all'argomentazione paranoica; la morte collega la nonna ai matti del manicomio: l'infanzia alla vita adulta; Marylin Monroe ai pazienti suicidi: i favolosi anni Sessanta alla vita congelata, sedata, dell'istituto.

Il narratore, pur con elementi linguisticamente rudimentali, una sintassi basata su giustapposizione per interpunzione – più che su ipotattiche legate da nessi logici, causali, tipici di un testo argomentativo – e ripetizioni verbali, punta all'efficacia del proprio discorso, cercando di intrigare, ipnotizzare, cooptare l'ascoltare nel suo pensiero ossessivo della morte.

Ma qui, più che con una patologia del linguaggio, abbiamo a che fare con una tecnica narrativa. Di certo Celestini avrà ascoltato, registrato, numerosi discorsi di pazienti dei manicomi, tra i quali, con molta probabilità più paranoici che schizofrenici, poiché "la paranoia è molto più vicina agli usi linguistici ordinari di quanto invece non lo siano le manifestazioni verbigeranti schizofreniche" (Bucca, 2013: 64), ma il vero delirio lucido è quello costruito a tavolino, mirato a cooptare l'ascoltatore – spettatore, lettore – del suo monologo.

3.2. Tra modalità ludica e modalità tragica

Leggendo – o ascoltando – *La pecora nera*, come scrive Edoardo Sanguineti sulla quarta di copertina del libro, "non si sa se ridere o piangere, ma non importa niente. In questa compresenza assoluta di comico e di tragico si ritrova incarnata la grande modalità tragica moderna".

Analizziamo, nuovamente, il movimento tra modalità ludica e modalità tragica nel monologo di Celestini da una prospettiva psicopatologica, per evidenziare la componente mimetica del linguaggio all'interno della dimensione creativa, delle tecniche del teatro di narrazione.

Il linguaggio verbale degli schizofrenici è caratterizzato – tra l'altro – da una connotazione ludica, in genere ottenuta attraverso il gioco verbale con sillabe, suoni e parole. Quest'uso ludico del linguaggio è considerato una forma di regressione a stadi infantili della personalità. Al contempo, la componente ludica del linguaggio è presente anche nel discorso di persone non affette dai disturbi per rendere divertente o piacevole la comunicazione.

Nel seguente brano Nicola incontra nel supermercato Marinella, sua prima ed unica fiamma, amore mancato dei tempi della scuola e le racconta che la suora, con cui in genere si reca a fare spese, è andata a Roma per il funerale del Papa:

> Allora io continuo e gli dico che "immaginati la suora che arriva davanti alla salma del Papa polacco. Si emoziona e gli scappa una puzza. Tutti fanno finta di niente perché lei è una suora. Tutti tranne il Papa polacco che resuscita e gli dice

> che 'mo' basta! È una vita che fai le puzze e tutti facciamo finta di niente. Ma le puzze so puzze anche se le fai sottovoce… e lo sai perché? Perché si chiamano *puzze* e vuol dire che puzzano!" E tutti rimangono zitti e sbalorditi dalla suora che ha appena resuscitato il Papa e vanno da lui a chiedergli se "santità ci dica come è fatto il paradiso" ma il Papa polacco gli risponde che "il paradiso non esiste". E allora qualcuno gli fa "e l'inferno"? E il Papa gli dice che "no, manco quello. Se non c'è il paradiso non ci può stare manco l'inferno…sennò la morte sarebbe stata proprio una fregatura!" Si avvicina un giornalista americano che gli chiede la cosa grossa, se "Dio esiste? Come è fatto? È alto o basso… biondo, moro, cinese, negro, donna?" Ma il Papa polacco gli risponde ancora che "no, non esiste Dio!" E qualcuno si azzarda "e Budda? Manitù?" E il Papa gli dice ancora che "no! Non ci sta Dio, mica ci possono stare le sottomarche… i morti so' morti per sempre. O resuscitano e finisce lì". E tutto il mondo perde la fede. […] E poi basta perché vedo Marinella che ride come certi parenti ciccioni ubriachi a Natale che a forza di ridere si pisciano sotto. Ride come quando eravamo bambini. Ed io credo che dopo trentacinque anni forse lei ancora mi pensa (Celestini, 2006: 76-77).

La componente ludica è direttamente riconducibile alla cifra infantile del discorso di un quarantenne rimasto fermo affettivamente, culturalmente, psicologicamente alle esperienze dei nove anni. Il discorso sembra sfociare momentaneamente in un delirio di negazione che rimane, tuttavia, un sotto-tema, senza una reale virata dal comico al tragico.

Per capire meglio la cifra mimeticamente psicopatologica del precedente brano di Celestini, rispetto a quella comico-teatrale, possiamo confrontarlo con il delirio di inesistenza del Federale, uno dei personaggi del romanzo di Tobino *Per le antiche scale*. Il medico protagonista (alter ego dell'autore) va a trovare il Federale nel dopopranzo e cerca di istaurare un dialogo. Questi si dimostra disponibile a conversare, ma la forza centripeta del suo delirio di negazione finisce per risucchiare anche il medico:

> Quello che è veramente vero, di cui sono sicuro, è che niente esiste, ne sono sicuro più che una religione, non c'è la terra, non ci sono gli oggetti, non c'è la materia, non ci sono le cose. Si muovono parvenze. Lei in questo momento è qui, lo riconosco. Ma tra poco quando se ne sarà andato, calerà nel nulla, si tramuterà in vuoto. E a tutto questo vuoto, lei risponde con una idea ugualmente immensa, l'immortalità. Sono stato obbligato ad arrivarci. Io vedo, parlo, sono qui, sento che nulla esiste. Lo sento, quindi ci sono. Io ci sono e intorno a me il nulla. Anch'io non esisto, sono come morto, ma c'è questa stranezza, questa assurdità, questa condanna: di assistere a questo. E chi mi può togliere da questo stato se nessuno esiste? Se non ci sono gli avvenimenti? Se tutto è soltanto un maledetto cinematografo privo di realtà, di corpi, di sostanza, di oggetti? (Tobino, 1972: 145-146).

Anche qui Tobino (come Celestini), utilizza, per rappresentare il delirio, uno stile prevalentemente paratattico: frasi giustapposte che procedono senza i nessi logici tipici della ipotassi, nella quale la coesione del discorso prevale sull'autonomia delle sue singole parti.

In questo caso, sono le singole parti a prevalere, acquistando una vita propria che rispecchia la frammentazione tipica del discorso psicotico (Redaelli, 2013). In uno studio sull'eloquio schizofrenico Rochester e Martin hanno preso in considerazione i nessi tra le frasi che si presentano nel discorso, denominati *stringhe coesive*, mostrando che "gli schizofrenici ne usano un numero minore. Dei cinque tipi che ne sono stati descritti essi usano meno quello di *riferimento* (connessione attraverso il significato) e in maggior quantità quello *lessicale* (connessione di parole) (Sims, Oyebode, 2009: 201). Nel discorso del "Federale" notiamo la ripetizione ossessiva e coesiva delle parole chiave del delirio di negazione: "nullità", "vacua nullità", "niente", "nulla", "vuoto", "nulla", "nulla". Nel delirio comico di Nicola ricorrono da una parte le "puzze", dall'altra asserzioni di inesistenza: "non c'è", "non ci sta'", "non esiste": stringhe coesive inerenti – anche se in modo diverso – a una sfera eterea dell'esistenza. Questa associazione, più che turbare, diverte, con il risultato di una chiara prevalenza della componente ludica su quella paranoica.

3.3. Polifonia, plurivocalità apparente

Vediamo ora qual è il grado di plurivocalità del lungo monologo del narratore protagonista, in che misura ricorra a evocazioni e interferenze con la voce e i linguaggi altrui.

L'io narrante riporta spesso in virgolettato le voci altrui, innanzitutto quella di Nicola, la cui voce ovviamente coincide con la sua, in quanto (rad)doppio, e poi quella della nonna, del padre, del direttore, di Marinella, della mamma.

Anche le voci altrui, tuttavia, sono per lo più indistinguibili dalla voce di Nicola: esse vengono fagocitate in un processo di assimilazione compatibile con la tendenza delirante "ad inghiottire l'oggettività e la soggettività dell'altro formando una sorta di 'sistema planetario' dove il soggetto delirante appare al centro come sole" (Resnik, 1986: 118).

Il buio, ad esempio, più precisamente: la paura del buio è una delle ricorrenze del discorso di Nicola. Essa è messa in bocca a più personaggi che la declinano in modo diverso, ma con la medesima sintassi e alcune frasi ricorrenti. Così la nonna parla del buio al nipote:

> Ma lei dice che "di notte sopra la spiaggia ci arrivano le onde. E se lo portano in fondo al mare. E il castello diventa la casa dei pesci. Perché di giorno il mare si riempie della luce del giorno e i pesci stanno contenti. Ma di notte il mare si riempie di buio e i pesci diventano matti. E allora a questi poveri matti gli serve una casa per andarci a dormire. Perché il buio gli fa paura. E si può morire per la paura del buio" (Celestini, 2006: 27).

Così il padre:

> Mio padre diceva che "all'inizio ci stava solo il buio. Nel buio ci stava Dio e suo figlio che si chiama Gesucristo, una specie di Dio pure lui. Ma nel buio Gesucristo

> ci ha paura. Perché il buio fa paura. E si può morire per la paura del buio. Così Dio dice luce e si accende la luce (*Ivi*: 40).

Così la suora:

> Dice "che la malattia di tutti i bambini è la paura. I bambini hanno paura di tutto. Paura di topi, di ragni e serpenti. Paura del lupo, paura dei mostri che arrivano insieme alla notte, che stanno nascosti dietro a ogni angolo buio. Il manicomio elettrico accende una luce in questo buio. Con la luce scappano i topi e i serpenti, i mostri e i lupi. E perfino i ragni diventano stupide bestie da schiacciare sul muro. Con la luce del manicomio elettrico scompare la paura nel cervello dei bambini malati. Perché in verità è il buio che fa paura ai bambini. E si può morire per la paura del buio" (*Ivi*: 51).

E infine, Nicola stesso, nel penultimo capitolo:

> Nicola mi dice che "certo me lo ricordo. Ma so' trentacinque anni che prendo le pasticche marziane per curarmi questa paura. E dopo tutto 'sto tempo la paura mi ritorna sempre, tutte le sere. Io mi curo e resto sempre malato. Ma adesso ho capito perché non riesco a guarire. Perché la paura non è mica una malattia" (*Ivi:* 90-91).

È emblematico che il discorso sul buio provenga dall'alto, dalle istituzioni: la famiglia con la nonna e il padre che insegna il catechismo, il manicomio con la suora che veglia sui malati come fossero bambini. Il protagonista lo introietta fin dall'infanzia, il buio diventa una delle sue stereotipie verbali, ma nessuna luce – solare, elettrica, divina – arriva mai a guarire la paura.

4. Conclusioni

In che misura la strategia narrativa di Celestini si basa sulla mimesi dei linguaggi psicotici?

Il monologo di Nicola attinge da una parte alla sintassi telegrafica, alla modalità ludica del discorso schizofrenico, senza mai, tuttavia, depauperare il contenuto del discorso né sfociare nell'astrazionismo sistematico né in ultima istanza nella dissoluzione semantica[9].

[9] Per avere un'idea di un discorso tipicamente schizofrenico, riporto un frammento di verbigerazione di un paziente di un Centro di Riabilitazione Psichiatrica, da me registrata e trascritta. Ho introdotto la punteggiatura, inesistente nell'oralità, utilizzando per lo più punti e virgole, in modo da restituire lo stile prettamente telegrafico (Piro, 1967): "La sedia elettrica delle infermiere. C'è la sedia elettrica perché non c'è perdono. L'infermiere ti può anche pugnalare le ali. Fanno operazioni terribili e schifose che ti fanno guarire. Gli infermieri verificano, se risulti uno che deve vivere, ti resuscitano e ti portano allo sterminio. La regola è sempre quella. La catena è: 1) accusa di catesinteto, 2) crocifissione, 3) perdono o non perdono, 4) sterminio di nuovo. Dobbiamo fare questo ciclo per la religione. Bisogna essere un colpevole orrendo. I nuclei uccisi devono essere milioni e milioni. Per uscire di manicomio ti fanno sparare. Gli stermini in cielo sono per la schizofrenia. Bisogna uccidere un demonio specifico, per novecento minuti lo devi uccidere, ti guarisce la schizofrenia. Gli infermieri ti crocifiggono con metodi vari, ti fanno fare il Nazzareno perché non corrispondi. Lo chiamano catesinteto. Lo sai che è morto Satana stanotte? Ogni satanino che uccidi (sono tanti) ti dà un diritto: di andare in chiesa, di leggere".

Nel penultimo capito il delirio di Nicola ha un'escalation, in cui la mimesi si fa più stretta. Dopo aver divorato compulsivamente dagli scaffali del supermercato i prodotti più disparati: latte, Nesquik, bastoncini Findus, dentifricio Aquafresh, ed aver vomitato tutto, gli appare il direttore del supermercato, "Gesucristo in persona":

> Gesucristo muore, e me l'ha detto anche a me che "non rido perché io muoio. E muoio anche per te". Io gli ho risposto che "no, non muori per me. Io manco ci credo a Dio, la Madonna, Gesucristo e tutti i santi…" Ma lui mi ha detto che "adesso ci credi perché anche tu sei diventato santo. Perché hai vomitato tutto, pure il diavolo. Ma non il diavolo per scherzo, quello col forcone, la coda e la puzza di zolfo. Hai vomitato il diavolo vero. Che il diavolo vero è come me. È come Cristo, ma è un Cristo carogna. Un Cristo cannibale che resuscita i morti per mangiarseli vivi. Invece io che sono il Cristo vero non resuscito mica i morti. I sono il Cristo pietoso. Io resuscito i vivi. Resuscito i vivi… per farli morire. E adesso torniamocene all'istituto". […] Poi Gesucristo mi ha detto che una volta per i matti come te bisognava fagli la tripletta che era 'na siringa co' Fargan, Largactil e Serenase. Si legavano al letto co' 'na flebo di Valium e dormivano per tre giorni. Adesso c'è Seroquel che è un prodotto di qualità. Lo faccio io. Perché devi sapere che l'istituto, il supermercato e il regno dei cieli sono tutta un'azienda e io sono il padrone. E adesso riposati" (*Ivi:* 86-87).

Nonostante lo sfaldamento ai limiti della verbigerazione, il delirio è costruito con paranoico e progressivo spostamento dei concetti - santità, morte, resurrezione - dalla dimensione mistico-astratta a quella materiale, metaforizzata dal cibo e dal vomito, fino alla coincidenza finale delle istituzioni – manicomio, supermercato, regno dei cieli - e dei direttori: Gesucristo in persona. Per dirlo alla Cavazzoni, la letteratura ha imparato la lezione dai matti e la mette a frutto: usa il "guasto della parola", crea "nodi verbali", si sforza di "dire l'indicibile", ma poi riaggiusta e scioglie, ordina e svela "tutta questa galleria di stranezze con una logica; o meglio: con una promessa di logica nascosta" (Cavazzoni, 2010).

Clemens Brentano chiamava la follia "la sorella sfortunata della poesia". Dove finisce la follia inizia l'opera, direbbe Foucault, non può esserci completa coincidenza tra le due sul piano linguistico. Il monologo di Celestini è un esempio di mimesi in misura minima delle stereotipie verbali schizofreniche e della frammentazione sintattica e in misura maggiore del discorso paranoico, lucido oltre che ludico. Ma la paranoia, qui, è più dell'autore del monologo che del narratore ed è una paranoia artistica più che psicopatologica; si chiama: narrazione, affabulazione, capacità di ipnotizzare l'ascoltare e ricondurlo al proprio discorso. In un certo senso la voce di Nicola - il lavoro di Celestini - si pone perfettamente a metà tra discorso schizofrenico e discorso paranoico; forse, più in generale,

Qui l'alone semantico si fa vago, il tasso di rimandi e allusioni mistiche è elevato, figurano neologismi - il "catesinteto", possibile drusa verbale (Hoffman et al., 2011) ottenuta da "catabasi" + "asintoto" – e personaggi – i "satanini" – densi di significati oscuri. Al contempo cogliamo le tracce di una storia psichiatrica prebasagliana: elettroshock, neurochirurgia, contenzione, psicofarmaci.

possiamo azzardare l'affermazione che è la letteratura stessa a porsi tra queste due modalità di discorso.

Résumé. *La pecora nera* Ascania Celestiniho: mezi psychiatrií a literaturou. V knize *La pecora nera* (2006), založené na divadelní hře (2005) a pozdější předloze pro filmovou adaptaci (2010), dává Ascanio Celestini promluvit fiktivnímu pacientovi z psychiatrického ústavu. Pro vykreslení jeho postavy – zvláště hlasového projevu – prováděl autor po několik let výzkum a pohovory v ústavech pro duševně nemocné. Reprodukce řeči schizofrenika je založena na nápodobě schizofrenických verbálních stereotypů, syntaktické fragmentace a paranoidního diskurzu. Je příkladem toho, jak může literatura čerpat z šílenství: „selhání světa", „verbálních uzlů" (Cavazzoni, 2010) a toto následně přetavit do uměleckého díla.

Bibliografia

AFFINATI, Eraldo (1995). *Bandiera bianca.* Milano: Mondadori.

ANGELINI, Franca (2006). "Attori che raccontano e Ascanio Celestini". *Linguistica e letteratura*, 1/2, pp. 15-173.

BANFI, Alice (2008). *Tanto scappo lo stesso. Romanzo di una matta.* Viterbo: Eretica Stampa Alternativa.

BANFI, Alice (2012). *Sottovuoto. Romanzo psichiatrico.* Viterbo: Eretica Stampa Alternativa.

BANFI, Alice; ROVATTI, P. Aldo (2016). *Slegalo.* Padova: Becco giallo.

BASAGLIA, Franco (2000). *Conferenze brasiliane*. Milano: Cortina Raffaello.

BASAGLIA, Franco (2014). *L'Istituzione negata*. Milano: Baldini-Castoldi.

BENELLI, Gabriele (2011). *Ascanio Celestini. Istituzione e individuo nel teatro*. Roma: Aracne.

BORGNA, Eugenio (1993). "La schizofrenia come forma poetica e come forma clinica". In: DOLFI Anna (ed). *Nevrosi e follia nella letteratura moderna. Atti di Seminario.* Roma: Bulzoni, pp. 41-57.

BUCCA, Antonino (2013). "Lingue e linguaggi delle psicosi. Usi linguistici schizofrenici e paranoici". *NEAScience*, 1/2, pp. 60-65

CAPPA, Marina (2010). "Ascanio Celestini: 'I matti siamo no'" [online]. 24.08.2010. Disponibile in: http://style.cnlive.it/vanitypeople/show/cinema/2010/08/24/ascanio-celestini-i-matti-siamo-noi.aspx?refresh_ce=

CAVAZZONI, Ermanno (1987). *Il poema dei lunatici.* Torino: Bollati Boringhieri.

CAVAZZONI, Ermanno (1994). *Vite brevi di idioti*. Milano: Feltrinelli.

CAVAZZONI, Ermanno (2010). "Che cosa la letteratura ha imparato dai matti". [online]. Disponibile in: https://www.nazioneindiana.com/2010/03/30/che-cosa-la-letteratura-ha-imparato-dai-matti/

CAVAZZONI, Ermanno (2018). *La galassia dei dementi*. Milano: La nave di Teseo.

CELESTINI, Ascanio (2006). *La pecora nera.* Torino: Einaudi.

CINICOLO, Angela (2010). "Ascanio Celestini dalla parte dei matti a Venezia" [online]. 02.09.2010. Disponibile in: https://movieplayer.it/articoli/ascanio-celestini-dalla-parte-dei-matti-a-venezia_7192/

COMBERIATI, Daniele (2011). "Tradurre la parola, tradurre il corpo: *Pecora nera* di Ascanio Celestini nella versione francese". In: BARBALATO Beatrice (ed). *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini.* Bruxelles: Peter Lang, pp. 241-254.

COOPER, David (1969). *Psichiatria e antipsichiatria*. Roma: Armando.

COVACICH, Mauro (2007). *Storia di pazzi e di normali.* Roma: Laterza.

CRISTICCHI, Simone (2007). *Centro di igiene mentale. Un cantastorie tra i matti*. Milano: Mondadori.

FIORILLO, Gian Piero; COZZA, Massimo (2002). *Il nostro folle quotidiano. Indagine sulla rappresentazione della follia e della malattia mentale*. Roma: Manifestolibri.

GUCCINI, Gerardo; MARELLI, Michela (2004). *Stabat mater. Viaggio alle fonti del teatro di narrazione*. Castello di Serravalle: Le Ariette Libri.

HOFFMAN, R.E. et al. (2011). "Using Computational Patients to Evaluate Illness Mechanisms in Schizophrenia". *Biological Psychiatry*, 69, pp. 997–1005.

LAING, Ronald D. (1969). *L'io diviso.* Torino: Einaudi.

LAVINIO, Cristina (2012). "Il parlato 'stralunato' di Ascanio Celestini". In: MIGLIETTA Annarita (ed). *Varietà e variazioni*: *prospettive sull'italiano*. *In onore di Alberto A. Sobrero*. Lecce: Congedo, pp. 87-105.

MERINI, Alda (1984). *La Terra Santa*. Milano: Scheiwiller.

MERINI, Alda (1995). *La pazza della porta accanto*. Milano: Bompiani.

MERINI, Alda (1997). *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milano: Rizzoli.

MINKOWSKI, Eugène (1998). *La schizofrenia*. Torino: Einaudi.

PIRO, Sergio (1967). *Il linguaggio schizofrenico*. Milano: Feltrinelli.

PORCHEDDU, Andrea (a cura di). (2005). *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestin*i. Pozzuolo del Friuli: Il principe costante Edizioni.

REDAELLI, Stefano (2013). *Circoscrivere la follia*. Varsavia: Sub Lupa.

RESNIK, Salomon (1986). *L'esperienza psicotica.* Torino: Bollati Boringhieri.

SERENI, Clara (1998). *Taccuino di un'ultimista*. Milano: Feltrinelli.

SERENI, Clara (2009). *Manicomio primavera*. Milano: Rizzoli.

SERENI, Clara (a cura di) (1994). *Mi riguarda.* Roma: Edizioni e/o.

SERENI, Clara (a cura di) (1996). *Si può!* Roma: Edizioni e/o.

SERENI, Clara (a cura di) (2009). *Amore caro. A filo doppio con persone fragili*. Milano: Cairo Editore.

SIMS, Andrew; OYEBODE, Femi (2009). *Introduzione alla psicopatologia generale*. Milano: Cortina Raffaello.

SZASZ, Tomasz (1966). *Il mito della malattia mentale*. Milano: Il Saggiatore.

TELLINI, Giulia (2008). "La morte della regia" [online]. 07.04.2008. Disponibile in: http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3611

TEOBALDI, Paolo (2007) *Il mio manicomio.* Roma: Edizioni e/o.

TOBINO, Mario (1972). *Per le antiche scale*. Milano: Mondadori.

TOBINO, Mario (2009). *Gli ultimi giorni di Magliano.* Milano: Mondadori.

VACCARINO, Giacomo L. (2007). *Scrivere la follia. Matti, depressi e manicomi nella letteratura del novecento*. Torino: Ega.
VINCI, Simona (2016). *La prima verità.* Torino: Einaudi.

Stefano Redaelli
Wydział „Artes Liberales”
Uniwersytet Warszawski
Nowy Świat 69
00-046 WARSZAWA
Polonia

RESEÑAS – COMPTES RENDUS – RECENSIONI

Jan Lazar (2017). *À propos des pratiques scripturales dans l'espace virtuel : entre Facebook et Twitter*. Ostrava : Filozofická fakulta Ostravské univerzity. 257 pp. ISBN 978-80-7464-811-3.

Jan Lazar est maître de conférences en linguistique française à l'Université d'Ostrava et auteur de nombreux articles sur la communication médiée par ordinateur (CMO) et l'orthographe française. Dans les huit chapitres du présent livre, l'auteur traite de la langue française telle qu'elle est utilisée dans la CMO et analyse les modifications orthographiques (simplifications) que le milieu anonyme d'Internet favorise.

Dans le premier chapitre, intitulé « Internet et son évolution », l'auteur retrace l'histoire d'Internet, depuis le réseau expérimental ARPANET apparu aux États-Unis en 1969 et reliant quatre instituts universitaires jusqu'à la création du www (*World Wide Web*).

Au chapitre deux, qui a pour titre « Usage des TIC en France », le lecteur apprend, par exemple, que le français est la neuvième langue la plus utilisée sur Internet et que ce n'est pas seulement l'âge qui influence l'usage des TIC (Technologies de l'Information et de la Communication), mais aussi le niveau d'études des utilisateurs.

Au chapitre trois, intitulé « La Communication médiée par ordinateur », l'auteur présente les dénominations qui sont en usage pour ce type de communication : à côté de la communication médiée par ordinateur, abrégée CMO, il s'agit, par exemple, de *computer mediated communication*, *communication médiatisée par ordinateur*, *écriture numérique*, *communication électronique* ou, en tchèque, *počítačem zprostředkovaná komunikace*. Ensuite, il explique le classement possible de la CMO et ses formes. Deux notions clés sont la communication synchrone et la communication asynchrone. La première se déroule simultanément en ligne, alors que la seconde implique un décalage temporel entre l'émission et la perception du message.

Au chapitre quatre, nommé « L'orthographe française », l'auteur décrit l'histoire de l'orthographe française, du XIIe siècle jusqu'à nos jours, en rappelant les différentes réformes orthographiques et détaillant celle de 1990. Il présente également les principaux courants descriptifs de l'orthographe française (autonomiste et phonographiste) et explique la théorie de la profondeur de l'orthographe (selon laquelle la comparaison de plusieurs langues fait ressortir l'opacité de l'orthographe française).

Au chapitre cinq, intitulé « Aperçu de l'état de la recherche sur la CMO », l'auteur cite plusieurs linguistes dont les études portent sur la CMO (Jacques Anis, Katarína Chovancová, Anaïs Tatossian, Isabelle Pierozak, Rachel Panckhurst, Eva Jandová, Dan Van Raemdock et Thylla Nève de Mévergnies) et présente leurs typologies de l'écriture.

Le chapitre six, qui a pour titre « Données et méthodologie », est consacré à la présentation de son corpus, constitué de commentaires publiés sur Facebook et Twitter et contenant 18 000 mots, dont l'auteur se sert pour analyser la production orthographique dans l'espace virtuel.

Au chapitre sept, dont le thème est « Typologie des procédés scripturaux dans la CMO », l'auteur définit les grandes catégories générales qu'il distingue dans son corpus. Nous trouvons utile, dans ces lignes, de résumer sa typologie :

i. les procédés abréviatifs : apocope (*appartement* → *appart*), aphérèse (*Internet*

→ *net*), squelette consonantique (*maintenant* → *mtn*), réduction des diagrammes et trigrammes (*beau* → *bo*), siglaison/acronymie (*mort de rire* → *mdr*), logogramme (*à plus* → *a+*), syllabogramme (*c'est* → *c*), réduction avec variante phonétique (*parce que* → *pasque*), homonymie grammaticale (*je vais* → *jvé*), effacement du schwa à l'intérieur (*petit* → *pti*) et rébus à transfert (*rien* → *ri1*) ;

ii. la substitution de graphèmes (*besoin* → *bezoin*) ;

iii. l'homonymie grammaticale (*[ils ont] avancé* → *[ils ont] avancer*) ;

iv. les procédés expressifs : smileys, étirement graphique (*oufff*), emploi des majuscules (*MAIIIS OUIIII*) et interjections/onomatopées (*ouaaa*).

Finalement, dans le dernier chapitre, intitulé « Résultats et discussions », l'auteur présente les résultats (quantitatifs) obtenus pour chaque grande catégorie à la suite de l'analyse détaillée de son corpus. Nous apprenons, à titre d'exemple, que les catégories qui dominent son corpus sont les procédés abréviatifs pour Facebook et les procédés expressifs pour Twitter.

Présentant la problématique de la CMO d'une façon globale, le livre est écrit dans un style clair et contient de nombreux exemples, tableaux et graphiques, qui facilitent l'orientation dans le texte, ainsi qu'une vaste bibliographie et sitographie. Nous croyons que sa lecture intéressera non seulement les linguistes passionnés, mais également les étudiants et même un plus large public.

Iva Dedková
Université d'Ostrava
République tchèque
iva.dedkova@osu.cz

Anna Wendorff (red.) (2016). *In-Migraciones: Historia oral y escrita en América Latina*. Sandomierz – Łódź: Editorial Textoprint – Katedra Filologii Hiszpańskiej, Uniwersytet Łódzki. 154 pp. ISBN 978-83-933115-7-6.

El conjunto de seis estudios introducidos por Anna Wendorff y dedicados a la problemática migratoria en América Latina es uno de los frutos de la estancia de la redactora del volumen en Misiones, Argentina, en los años 2014-2015. El libro contiene los ensayos que tocan el tema de la –ampliamente concebida– problemática de la migración e inmigración acaecida en las tierras latinoamericanas, cuya población en gran medida está compuesta por inmigrantes. Todo el volumen describe el tema de la migración interna y externa como resultado de varias olas migratorias, desplazamientos forzados o no, guerras, de la depauperación en el continente y luego el objeto de estudio es cómo y en qué medida estas migraciones influyen en lo lingüístico, artístico, sociológico y culinario.

El libro en cuestión no es un estudio delimitado por las ciencias sociales, sino que abarca en su mayoría el campo literario y lingüístico, aunque la problemática etnográfica no puede estar ausente en ningún momento en las reflexiones que se centran en tales esferas como la historia oral de los propios inmigrantes, las «migraciones» de ciertos motivos artísticos de un continente a otro, la literatura latinoamericana como testigo de cambios sociales marcados por migrantes, la sociología de flujos migratorios en las grandes urbes latinoamericanas, entre otros.

Varios autores de este volumen de estudios proponen reflexionar acerca del migrante a través de varios formatos

discursivos que le caracterizan y que son sobre todo narración, literatura de ficción, ensayo, reflexión sociológica y los demás recursos considerados ampliamente como «textos», y a través de los cuales los individuos desplazados desean subrayar sus valores, su cultura dejada atrás o la adquirida en nuevos espacios «conquistados», que dejan como huella un mestizaje más o menos intenso.

Abre la publicación la introducción y el estudio "La emigración polaca en Misiones a base de su literatura", de Anna Wendorff, nacido dentro del proyecto del Ministerio de Ciencia y Educación Superior y de la Universidad de Łódź titulado *Historia oral y escrita de los colonos polacos en Misiones*. La autora-redactora trata de enumerar las razones de la venida de los polacos a las tierras argentinas y las causas que hicieron que la comunidad polaca en Misiones fuera tan numerosa y pujante hasta hoy en día, que mantiene sus costumbres y lengua (aunque parcialmente), la cocina y la mitología de los primeros «pioneros». Hay numerosas muestras de la actividad de esta minoría, detectadas *in situ* por la joven investigadora y reflejada en museos, diarios citados, relatos escritos y orales grabados por ella misma. También acompañan al presente estudio las fotografías tomadas de varias localidades habitadas por los descendientes de los primeros polacos.

Otro carácter tiene el ensayo de Ewa Kubiak, titulado "Hijo de oso [sic] como el motivo migrante entre Europa y América", definido más bien como una reflexión de una historiadora del Arte que observa la «migración» del motivo de oso de un lugar primitivo hacia otras zonas y nota hasta qué punto este símbolo sufre deformaciones semánticas y cambios de significado en varias regiones geográficas. El motivo del oso ha recorrido un largo periplo tanto en Europa como en Asia, África y hasta en las culturas mesoamericanas. Lo que en principio funcionaba como un detalle de ornamentación pictórica, luego viene enriqueciéndose con nuevos aspectos, a veces inesperados. Kubiak observa con sorpresa que la figura del oso se convierte en algo distinto en otras culturas, en las cuales a veces entra en relaciones conflictivas con su origen, como lo demuestra la diferencia entre 'oso' como animal y el personaje mitológico incaico de *ukuku*, imagen estilística colonial de este animal salvaje. Al final de sus investigaciones la autora entra tal vez demasiado en la cuestión del cultivo y uso de coca (pp. 46-47), lo que parece no estar justificado ni relacionado directamente con el tema. Además, la parte titulada "A modo de conclusión" podría haber servido mejor como complemento para la introducción, ya que analiza términos como 'migración', 'peregrinaje' y 'cuento'.

Adriana Sara Jastrzębska propone la relectura de la novela *Angosta*, del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince, quien presenta la antiutopía de una ciudad violenta, estratificada en zonas más y menos accesibles para los pobres e ilusionados por las riquezas. Esta metrópoli sirve como puente de migración para los que consideran la mudanza como un logro y sinónimo de ascenso social. Unos, de los barrios pobres, quieren migrar a otro barrio para buscar un lugar soñado y de prestigio y los habitantes, amenazados por la posible invasión, se defienden contra estos inmigrantes poniendo todo tipo de trabas y barreras, tanto psicológicas como recurriendo a la violencia física, con el único objetivo de defender su estado de posesión, bienestar y *statu quo*. Es, en definitiva, un mito latinoamericano de la ciudad caótica, así como

lo son los suburbios, favelas, barrios miseria de las grandes urbes de hoy. La realidad del libro presenta cierto parecido con la situación actual de América y adivina un futuro sombrío de todos los procesos migratorios inevitables que acabarán por suprimir las libertades del hombre (en las grandes metrópolis), que no quiere perder sus comodidades. Bajo el pretexto de intentar mantener intacta la zona de lo «nuestro», se busca espantar lo «ajeno» que viene a robar la identidad y bienestar de los ciudadanos. La de Faciolince es también la proyección de los temores sentidos en el Occidente amenazado por los inmigrantes «africanos». La temática del texto de Jastrzębska cobra más importancia hoy, cuando se observan los acontecimientos recientes tales como la decisión de Donald Trump de iniciar la «guerra comercial» con Europa o construir la muralla en la frontera norteamericano-mexicana. Tales hechos sintonizan bien con la verdad de las palabras de la investigadora, que nota que «uno de los grandes temas de estudios sobre la región [es] la emigración latina en otros países [...], relaciones transatlánticas y transpacíficas, la condicion fronteriza del norte de México y el de un territorio de tránsito de Centroamérica [...]» (p. 65). Es también muy llamativa la reflexión de la autora acerca del fenómeno de «frontera» que, según Fernando Aínsa, «se refiere a "frente" contra alguien o contra algo» y que "adentro" significa seguridad, mientras el espacio de "afuera" relega "lo otro"» (p. 70).

El siguiente estudio, el texto "La inmigración rumana en América Latina", de Sandra-Valeria Moraru, es de carácter general: introduce el mapa de la migración de los rumanos a este continente, destacando su número, actividades, localizaciones y actividad cultural visible en las revistas y centros de promoción cultural. El estudio es fruto de una minuciosa labor de reunir, raras veces presentado, un compendio de todos los escritores rumanos del exilio latinoamericano, con sus biogramas y obras literarias escritas en el exilio y dedicadas a sus compatriotas. También obtenemos el esbozo completo de la historia de las relaciones diplomáticas entre los países latinoamericanos y Rumanía, la lista de revistas rumanas en aquel continente, las editoriales y organizaciones rumanas en el exilio. Lo característico del exilio rumano, en palabras de la científica, es la nostalgia debido a la imposibilidad de aguantar el régimen de Ceauçescu: todos «echaron de menos a su país, porque no lo habían abandonado por su propia voluntad» y en su caso el exiliarse «significó dejar atrás absolutamente todo y emprender un viaje hacia lo desconocido» (p. 91), por lo cual el elemento de añoranza queda fuertemente reflejado en las creaciones artísticas rumanas.

La biografía de la compositora, pianista y cantante venezolana de renombre mundial Teresa Carreño, escrita por Jesús Eloy Gutiérrez, es el penúltimo estudio que abarca el libro *In-Migraciones*... La vida de Carreño demuestra los constantes desplazamientos de una artista siempre inquieta, ansiosa de desarrollar su talento y perseguidora de sus sueños, siendo ella un fenómeno atípico para el siglo XIX. Se ve hasta qué punto la ansia de autorrealizarse conlleva en ella sufrimientos y cómo la persecución de ideales exige renuncias emocionales y dramas sentimentales, los que la gran diva de escenas mundiales conoció de sobra.

Edgar Balaguera, investigador de Maracay, Venezuela, cierra dicho volumen con una reflexión muy personal de un modelo de la gran ciudad latinoamericana, donde la extranjería es un sello imborrable de (casi)

todos sus habitantes. Actualmente, sugiere el autor del ensayo, surge un nuevo mapa migratorio en América Latina que muestra, en palabras de Gioconda Herrera, «un vertiginoso aumento de la emigración de los países andinos al Sur de Europa, especialmente España» y la presencia muy importante de personas «que se dirigen a Estados Unidos a pesar del endurecimiento de su política migratoria» (p. 141). Pero curioso es que aparezcan también nuevos destinos como p. ej. Japón. Balaguer hace distinguir las ciudades venezolanas según tres categorías de olas migratorias allá presentes hoy: ciudades habitadas por personas locales regionales (p. ej. Maracay), ciudades habitadas por personas locales nacionales (p. ej. Maracaibo) y ciudades habitadas por personas extra-nacionales (localidades creadas durante la presidencia de José A. Páez, como p. ej. la Colonia Tovar).

Preguntándose por el futuro de la realidad migratoria en América sería bueno despejar temores hacia el «otro», como lo propone Edgar Balaguer, aunque no es nada fácil tal operación si miramos la realidad de los países del sur de Europa «inundados» por los migrantes de zonas en conflicto. Hay que reconocer que las grandes ciudades de hoy son ya complejos de multiculturalidad y ahora se requiere «la urgente admisión y reconocimieto real [...] de una vasta otredad humana» (p. 143), ya que para cerrar los ojos y ocultar el problema migratorio se ha hecho demasiado tarde.

Maksymilian Drozdowicz
Universidad de Ostrava
República Checa
maksymilian.drozdowicz@osu.cz

Javier Muñoz-Basols, Nina Moreno, Inma Taboada y Manel Lacorte (2017). *Introducción a la lingüística hispánica actual: teoría y práctica.* Oxon: Routledge. 546 pp. ISBN 978-1-138-2092-3.

Esta obra es un ejemplo diáfano de cómo se puede aunar la rigurosidad teórica de una disciplina como la lingüística con la habilidad para poner en práctica y asentar los conocimientos mediante ejercicios y preguntas, los cuales no solo favorecen el aprendizaje teórico de la materia, sino que incitan a la reflexión crítica y potencian la conciencia lingüística.

El libro consta de una introducción para el profesor, donde se especifica que el objetivo de la obra no es otro que ser un recurso pedagógico, práctico y actual, tanto para el profesor como para el estudiante o lector. Desde el punto de vista pedagógico, la información se presenta dividida en apartados cortos −lo cual le aporta frescura y dinamismo−, frecuentemente apoyada en ilustraciones, tablas, esquemas, etc. para facilitar el aprendizaje. A su vez, la materia se expone de manera progresiva para afianzar los conocimientos lingüísticos. En cuanto a su aspecto práctico, este es indudable a lo largo de las más de quinientas páginas de la obra y queda demostrado a través de sus numerosas actividades, la mayoría planteadas desde una perspectiva inductiva, lo cual obliga al lector/estudiante a llegar a los conceptos a través del análisis y la observación de muestras de lengua. No obstante, también se nos presentan actividades que potencian el aprendizaje deductivo a partir de la observación y repetición de un modelo. No menos importante es la selección de proyectos de investigación y el uso de herramientas lingüísticas (corpus de lengua, bases de

datos, diccionarios electrónicos, referencias bibliográficas, etc.) que se proponen para la profundización de cada aspecto, según los intereses del lector.

Por último, el libro también se define como actual por el hecho de presentar las características del idioma tanto desde un punto de vista formal como descriptivo, con contenidos de carácter histórico, social, de uso de la lengua en el mundo hispanohablante, etc.

Por otro lado, la introducción es una hoja de ruta clara y concisa que nos guía por la estructura de los capítulos; cada uno de ellos consta de una tabla de contenidos, actividades, proyectos de investigación, lecturas adicionales para profundizar en el tema, una lista de conceptos y términos clave en un listado bilingüe (español-inglés) y una bibliografía final con las referencias que han aparecido a lo largo del capítulo.

Resulta de especial interés para el profesorado el apartado de cómo utilizar el libro si este va a ser el manual de un curso de lingüística hispánica de nivel de grado o como material de apoyo para estudiantes de posgrado. A través de unas tablas nos propone distintas opciones de uso en función de las áreas de conocimiento y los contenidos que se consideren objetivo de aprendizaje.

Después de esta introducción, donde se sintetizan perfectamente los aspectos básicos que conforman la obra, nos encontramos con ocho capítulos que desarrollan los siguientes aspectos: en el primero, conceptos fundamentales como *lenguaje*, *lengua* y *lingüística*, así como las principales ramas de esta última. La fonología y la fonética son los temas centrales del capítulo dos. A continuación, el capítulo tres se centra en la morfología y, por consiguiente, en la formación de palabras, destacando por actual y amena la parte de los préstamos lingüísticos y las marcas comerciales, donde se tratan palabras como *tablet*, *dron, tuitear* o *escrache*, en el primer caso, y se habla de *termo*, *chupa-chup* o *celo* en el segundo. El capítulo cuatro se dedica a la estructura de las oraciones, es decir, a la sintaxis, donde destacan los ejemplos de las oraciones, muy didácticos, al igual que algunas ilustraciones al inicio del tema, así como los diagramas arbóreos. A continuación, en el capítulo siguiente, se pasa del significado al uso del lenguaje a través de la semántica y la pragmática. Desde la semántica se explica la diferencia entre significado denotativo y connotativo, las relaciones semánticas entre palabras, el sentido literal y figurado, las metáforas o las expresiones idiomáticas, siempre desde una visión abierta a la diversidad lingüística y cultural, como cuando se explica el significado de *valer un Potosí* o se compara la expresión *tomar el pelo* con su equivalente en inglés *to pull someone's leg*. En el ámbito de la pragmática se trata el concepto de la deíxis, así como la teoría de los actos de habla de J. L. Austin, cuyas tres dimensiones (locutiva, ilocutiva y perlocutiva) corroboran que «al emitir un enunciado el hablante determina la intencionalidad en función de sus intereses comunicativos y del contexto de la comunicación» (p. 249), además de otras cuestiones como los actos de J. R. Searle o el estudio de la cortesía lingüística, la ironía o el humor.

El sexto capítulo se dedica a la historia de la lengua, desglosándola en distintos apartados como la lingüística diacrónica (que se centra en la evolución del idioma), el legado prerrománico, la influencia de los pueblos, los cambios más significativos del castellano medieval al español moderno,

las lenguas romances y los préstamos lingüísticos en español.

La diversidad lingüística y dialectal en el mundo hispanohablante ocupa el capítulo siete del libro, mostrando los principales tipos de variación lingüística según la dimensión (temporal, social, contextual o geográfica) que se compara, lo que indicaría una variación diacrónica, diastrática, diafásica y diatópica, respectivamente. A su vez, se tratan interesantes conceptos y términos como el de *diglosia*, *jerga* o *sociolecto*, combinando la teoría con atractivas actividades prácticas, muchas de ellas centradas en la escucha. En cuanto a la disposición geográfica, el capítulo es capaz de abarcar la diversidad lingüística y dialectal en España con el castellano, andaluz y canario, otras variedades en Latinoamérica como el mexicano-centroamericano o el chileno, entre otros. Los contrastes dialectales del continente americano se reflejan en una misma situación comunicativa a través de una actividad ilustrada con las siguientes oraciones: «sube al camión con el chavo; sube a la guagua con el niño; sube al bus con el guagua; sube a la micro con la guagua; subí al colectivo con el pibe» (p. 376). El español *en* y *de* los Estados Unidos es el que cierra el tema.

Esta obra concluye con el octavo capítulo, dedicado a la adquisición, esto es, el aprendizaje y la enseñanza del español; es aquí donde se desarrollan principalmente los factores para el aprendizaje de una segunda lengua. Por otro lado, se habla del bilingüismo y multilingüismo, la aplicación de la lingüística al aprendizaje y enseñanza de lenguas, los métodos de enseñanza, etc.

En conclusión, este libro es una valiosa aportación al mundo de la lingüística hispánica, tanto desde su vertiente teórica como práctica. Un texto pensado para la enseñanza, pero también para el aprendizaje, tanto guiado como autodidacta. Es, en definitiva, una obra imprescindible que no podemos dejar de recomendar. La única observación que debemos hacer al lector es que en este libro no encontrará las respuestas a las actividades prácticas planteadas. Para ello será necesario acudir a la continuación de la obra, escrita por Javier Muñoz-Basols y Manel Lacorte: *Lingüística hispánica actual. Guía didáctica y materiales de apoyo*, que quizás podamos comentar en otra ocasión.

Begoña García Ferreira
Universidad de Ostrava
República Checa
begona.garcia@osu.cz

José Luis Sánchez Melgarejo (2016). *¿Hablamos? Manual de conversación para estudiantes de español*. Madrid: Círculo Rojo. 106 pp. ISBN 978-84-9140-745-4.

El manual de José Luis Sánchez Melgarejo, *¿Hablamos?*, consta de catorce capítulos que abarcan diversos temas como por ejemplo la gastronomía, la música, las fiestas, el deporte o los tópicos. Cada lección consta de seis partes principales. La primera es un sencillo tablón de anuncios con fotografías relacionadas con el asunto sobre el que se desea conversar. Se trata de romper el hielo y hacer una pequeña lluvia de ideas, de sugerir a los alumnos algunos puntos sobre los que comenzar a hablar. A continuación el autor presenta un texto, generalmente de media página, seguido de siete preguntas que examinan la comprensión lectora y que se resuelven con un ejercicio de «verdadero» o «falso». La tercera parte está dirigida a provocar

la interacción oral con el profesor o entre los alumnos. Unas veces las preguntas se basan en el texto recientemente leído y otras se despegan ligeramente de él para despertar la imaginación y desencadenar una conversación más libre. A pie de página se recoge un ejercicio titulado "Vamos a pensar", con nuevas preguntas que describen situaciones en las que el interlocutor tiene que explicar lo que haría o diría y el porqué. De este modo se incita al alumno continuamente a hablar. La cuarta parte consta de una breve definición de diversas palabras (*locura, extraño, justo, trabajo, suerte*, etc.) según el Diccionario de la Real Academia y se pide a los alumnos que definan de nuevo esos conceptos. En la misma página, se describe una situación y el alumno tiene que decidir con sí o no si coincide con el concepto. Por ejemplo, si cruzar el mar Mediterráneo de Marruecos a España utilizando una patera es una locura o no, si tomar cinco piezas de frutas al día es sano o no, si es justo o no pagar 96 millones de euros por un jugador de fútbol, etc. La cosa no queda ahí, pues además de responder hay que argumentar la respuesta. "Vamos a consolidar" desarrolla la expresión escrita: hacer una presentación de la comida española, hablar del turismo en tu país, describir la casa ideal… A continuación, la quinta actividad, "Vamos a escuchar", desarrolla la comprensión oral. Todos los audios del libro se pueden reproducir o descargar de manera gratuita de la página web (www.librohablamos.com). Por lo demás, las transcripciones de las catorce audiciones se recogen al final del libro. Lógicamente este ejercicio incluye preguntas de comprensión auditiva. La última parte de cada lección, "Vamos a ampliar", recoge links sobre los temas tratados, de modo que el aprendiente puede ampliar conocimientos sobre la materia dada. El libro se cierra con un solucionario y un breve glosario de dos páginas con equivalentes en eslovaco, inglés, francés y alemán.

El manual ha sido confeccionado según las directrices del Marco Común Europeo de Referencia, concretadas en el Plan Curricular del Instituto Cervantes y se corresponde con el nivel B1-B2. El diseño del libro es atractivo y presenta una estructura sencilla. Los ejercicios se comprenden fácilmente y desarrollan diversas habilidades: expresión escrita, comprensión de lectura, expresión oral, interacción oral, comprensión auditiva y comprensión audiovisual. Pero sobre todo desarrollan la expresión oral, que es el objetivo principal de esta obra. Se echaba de menos en el mercado un libro así, y deseamos felicitar al autor por haber acometido esta tarea. Se trataba de un reto y José Luis Sánchez Melgarejo ha sabido llevarlo a cabo con maestría.

Beatriz Gómez-Pablos
Universidad Comenius de Bratislava
Eslovaquia
gomezpablos@fedu.uniba.sk

Elena Carpi (2017). *La lexicogénesis del léxico filosófico español en el Siglo de las Luces*. Pisa: University Press. 77 pp. ISBN 978-886741-546-5.

La obra de Elena Carpi consta de dos partes. En la primera, una sucinta introducción, la autora presenta el tema de su estudio y lo encuadra históricamente dedicando un apartado a las escuelas filosóficas de la España del siglo XVIII. A continuación explica que "la atención por el lenguaje es uno de los rasgos relevantes del debate filosófico que se

prolonga a lo largo del siglo XVIII" (p. 11) y habla brevemente sobre los ensayos de lógica (concepto que se empleaba entonces como sinónimo de *filosofía*) y las traducciones de obras francesas que se publican en dicho siglo y que irán introduciendo una nueva terminología a medida que aparecen nuevos enfoques y corrientes filosóficas. De forma todavía general, señala Carpi que uno de los mecanismos neológicos más comunes será la introducción de palabras extranjeras (francesas, italianas, inglesas, latinas y griegas) adaptadas al español y que estas a su vez servirán para formar derivados. Afirma la autora que «el camino para averiguar si las nuevas creaciones son inducidas o se crean por derivación a partir de una base latina pasa por el conocimiento de la circulación en España de los textos extranjeros en los que aparecen por primera vez las voces estudiadas; de hecho, ese dato brinda la posibilidad de hacer hipótesis más acertadas sobre el conocimiento de dichos textos por parte del autor» (p. 16). Entre los sufijos más productivos Carpi registra *–ismo* (por ejemplo en las voces *gasendismo, libertinismo, materialismo, mecanismo, pirronismo*, etc.) e *–ista* (que se observa en *berkleista, jansenista, maignanista, probabilista*, entre otros), que con frecuencia están asociados a apellidos de científicos y filósofos. La economía lingüística explica que en otros casos aparezcan no ya palabras nuevas sino significados nuevos, pues «las diferentes escuelas filosóficas, especialmente en la primera parte del siglo, utilizan los mismos términos atribuyéndoles significados distintos» (p. 16); como sucede por ejemplo con los términos *forma*, *elemento* e *idea*.

En la segunda parte de la obra, Carpi presenta una selección de palabras pertenecientes al Siglo de las Luces y representativas de las diversas escuelas filosóficas, 54 en total. La autora estudia la lexicogénesis y la historia de cada voz durante el siglo XVIII. El marco cronológico se sitúa entre 1680 y 1830, es decir, Elena Carpi añade un margen antes y después de la centuria para confirmar algunos usos. Es cierto que en esa época la filosofía a veces se solapa con otras ciencias como la medicina, la teología o la física, por esa razón Carpi ha decidido respetar esta interferencia en su glosario y ha considerado también dichos términos. La extensión de las entradas varía de una voz a otra; unas veces es relativamente corta (como en *entidad*, *espiritualismo*, *libertinaje*) y otras la descripción de la lexicogenesis es más dilatada (como en *ciencias útiles, lógica, sistema, sociabilidad, torbellino*).

Las voces que aparecen en el glosario (pp. 21-59) proceden de los córpora elaborados en dos proyectos de investigación: Estudio del vocabulario científico y técnico del español del siglo XVIII y Estudio del vocabulario científico y técnico del español del siglo XVIII. Ciencia y técnica en América. El primer proyecto considera ensayos, tratados y textos docentes, mientras que el segundo se ocupa de textos literarios y obras divulgativas. El libro se cierra con la bibliografía, un corpus textual y la lista de córpora y diccionarios empleados; todo ello avala la buena documentación del presente estudio.

El estudio de Carpi presenta un campo concreto, el del léxico filosófico del Siglo de las Luces, y contribuye así a la reconstrucción del gran mosaico del léxico de especialidad.

Beatriz Gómez-Pablos
Universidad Comenius de Bratislava
Eslovaquia
gomezpablos@fedu.uniba.sk

Magda Potok (2016). *Współczesna proza hiszpańska. Studia.* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 322 pp. ISBN 978-83-232-3131-8.

La narrativa como género unido a la conciencia social desempeña un papel primordial en la literatura española, marcada por el estigma de la Guerra Civil y la represión posterior. Entre las numerosas publicaciones sobre el tema ocupa un lugar destacado la monografía de Magda Potok, titulada *Współczesna proza hiszpańska. Studia.* Los estudios agrupados en el libro ofrecen nuevas perspectivas a los escritores españoles más significativos del siglo XX.

La monografía está dividida en dos secciones, seguidas de un breve prefacio en el que se aclara el objetivo de la publicación y se justifica la selección de los autores presentados en la parte segunda. El primer capítulo del libro está dedicado a exponer una vista general de las tendencias y prácticas literarias de la narrativa española a partir del año 1939. La obra, analizada en la sección posterior, se entronca con el contexto de la historia reciente del país (Guerra Civil, Franquismo y Transición) y con los fenómenos propios para la literatura española, tales como cainismo o tremendismo. A diferencia de la mayoría de los investigadores, la autora abandona las divisiones adoptadas en los estudios literarios contemporáneos y no distingue entre la literatura de la posguerra y la de la democracia, que le permite mostrar la multiformidad de la cultura de España. Resume de manera concisa las dificultades políticas, en particular la censura, que ejercen una influencia significativa sobre las elecciones estéticas de los autores, pero no alteran su evolución artística. Finalmente, Potok caracteriza la reaparición del interés por el ser humano, que de nuevo fusiona la literatura con la conciencia social.

La segunda parte presenta el análisis de la obra de los seis escritores imprescindibles para la comprensión del carácter variado y evolutivo de la narrativa española. Estos son, ordenados cronológicamente, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Ana María Matute, Javier Marías, Lucía Etxebarria y Javier Cercas. Desde luego, tal selección no es casual, como queda plenamente esclarecido ya en el prefacio. Ante todo, gracias al carácter dinamizador de su obra, todos los autores contribuyen al desarrollo de la literatura, rompen las reglas y abren nuevos caminos (2016: 7). Son los creadores capaces de comprender críticamente su mundo y al mismo tiempo exceder sus límites. Por otro lado, todos cumplen con el requisito más práctico: sus textos han sido traducidos al polaco, lo que corresponde con la intención de la autora de fomentar la lectura de la narrativa española en Polonia.

Cada capítulo, encabezado con una cita significativa, se centra en un solo escritor, que permite abordarlo de una manera holística y lógica. Pimeramente se comentan sus raíces artísticas, la difusión y la recepción de sus libros tanto en España como en el extranjero. Se mencionan sus inicios en la trayectoria literaria (por ejemplo, la actividad periodística de Delibes o la práctica traductora de Marías) y el influjo del entorno en el que se originan, sobre su escritura posterior. Seguidamente, se expone el breve análisis de las obras consideradas fundamentales para el camino creativo de los escritores: son los textos que reflejan un cambio de espíritu estético del autor o los que contribuyen a la extensa literatura española, introduciendo un nuevo fenómeno literario, como por ejemplo el pluriperspectivismo de la narración de *La colmena*

de Cela. Potok aborda el trabajo artístico de los autores de manera integral, encontrando sus rasgos universales, tales como el pesimismo radical de Cela, el humanismo y el amor por la naturaleza de Delibes, el cainismo y el motivo de la chica rara de Matute, la reflexión lingüística de Marías, el conflicto y la maternidad difícil de Etxebarria o finalmente la búsqueda de la verdad histórica de Cercas. En añadidura, la autora vincula las estrategias utilizadas por los escritores con las tendencias predominantes en la narrativa europea coetánea, señalando los elementos inusuales para la tradición española. Algunos de estos fenómenos se originan en la literatura extranjera (como, por ejemplo, la renunciación del realismo de Marías, inspirado por la narrativa anglosajona, o la técnica behaviorista introducida por Cela, todavía desconocida en aquella época en España), los otros provienen de los esfuerzos intelectuales, como por ejemplo la moderación y la precisión del lenguaje de Delibes o las escandalosas prácticas literarias de Etxebarria.

Aunque aparentemente los autores difieran radicalmente entre sí en cuanto a la estilística y a los motivos predominantes en su escritura, en realidad comparten grandes similitudes. La actividad de cada uno de ellos aporta un nuevo enfoque temático, verbigracia, la obra de Ana María Matute enriquece la literatura española con una mirada a la autoconciencia de las mujeres y a la perspectiva de un niño, raramente reconocida en el arte. Javier Cercas, en cambio, combina de una manera sin precedentes un análisis histórico profundo con la trama de la novela. Todos los escritores presentados exponen sus preocupaciones sociales y parecen ser particularmente sensibles a la injusticia y la desmoralización, características para la condición humana ante la crisis moral. Sus raíces históricas, entre las cuales predomina la visión trágica de la Guerra Civil, se reflejan claramente en sus obras, convirtiéndose en fuente del pesimismo existencial, expresado explícitamente. Tal vez esta actitud derrotista explique el carácter de un debate intelectual, presente en la mayoría de sus obras, ya que en cierto modo sus libros sirven de medio de comunicación con la sociedad, especialmente para Etxebarria.

Sin duda, el gran reconocimiento de los autores incluidos en la monografía no se deriva solo de sus inclinaciones al diálogo social. Muchos de los elementos estilísticos de sus obras gozan de gran aprecio, dado que ofrecen un enfoque totalmente vanguardista en la forma, el lenguaje e incluso en la puntuación. Además, aunque todos los escritores presentados reconocen sus antecedentes literarios, evitan las referencias estrictas a la hispanidad y a los clásicos de la obra española, creando su propia expresión literaria. Más aún, pese a las controversias surgidas de sus ideas poco convencionales, todos son galardonados con los más prestigiosos premios existentes en el campo de literatura.

Merece un gran aprecio la vasta erudición de la autora que se manifiesta, entre otros, en la habilidad de integrar los conocimientos literarios con las investigaciones más recientes de filosofía, antropología, sociología o *gender studies*. El valor inmenso del libro reside además en la mayor objetividad y el enfoque crítico, que aumentan su credibilidad y utilidad científica. Aunque Potok aprecia indudablemente la enorme contribución de los escritores al desarrollo de la narrativa, identifica también sus limitaciones. Por consiguiente, aborda con mucha precaución la angustia moral y el caos lingüístico de

Cela, demuestra la incomprensibilidad de algunas obras del internacionalmente reconocido Marías, indica finalmente la carencia de autenticidad de los personajes creados por Etxebarria.

Desde un punto de vista funcional, la monografía constituye una guía muy útil de la narrativa española contemporánea. El libro proporciona una minuciosa descripción del camino artístico de los escritores, ilustrando el tema con unas extensas citas, muchas de las cuales están traducidas por la propia autora. Además, se facilitan los enlaces a los recursos relacionados, tales como artículos, entrevistas o transcripciones de los discursos pronunciados en las entregas de los premios. Es más, Potok evita una teorización excesiva, haciendo el libro más inteligible aun para un profano en la materia de los estudios literarios.

El objetivo esencial de la monografía es brindar al lector polaco un panorama general de las nuevas tendencias de la literatura española y suscitar su interés por la narrativa. Por consiguiente, la autora no solo analiza únicamente los escritores cuyas obras han sido traducidas al polaco, sino que contribuye también a su recepción en Polonia, evaluando los esfuerzos de los traductores e indicando las complejidades de las versiones originales. Al final de cada capítulo aparece una lista bibliográfica de los libros del autor publicados en Polonia. Desafortunadamente, lo que llama la atención es su escasez. Es de esperar que esta monografía, resultante de la esmerada labor de su autora, despierte un mayor interés en los autores descritos.

Agata Zapłotna
Uniwersytet Wrocławski
Polonia
agata.zaplotna@uwr.edu.pl

INFORMES – INFORMATIONS – INFORMAZIONI

VII Simposio Internacional de Hispanistas «Encuentros 2018», 24-26 de mayo de 2018, Łódź, Polonia.

En el edificio moderno de la Facultad de Letras de la Universidad de Łódź se llevó a cabo ya el séptimo Simposio Internacional de Hispanistas dentro del marco de los «Encuentros» iniciados por la Asociación Polaca de Hispanistas (PSH), creada en 1985; es la reunión más importante del hispanismo polaco, organizada cada dos años. Es una plataforma de intercambio de ideas, experiencias y –como indica su lema– de encuentro de los profesionales dedicados al hispanismo en Polonia, a los que se suman cada vez más amplios círculos hispanistas de Europa y –cómo no– del mundo entero. Como se indicó en la ceremonia de apertura de este acontecimiento, en Łódź esta vez tuvieron su representación casi todos los continentes, exceptuando Asia y Oceanía. Se contó con la presencia de participantes de varios centros universitarios donde se imparten clases de hispanismo de países como Polonia, Estados Unidos, España, República Checa, Bulgaria, México, Rumanía, Alemania, Marruecos, Canadá, Brasil, Francia y Costa de Marfil. Los simposios del ciclo «Encuentros» cuentan con cada vez más numerosa asistencia de docentes y aficionados al hispanismo en su abanico más amplio de especialidades. Esta vez se ha dividido a los participantes y ponentes en varios grupos temáticos cuyo número, como aseguró la expresidenta de la Asociación Polaca de Hispanistas, la catedrática Beata Baczyńska, llegó a batir un récord, ya que se establecieron secciones tan diversas como Literatura, Teatro, Lingüística, Didáctica, Traducción, Cine y Cultura e Historia.

El hispanismo checo en este simposio fue representado por Jan Mlčoch y Maksymilian Drozdowicz, ambos de la Universidad de Ostrava, quienes presentaron sus ponencias: "La novela de mi vida: jugando con la memoria colectiva" y "El fondo teológico de la literatura uruguaya de la primera mitad del siglo XX. Ejemplos escogidos", respectivamente, y también por Petr Čermák, de la Universidad Carolina de Praga, quien disertó sobre las diferencias entre el valor causativo y el de permiso en la construcción *dejar + infinitivo*. También la misma universidad fue representada por Dana Kratochvílová, que habló sobre los valores del paradigma *hablo* y por Dora Poláková, autora de la ponencia "La crisis del racionalismo en el cuento modernista hispanoamericano", presentado por la mañana del último día del encuentro. Ivo Buzek representa a la Universidad de Masaryk de Brno pronunciando la conferencia titulada "De presidentes, golpes y otros criminales".

Los invitados de honor de este simposio fueron los máximos especialistas de renombre mundial, quienes dieron sus conferencias plenarias. Como primero, el 24 de mayo, tomó la palabra el profesor Guillermo Rojo, miembro de la Real Academia Española, catédratico de la Universidad de Santiago de Compostela, presentando el análisis cuantitativo de las citas en el *Diccionario de Autoridades*. Al día siguiente la conferencia plenaria corrió a cargo de Santiago Fortuño Llorens, de la Universidad Jaume I de Castellón de la Plana, quien presentó los motivos históricos y el rol de la memoria en la novela española del siglo XXI. Por la tarde se llevó a cabo el encuentro con Carlos Gamerro, escritor argentino, crítico y traductor de William Shakespeare, autor del distinguido libro *Facundo o Martín Fierro* (2015). El día 25, el acontecimiento central fue la conferencia plenaria a cargo de

Ángel López García-Molins, de la Universidad de Valencia, centrada en reflexionar acerca del monocentrismo y policentrismo en la lengua española. El mismo día, por la tarde, presentó su ponencia dedicada al tema de la sintaxis más allá de la transitividad el catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela Tomás Jiménez Juliá. El último día llegó para su conferencia plenaria la renombrada y galardonada escritora catalana Carme Riera Guilera, miembro de la Real Academia Española y catedrática de la Universidad Autónoma de Barcelona, famosa escritora, guionista y crítica literaria, quien dio el discurso titulado "Literatura, ideología y nacionalismo: la recepción de los clásicos".

El día 25 se llevó a cabo también la elección de la nueva mesa directiva de la Asociación Polaca de Hispanistas (PSH). Después se han elegido las nuevas autoridades de la Asociación, que desde ahora está formada por el dr hab. Marek Baran (presidente), dr Cecylia Tatoj (vice-presidenta), dr Piotr Sorbet (secretario), dr Katarzyna Gutkowska-Ociepa (tesorera), quienes se comprometieron a llevar adelante la reforma del hispanismo universitario polaco y defender sus intereses frente a los nuevos cambios anunciados por la reciente reforma del sistema educativo a nivel universitario, promovida por el actual gobierno polaco con el ministro Jarosław Gowin, siendo él responsable de dicha reforma llamada "Constitución para la Ciencia 2.0". El nuevo presidente de la PSH agradeció a la profesora Beata Baczyńska su valioso aporte en el desarrollo de la Asociación Polaca de Hispanistas y todo su esfuerzo dedicado a presidir, coordinar y mantener al corriente a toda la comunidad hispanista polaca, siendo su presidenta durante dos turnos, ocho años en total, luchando incansablemente a favor del hispanismo en la época turbia de los cambios no tan favorables para las humanidades en Polonia, víctima muchas veces de las tendencias políticas y económicas del gobierno de turno. Después de haber agradecido a las anteriores autoridades de la Asociación, el nuevo equipo mostró su fe en el futuro prometedor, jurando luchar por el lugar justo que debería ocupar el hispanismo polaco entre las filologías extranjeras en Polonia en los tiempos de la cada vez más creciente demanda turístico-científica por parte del mundo hispánico.

Maksymilian Drozdowicz
Universidad de Ostrava
República Checa
maksymilian.drozdowicz@osu.cz