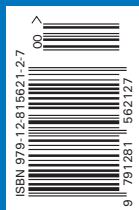


In this number:

Editorial: Silvana Serafin, *"El agua como lágrimas vitales" en los textos de las migraciones de ultramar.* **Anglophone Literatures and America:** Manlio Della Marca, *Scene di acqua nella letteratura del Rinascimento americano: il Maelström di Poe e il lago di Thoreau* - Joseph Pivato, *North Atlantic: The Most Dangerous Water in the World* - Francesca Razzi, *"A royal holiday beyond the broad ocean": Visual Humor and Parodic Reflections in Mark Twain's The Innocents Abroad* - Deborah Saidero, *"Water is Life": Indigenous Views on Water and Women* - Chiara Patrizi, *Reclaiming the Abyss, Reckoning with Time: Water in the Afrofuturist Imagination.* **Franco-phone Literatures and America:** Alessandra Ferraro, *Conversation "en archipel" avec Maylis de Kerangal* - Élisabeth Nardout-Lafarge, *Israël et l'Amérique française. Sur deux tropismes dans l'œuvre de Réjean Ducharme* - Alessandro Pontelli, *Naufages, tempêtes et pleurs: la vision dysphorique de la foi chez Catherine de Saint-Augustin* - Elena Ravera, *L'océan comme pont et frontière entre Afrique et Europe: Le Ventre de l'Atlantique de Fatou Diome* - Adelaide Pagani, *Les eaux hantées du Congo dans Lumières de Pointe-Noire (2013) et Petit Piment (2015) d'Alain Mabanckou* - Andrea D'Urso, *Polisemie ermetiche dell'acquatico negli oniro-iconopoemi dei surrealisti Benoît e Bounoure.* **Hispanophone Literatures and America:** Domenico Antonio Cusato, *El mar como muerte y como libertad. A propósito de El mundo alucinante de Reinaldo Arenas* - María Gabriella Dionisi, *L'acqua in Paraguay: tra vita, morte e possibile rinascita* - Ilaria Magnani, *Vita e morte lungo le vie d'acqua* - Margherita Cannavacciuolo, *Figuras del cautiverio: agua e inercia en Mugre rosa de Fernanda Trías* - Karín Chirinos Bravo, *Contracorriente, Mediterráneo y naufragio según Lina Prosa: traducir para performar nuevos imaginarios colectivos* - Rocío Luque, *El núcleo "agua" en la fraseología del español de América.*

€ 24,00



ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO

22 ACQUA E MIGRAZIONI

[]

OLTREOCEANO

22 ACQUA E MIGRAZIONI

— WATER AND MIGRATIONS

EAU ET MIGRATIONS

AGUA Y MIGRACIONES



[LINEA edizioni]

OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

Journal rated Class A for the 10/11-10/L1 area by ANVUR (Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Academic Institutions).

Recipient of the literary prize "La letteratura delle Radici" in 2023 (category: literary journals), awarded by the Italian in Italy ETS Association (www.italianinitaly.org).

Oltreoceano, rivista del CILM (Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti), pubblica saggi in francese, inglese, italiano e spagnolo relativi alla produzione letteraria, linguistica e culturale di soggetti migranti nelle Americhe.

Oltreoceano is the journal of CILM (International Research Center on Migrant Literatures). It publishes essays in English, French, Italian and Spanish on the literary, linguistic and cultural production of subjects migrating to the Americas.

Oltreoceano, revue du CILM (Centre International de recherche sur les Littératures Migrantes), publie des essais en anglais, espagnol, français et italien sur la production littéraire, linguistique et culturelle des migrants dans les Amériques.

Oltreoceano, revista del CILM (Centro Internacional de investigación sobre las Literaturas Migrantes), publica ensayos en español, francés, inglés e italiano relacionados con la producción literaria, lingüística y cultural de los migrantes en las Américas.

OLTROCEANO

FOUNDER AND EDITOR-IN-CHIEF

Silvana Serafin (Università di Udine)

EDITORS

Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari, Venezia), Alessandra Ferraro (Università di Udine), Antonella Riem Natale (Università di Udine)

EDITORIAL BOARD

Amandine Bonesso (Università di Trieste), Fabio Libasci (Università di Udine), Rocío Luque (Università di Trieste), Nicola Paladín (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Chiara Patrizi (Università di Bologna), Deborah Saidero (Università di Udine)

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla), † Giuseppe Bellini (Università di Milano), Michele Bottalico (Università di Salerno), Francesca Cadel (University of Calgary, Alberta, Canada), Antonella Cancellier (Università di Padova), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Domenico Antonio Cusato (Università di Catania), Águeda Chávez García (Universidad Nacional Autónoma de Honduras), Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil), Anna Pia De Luca (Università di Udine), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Simone Francescato (Università Ca' Foscari, Venezia), Cristina Giorcelli (Università di Roma Tre), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Renata Londero (Università di Udine), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität Graz), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Élisabeth Nardout-Lafarge (Université de Montréal), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris-Sorbonne), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari, Venezia), † Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Valeria Sperti (Università "Federico II", Napoli), Monica Stellin (Sir Wilfrid Laurier University, Canada)

MANAGING EDITOR AND COORDINATOR OF INTERNATIONAL EXCHANGE

Rocío Luque (Università di Trieste)

EXECUTIVE AND EDITORIAL BOARD

CILM-Centro Internazionale Letterature Migranti

Università degli Studi di Udine

Via Palladio 8, 33100 UDINE-ITALIA

<http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>

info: oltroceano.digr@uniud.it, silvanaserafin849@gmail.com

Collaboration is subject to the invitation of the Editorial Board.

The publication of the articles undergoes the positive evaluation of two anonymous referees, external to the Editorial committee. In case of conflicting opinions, a third evaluator is consulted.

The articles are available in an open access electronic version on the Journal's website and on the platform online open source OPEN JOURNAL SYSTEMS (OJS) at the address: <https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltroceano>. When they are cited, it is always necessary to indicate the author and the original source (magazine, publisher, URL); they cannot be used for commercial purposes, nor be manipulated or transformed in their contents. Creative Commons attribution-Non commercial 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-ncsa/4.0/deed.it>).

Oltroceano adopts Publication Ethics and Publication Malpractice Statement (based on Elsevier recommendations and COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors).

Indexes and databases in which *Oltroceano* is present: ACNP (Catalogo Italiano dei Periodici); BASE; Biblioteca virtual Miguel de Cervantes; CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), DIALNET, ERIH PLUS, GOOGLE SCHOLAR; MLA (Modern Language Association); OPEN EDITIONS, PLEIADI (Portale per la Letteratura scientifica Elettronica Italiana su Archivi aperti e Depositi Istituzionali); Portal del Hispanismo; REBIUN, ROAD (Directory of Open Access scholarly Resources); SUDOC, SWISSCOVER (UZH Hauptbibliothek / Zentralbibliothek Zürich + Portail suisse des périodiques (PSP)); Torrossa Editoria Italiana Online (EIO) of the Casalinì Digital Division, WORLDCAT, ZDB/EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek)

Registration with the Court of Udine n. 31 of 04/07/2006

January/2024

ISSN 1972-4527

Electronic ISSN: 1973-9370

DOI: 10.53154/Oltroceano

OLTREOCEANO 22

ACQUA E MIGRAZIONI

**A CURA DI DANIELA CIANI FORZA, ALESSANDRA FERRARO,
DEBORAH SAIDERO, SILVANA SERAFIN**

WATER AND MIGRATIONS

**EDITED BY DANIELA CIANI FORZA, ALESSANDRA FERRARO,
DEBORAH SAIDERO, SILVANA SERAFIN**

EAU ET MIGRATIONS

**SOUS LA DIRECTION DE DANIELA CIANI FORZA, ALESSANDRA FERRARO,
DEBORAH SAIDERO, SILVANA SERAFIN**

AGUA Y MIGRACIONES

**EDICIÓN DE DANIELA CIANI FORZA, ALESSANDRA FERRARO,
DEBORAH SAIDERO, SILVANA SERAFIN**

[LINEA edizioni]

The journal is published with the support of:



Oltreoceano - Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti - CILM
Università degli Studi di Udine
Via Petracco, 8 – 33100 Udine, Italia
URL: <http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>
E-mail: oltreoceano.digr@uniud.it; silvanaserafin849@gmail.com

ISBN 979-12-815621-2-7

Copyright © 2024 – LINEA edizioni
First Edition January 2024

Cover Design
Marco Toffanin

Editorial Coordination
Lisa Marra

Management Editorial Board
LINEA edizioni – Padova

Layout
Elisabetta Tiberio

Press
LINEA edizioni – Padova

© Oltreoceano - CILM
Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti
Università degli Studi di Udine
Via Petracco, 8 – 33100 Udine

© LINEA edizioni
mail: redazione@lineaedizioni.it
www.lineaedizioni.it

URL of the Electronic Journal:
<https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano>

INDEX

Editorial

Silvana Serafin

“El agua como lágrimas vitales” en los textos de las migraciones de ultramar . . . » 11

Anglophone Literatures and America

Manlio Della Marca

*Scene d’acqua nella letteratura del Rinascimento americano:
Il Maelström di Poe e il lago di Thoreau. » 23*

Joseph Pivato

*North Atlantic:
The Most Dangerous Water in the World » 37*

Francesca Razzi

*“A royal holiday beyond the broad ocean”:
Visual Humor and Parodic Reflections in Mark Twain’s
The Innocents Abroad. » 51*

Deborah Saidero

“Water is Life”: Indigenous Views on Water and Women » 61

Chiara Patrizi

*Reclaiming the Abyss, Reckoning with Time:
Water in the Afrofuturist Imagination » 73*

Francophone Literatures and America

- Alessandra Ferraro
Conversation “en archipel” avec Maylis de Kerangal » 87
- Élisabeth Nardout-Lafarge
Israël et l’Amérique française.
Sur deux tropismes dans l’œuvre de Réjean Ducharme » 99
- Alessandro Pontelli
Naufrages, tempêtes et pleurs:
la vision dysphorique de la foi chez Catherine de Saint-Augustin » 109
- Elena Ravera
L’océan comme pont et frontière entre Afrique et Europe:
Le Ventre de l’Atlantique de Fatou Diome » 121
- Adelaide Pagano
Les eaux bantées du Congo dans Lumières de Pointe-Noire (2013)
et Petit Piment (2015) d’Alain Mabankou » 131
- Andrea D’Urso
Polisemie ermetiche dell’acquatico negli oniro-iconopoemi
dei surrealisti Benoît e Bounoure » 143

Hispanophone Literatures and America

- Domenico Antonio Cusato
El mar como muerte y como libertad.
A propósito de El mundo alucinante de Reinaldo Arenas » 163
- Maria Gabriella Dionisi
L’acqua in Paraguay: tra vita, morte e possibile rinascita » 175
- Ilaria Magnani
Vita e morte lungo le vie d’acqua » 187
- Margherita Cannavacciuolo
Figuras del cautiverio: agua e inercia en Mugre rosa de Fernanda Trías » 197

Karín Chirinos Bravo		
<i>Contracorriente, Mediterráneo y naufragio según Lina Prosa:</i>		
<i>traducir para performar nuevos imaginarios colectivos</i>	»	215
Rocío Luque		
<i>El núcleo “agua” en la fraseología del español de América..</i>	»	231
Authors	»	243

EDITORIAL

EL AGUA COMO “LÁGRIMAS VITALES” EN LOS TEXTOS DE LAS MIGRACIONES DE ULTRAMAR

Silvana Serafin*

Las presentes reflexiones investigan el sentido polivalente del agua y su importancia en los textos literarios. En particular, el océano como símbolo de totalidad donde todo es posible, constituye el elemento común a las abundantes mitologías acuáticas que recurren al mar oscuro, al agua primordial, para que nazca el mundo más allá del abismo de la noche. Vida, muerte, resurrección, incertidumbre, seres misteriosos, hombres y mujeres marinos, monstruos aterradores, países imaginarios, bien celestiales bien infernales, islas del tesoro primero descubiertas y luego perdidas, barcos fantasmas alimentan una rica literatura odepórica. Todo esto es un estímulo para desafiar lo desconocido, para sacar al individuo del abismo de la conciencia, de la inestabilidad de la soledad y la miseria, para descubrir con nuevas realidades también nuevas posibilidades. Surge el carácter ambivalente del océano cuya función es separar y reunir, gracias a rutas que se van delineando vigorosamente a lo largo del tiempo, intensificando intercambios comerciales, ambiciones territoriales, descubrimientos científicos y tecnológicos, teorías generales como la de Darwin. Incluso el Océano Atlántico, considerado durante mucho tiempo el terror de los marineros, el Mar Exterior, el Mar de las Tinieblas, el Océano Circundante, insuperable antes de que las tres carabelas zarparan en el fatídico y revolucionario 1492, se ofrece a numerosos viajes de conexión entre África, Europa y las Américas. No menos los que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, vieron a miles de italianos dejar su tierra natal por una nueva patria, llena de promesas, pero con tantos obstáculos que superar para alcanzar su codiciada meta, para no quedarse asfixiados por la angustia de vivir. Las Américas, por lo tanto, son un lugar de atracción por la implícita esperanza de una existencia mejor. Otras aguas constituyen su esencia, regando el suelo con cascadas más o menos imponentes, con arroyos y riachuelos, con ríos anchos y tumultuosos como océanos, o manantiales tranquilizadores, fuente ilimitada de vida para los nativos y para los recién llegados. Todo ello caracteriza este número de la revista, que ofrece una mirada indagadora sobre los diferentes acercamientos del hombre / mujer y el agua en la potencialidad polisémica del llanto y la vida, tal como canta el verso de Neruda.

Palabras clave: agua, océano, Américas, lágrimas, vida

Water as Vital Tears in Migrant Texts Overseas

This article examines the multiple meanings of water and its importance in literary texts. As a symbol of totality, where everything is possible, the ocean, in particular, links numerous aquatic mythologies which resort to mysterious dark seas and primordial waters as the world's site of origin from the abyss of the night. Much travel literature is, indeed, inspired by the motifs of

* Università di Udine.

life, death and resurrection, by uncertainty, and by frightening monsters, ghost ships, mysterious marine beings both male and female, imaginary places both blissful and hellish, and treasure islands both lost and found. All these elements stimulate the individual to face the unknown and to abandon the inner abyss and the instability of solitude and misery so as to discover new realities and opportunities. The ocean thus has the ambivalent function to both separate and reunite, thanks to well-established routes that over time have intensified trade relations, territorial ambitions, scientific and technological discoveries, and general theories like Darwin's. Even the Atlantic Ocean has been traversed by numerous voyages, despite having long been considered as the terror of sailors, the External Sea, the Sea of Darkness, and the impassible Surrounding Ocean before the revolutionary voyage of the three caravels in 1492. These voyages include those embarked on by many Italians who from the second half of the nineteenth century onwards set out in search of a new homeland filled with promises but also with obstacles to overcome before reaching the longed-for destination and being overcome by the anxieties of life. The Americas are thus a landing place replete with the hope for a better future and are distinguished by other waterways which irrigate their soil with more or less majestic waterfalls, big and small streams, and rivers that are either as big and tumultuous as oceans, or a peaceful and reassuring source of life for both the Indigenous peoples and the newcomers. This issue of *Oltreoceano* tackles all these aspects as it investigates different man- / woman-water approaches and explores what Neruda identifies as the potential polysemantic value of water as tears and as life.

Keywords: Water, Ocean, The Americas, Tears, Life

Potencial polisemántico del agua

Se sabe que el agua es el elemento esencial para la vida del hombre y de todo el planeta, entrando con fuerza en los mitos de la creación del mundo, la fertilidad de los lugares, la purificación. No es casualidad si en la iconografía cristiana del bautismo el agua bendita lave el pecado original y que en muchas culturas antiguas los baños rituales tengan un valor simbólico de descontaminación. En todo caso, en forma de lluvia o encerrada en el cauce de los ríos que corren mansos o en el mar en calma, símbolo de toda energía inconsciente, o en lagos de aguas claras y transparentes o en manantiales que brotan de las profundidades de la tierra, este líquido elemento se asocia con la prosperidad, el paso de la existencia, el don de la divinidad, una especie de medicina balsámica con extraordinarias virtudes terapéuticas. Un valor inestimable que, sin embargo, encierra significados contradictorios si se piensa que «in un grande numero di miti, il diluvio è collegato a una colpa rituale, che ha provocato la collera dell'Essere Supremo; talvolta invece nasce semplicemente dal desiderio di un Essere divino di porre fine all'umanità» (Eliade 1993: 82).

Así que el agua puede también ser causa de destrucción, ahogamientos, miedos y obsesiones mortales: lluvias torrenciales que lavan campos trabajados, maremotos que arrastran consigo personas, casas, objetos, arrancan árboles y

todo lo que encuentran en el camino de la aniquilación, infinitas extensiones de nieve que hacen imposible llegar a la meta, son realidades terribles conectadas con ella. Lo saben bien emigrantes y exiliados, obligados a enfrentar un viaje a través del vasto, monótono y amenazador océano que no solo engulle metafóricamente a amigos y familiares obligados a salir a lo desconocido para no sucumbir al hambre y la desesperación en patria. Y de nuevo cuando tienen que lidiar con la furia del río, con la violencia de las lluvias incesantes, privados de todo refugio, la lucha por la supervivencia se vuelve cada vez más difícil.

El potencial polisemántico del agua es evidente: sinónimo de libertad y fuga de sus desilusiones, de meditación, pero también de su opuesto que pone a dura prueba toda forma de resiliencia, levantando barreras infranqueables. De esto también son conscientes los pueblos indígenas que se ven empujados a trasladarse de un lugar a otro del país porque se privatizaron los recursos hídricos –como sucedió en Bolivia en el año 2000, cuya consecuencia llevó a la “Guerra del agua” en Cochabamba– o porque se agotaron parcialmente las fuentes de agua potable debido al cambio climático, la contaminación ambiental y las medidas gubernamentales inadecuadas, legado de la legislatura colonial (Canadá, Honduras, Venezuela).

Rodeadas de océanos, marcadas por ríos tan profundos y anchos como mares, las Américas acogieron, con mayor o menor generosidad, a generaciones enteras de migrantes que acudieron a ellas numerosas desde la mitad del siglo XIX. Un éxodo que continúa hasta el día de hoy, aunque de formas diferentes –que incluyen a nuevos exiliados, a turistas incansables, a nativos que se desplazan de un lugar a otro del país, precisamente en busca del agua, aunque unidos por el mismo fin. Para todos, el agua sigue siendo la esencia de esa América, cantada por Neruda cuyos versos vale la pena citar como ejemplo emblemático de una tierra

Amada de los ríos, combatida / por agua azul y gotas transparentes / como un árbol de venas es tu espectro / de diosa oscura que muerde manzanas: / al despertar desnuda entonces, / eres tatuada por los ríos, / y en la altura mojada tu cabeza / llenaba el mundo con nuevos rocíos. / Te trepídaba el agua en la cintura. / Eras de manantiales construida / y te brillaban lagos en la frente. / De tu espesura madre recogías / el agua como lágrimas vitales, / y arrastrabas los cauces en la arena / a través de la noche planetaria, / cruzando ásperas piedras dilatadas, / rompiendo en el camino / toda la sal de la geología, / cortando bosques de compactos muros / apartando los músculos del cuarzo (Los ríos acuden: 14).

Océano real y metafórico

Nuestro planeta, curiosamente llamado Tierra, está cubierto en las tres cuartas partes de su superficie por agua, de la cual el ochenta y seis por ciento pertene-

ce a los océanos, mientras que el catorce por ciento constituye las aguas puras y dulces, y el doce por ciento restante pertenece a los glaciares.

Si la evolución humana se desarrolló en zonas escasamente arboladas –como sabanas con vegetación arbórea– o ricas en bosques, el hombre tuvo que recurrir al elemento líquido que le ofrecieron los estanques, las cascadas, los ríos mansos –los impetuosos fueron justamente evitados por temor a las inundaciones– para saciar la sed y también el hambre ya que había abundancia de pequeños peces, renacuajos, cangrejos, ranas, fáciles de apresar. Una vez llegada al mar, la realidad se presenta bien distinta: el agua ya no es potable porque es salada, no se puede atravesar porque es profunda y en constante movimiento, pero brinda materiales de madera y otros pecios que cubren la costa y pueden utilizarse para las tareas diarias. Se difunden también asentamientos para el desarrollo de la vida social ligada a la tierra que ofrece alimento y sustento, favoreciendo las relaciones religiosas y el intercambio de bienes y culturas.

Inevitables son los sentimientos contradictorios que agitan al individuo, atraído por la sorpresa y retenido por el miedo frente a la vasta superficie acuática que encierra múltiples sueños y pesadillas, fruto de leyendas que encuentran terreno fértil en antiguas creencias. Lo atestigua el nacimiento de abundantes mitologías acuáticas que recurren al agua primordial, al mar oscuro, para que nazca el mundo más allá del abismo sumergido en la noche. El mito pelágico relata la unión de Eurynón, engendrada por Caos, que se une con la serpiente Ofión y, en forma de paloma se desliza sobre las aguas y pone el huevo universal. En el mito homérico, Ofión será Océano, el más antiguo de los Titanes: este concepto perduró hasta toda la Edad Media cuando la tierra se consideraba plana y el océano un límite infranqueable. Sin embargo, el discurso de la circularidad del océano que rodea la Tierra –y que vale también para la mitología nórdica– nunca desapareció de la cultura europea, sancionado por la teoría aristotélica asumida «come base filosofica e scientifica del pensiero cristiano. Ma la terra diverrà veramente una sfera, una forma chiusa, nel 1522, quando ciò che resta della flotta di Magellano farà ritorno in Portogallo: soltanto allora l'idea, l'astrazione, diventa realtà, oggetto d'esperienza» (Milanesi XXIX).

El océano como símbolo de la totalidad, donde todo es posible, constituye por lo tanto el elemento que une las diversas creencias: vida, muerte, resurrección, incertidumbre, seres misteriosos, hombres y mujeres marinos, monstruos aterradores, países imaginarios, tanto paradisíacos como infernales, islas del tesoro primero descubiertas y luego perdidas, naves fantasmas, profundidades llenas de naufragios pecios por recuperar, alimentan una rica literatura odepórica. En todo eso emerge el carácter ambivalente del océano cuya función es separar y reunir, gracias a rutas que van delineándose vigorosamente a lo largo del tiempo, intensificando intercambios comerciales, ambiciones territoriales,

descubrimientos científicos y tecnológicos, teorías generales como la de Darwin y logros artísticos –cómo olvidar las pinturas de Paul Gauguin que describen el encanto de Tahití y sus habitantes–.

Incluso el Atlántico, el segundo océano más grande de la Tierra cuyo nombre derivado de la mitología griega significa "mar de Atlas", se ofrece a numerosos viajes a pesar de haber sido considerado durante mucho tiempo como el terror de los navegantes, «Mare Esterno, Mare delle Tenebre, Oceano Circondante» (Monod 971), insuperable antes de que las tres carabelas zarparan en el fatídico y revolucionario 1492. Esos recorridos se intensificaron en la mitad del siglo XIX, cuando miles de italianos dejaron su tierra natal por una patria nueva, llena de promesas, pero con tantos obstáculos que superar antes de llegar a la ansiada meta, para no quedarse asfixiados por la angustia de la vida.

En primer lugar, el océano con su extensión móvil e ilimitada, helado en el norte e hirviendo en el sur, constituye una barrera natural difícil de afrontar tanto física como psicológicamente, por su incontrolabilidad y falta de vía de escape. No se cuentan los barcos hundidos durante travesías tempestuosas. Solo en el siglo XX hay cientos de ellos, comenzando por el Titanic que en 1912 conmocionó al mundo entero; siguen el *Empress of Ireland* en 1914, el *Lusitania* torpedeado en 1915 y el *Mont Blanc* que explotó en 1917, sin detenernos en los navíos que sufrieron los ataques de los submarinos, los temidos *U-Boot*, durante la Segunda Guerra Mundial. Por ironía del destino, señala Joseph Pivato, esta peligrosa travesía es la principal ruta de migración masiva hacia Norteamérica, por lo que no podían faltar desastres sucesivos como el hundimiento del *Andrea Doria*, tras colisionar con el *MS Estocolmo* en 1956.

Sin embargo, el océano representa una puerta abierta hacia la esperanza, hacia el misterio de la resurrección, hacia lo desconocido que conlleva descubrimientos decisivos. Necesitamos recurrir al espíritu de Colón, a su ingenio para desafiar aguas tan oscuras que ocultan bajo un velo de angustia el futuro y el inevitable abismo de la antigua creencia medieval, aquel «caos» destacado por Eliade (1999: 19).

Al mismo tiempo, más allá del horizonte comienza la gran aventura, capaz de revelar el secreto del mundo, como afirma el propio almirante en una carta dirigida a los Reyes Católicos: «Muy Altos Reyes: de muy pequeña edad entré en la mar navegando y lo he continuado fasta oy. El mesma arte se inclina a quien le persigue a desear de saber los secretos de este mundo» (252). Una revelación que, al cambiar un modo de sentir, moldea la identidad a partir de esas enseñanzas que brinda el océano. A través de los flujos y reflujos, las tormentas y los subsiguientes períodos de calma, sugiere que vale la pena arriesgar la vida para lograr un ideal de existencia posible, una esperanza de liberación, en lugar de estar subyugado a la inercia servil de la tierra firme.

Océano que incorpora el concepto mismo de mar. No es casualidad si el término “océano”, recuerda Alessandra Ferraro, «est interprété comme hyperonyme de “mer”. On rappellera que le parcours aquatique a été la voie privilégiée dans l’aventure coloniale française, comme le témoigne le terme “oultre-mer” qui désigne encore des territoires anciennement colonisés par la France» (16). Y no solo. Además de los territorios africanos que gravitan sobre el Mediterráneo, las Américas enteras son evidencia concreta de tránsitos desde y hacia ese otro mar, representado sobre todo por el Océano Atlántico, que ha abierto antiguos caminos de conquistas territoriales y nuevas formas para escalar el abismo de la conciencia, salir de la inestabilidad de la soledad y la miseria, descubrir posibilidades que cada individuo puede captar.

Precisamente sobre el concepto de mar giran muchos títulos de la literatura migrante; entre todos se destaca, por citar un ejemplo en el contexto hispánico, *El mar que nos trajo* (2001), la novela de Griselda Gambaro (Buenos Aires 1928) donde el mar desconocido es aún más ancho y aterrador «ayuntados al infinito los límites con la tierra» (138). Se convierte en la esencia misma del exilio, entre la amargura de la despedida y la esperanza en los acontecimientos apasionantes, en una aventura que llene de nueva vitalidad.

El río como vía de exploración y conquista de nuevos espacios

Muchas aguas surcan el interior del territorio americano, constantemente regado por ríos, arroyos, riachuelos que despiertan la fantasía de Cristóbal Colón, “almirante del océano”, desde su llegada al archipiélago de las Bahamas. La siguiente descripción llena de entusiasmo introduce al lector en un mundo mágico, encantado:

Y vido luego al pie de aquel cabo de Campana un puerto maravilloso y un gran río, y de a un cuarto de legua, otro río, y de allí a media legua, otro río; y dende a una legua, otro río, y dende a otra, otro río; y dende a otro cuarto, otro río; y dende a otra legua, otro río grande, desde el cual hasta el cabo Campana avría 20 millas y le quedan al Sueste. Y los más d’estos ríos tenían grandes entradas y anchas y limpias, con sus puertos maravillosos, para naos grandísimas, sin bancos de arena, ni de piedras ni restingas (65).

La larga iteración de “y” parece no tener fin ya que los ríos están dondequiera, brotando de todos lados, con aguas copiosas, transparentes, claras y límpidas que permiten verificar si, además de las piedras, hay oro en el fondo.

Otras veces son ríos anchos como mares que imposibilitan ver la orilla opuesta, turbulentos e insidiosos para recorrerlos con pequeñas embarcaciones, y muchas veces representan el único camino posible para llegar a lugares desolados, nuevos espacios por conquistar. Por ejemplo, uno de estos ríos es el Orinoco

–que con sus 2.140 km atraviesa Venezuela y Colombia –, en el que hay una constante lucha entre aguas dulces y saladas. Una vez más son importantes las consideraciones de Colón que fue el primero en notar este fenómeno:

Y entonces conjeturé que los hilos de la corriente y aquellas lomas que salían y entraban en estas bocas con aquel rugir tan fuerte, que era pelea de la agua dulce con la salada porque la otra no saliese; conjeturé que allí donde son estas dos bocas que algun tiempo sería tierra continua a la isla de la Trinidad con la Tierra de Gracia. [...] Salí yo por esta boca del Norte y hallé qu’el agua dulce siempre vençia, y cuando passé, que fue con fuerza de viento, estando en una de aquellas lomas, hallé en aquellos hilos de la parte de dentro el agua dulce y de fuera salada (213).

Esta descripción encaja perfectamente con los grandes ríos de todo el territorio de la América del Norte y el Centro, tales como: Nelson y Churchill –Canadá–, Columbia, Yukon, San Lorenzo –Canadá / EE. UU–, Arkansas, Brazos, Mississippi con Missouri su principal sucursal, Ohio, Platte, Snake River, Red River –USA–, Colorado y Río Grande –USA / México–. Esto se debe a la particular conformación geográfica del continente, que gradualmente se vuelve más angosto en la parte sur (GlobalGeographia 2022).

Sin embargo, la América Meridional también está atravesada por ríos igualmente majestuosos. Además del mencionado Orinoco, se encuentran: Río Amazonas –Perú, Colombia, Brasil–, Paraná –Brasil, Paraguay, Argentina: el último tramo, desde la confluencia con Uruguay, se denomina Río de la Plata–, Madeira, Río de Amazonas –Bolivia, Brasil, Perú–, São Francisco, Tocantins: en la última parte se une a uno de los brazos finales del río Amazonas –Brasil–, Paraná –Brasil, Bolivia, Paraguay, Argentina–, Río Negro –Colombia, Venezuela, Brasil–, Uruguay –Brasil, Uruguay, Argentina–, Pilcomayo –Bolivia, Argentina, Paraguay– (GlobalGeographia 2022a).

Sus vastas dimensiones despiertan emociones de asombro y miedo incluso en los emigrantes del primer gran éxodo europeo a finales del siglo XIX. Tras superar la incógnita del viaje oceánico, chocan con ulteriores elementos líquidos, con nuevas dificultades que alejan cada vez más el desembarque en la tierra prometida. Instalarse definitivamente en un lugar donde las semillas encuentren el *humus* para crecer, cultivar los campos y emprender una nueva vida se convierte casi en una quimera y pone a dura prueba la paciencia y la esperanza. Cuando el sueño por fin se hace realidad, la tierra, rica en vegetación de la que nutrirse, es más que nunca un valor que hay que conservar con todas las fuerzas. La regla no cambia ni siquiera para las siguientes generaciones que, tras haber vivido el caos de la vida urbana, prefieren trasladarse lejos de la ciudad, en contacto con la naturaleza para captar las anheladas paz y tranquilidad. No es casualidad si hoy en día asistimos a una proliferación de iniciativas para capturar momentos

inolvidables como la floración de los árboles en primavera o el *defeuillage* otoñal, cuando las hojas se tiñen de amarillo, rojo, naranja, marrón, en una explosión de colores que suscita un fuerte impacto emocional. Todo el continente americano está dominado por la belleza: vastas llanuras, montañas inalcanzables con glaciares perennes, ríos majestuosos ofrecen paisajes fascinantes que penetran en el espacio más íntimo, favoreciendo el descubrimiento de la subjetividad. Incluso, los excursionistas aventureros y atrevidos lo saben bien, ya que recorren ríos tumultuosos con embarcaciones ligeras, superando cascadas y remolinos por el placer de desafiar el agua, pero también para sentirse parte de la naturaleza. Al trazar mapas geográficos sobre la corteza terrestre, los ríos, en efecto, indican caminos de lucha, de sufrimiento físico y psíquico, en una alternancia de angustias y satisfacciones por la conquista del espacio incluso interior. El río, pues, en su fluir incesante, pero también el agua de por sí, estimulan consideraciones existenciales y elucubraciones filosóficas en un intento de encontrar el sentido del camino individual y colectivo. A veces basta con saborear el frescor de una fuente o el tintineo de la lluvia para dejarse llevar por la especulación, tal como le sucede a Averroes en el espléndido cuento de Jorge Luis Borges.

Conclusiones

El mito del paraíso terrenal, identificado desde la antigüedad en algunas islas¹ del océano consideradas un compendio de todas las aspiraciones humanas, encontró amplificación en las descripciones de Cristóbal Colón. Su poder llegó hasta nuestros días, estimulando generaciones enteras de personas que desafiaron aguas desconocidas por un ideal de felicidad y, en contacto con una naturaleza espléndida e insidiosa, aunque atractiva, ensancharon los límites de su imaginación, su conocimiento y su concepción del mundo.

Por ello, este número de la revista acaba de investigar los múltiples significados asignados al agua, empezando por la consideración de las poblaciones indígenas que, además de una acepción positiva, vieron en el agua la causa de su aniquilación: desde África hasta Europa, del Norte al Centro y Sudamérica la situación es siempre la misma. Declinados, por lo tanto, dentro de diferentes continentes, y a través de varios idiomas, francés, inglés y español, los ensayos expresan idénticos conceptos, aunque moldeados por el territorio de su perte-

1 Con el descubrimiento de las nuevas tierras se revelan también los secretos del Océano, esencialmente reducidos a dos por la tradición cristiana: la isla inalcanzable del Paraíso y la isla de Salomón, que se convirtió también de los Reyes Magos, la Tarsis bíblica de la historia de Jonás, hacia donde se dirigieron los Reyes de Oriente después de haberse postrado en la cueva de Belén y de haber eludido la vigilancia de Herodes.

nencia. No puede ser de otra forma, ya que el agua, además de ser fuente de perpetuo devenir, es un elemento esencial para la existencia de la naturaleza y los hombres que han establecido con ella una relación conflictiva y a la vez satisfactoria. El inmortal verso de Pablo Neruda "El agua como lágrimas vitales", con su rebosante fuerza evocadora, vuelve palpable el concepto.

Obras citadas

- Borges, J. L. (1980): La busca de Averroes, 1949. In J. L. Borges, *El Aleph. Prosa completa 2* (pp. 69-76). Pares del Valles (Barcelona): Bruguera.
- Colón, C. (1982): *Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza.
- Eliade, M. (1993): *Mito e realtà*, 1962. G. Cantoni (Trad. e prefaz.). Roma: Borla.
- Eliade, M. (1999): *Il mito dell'eterno ritorno*, 1949. G. Cantoni (Trad.). Roma: Borla.
- Ferraro, A. (2022): Écrire à l'intérieur de la "Frontière-Monde". *Oltreoceano*, 20, pp. 15-17.
- Gambaro, G. (2010): *El mar que nos trajo*. Buenos Aires: Norma.
- GlobalGeografía (2022): America del Nord e Centrale. Fiumi Principali. Recuperato da https://www.globalgeografia.com/america_del_nord/america_del_nord_fiumi.htm (Visitato il 9/11/2022).
- GlobalGeografía (2022a): America del Sud. Fiumi Principali. Recuperato da https://www.globalgeografia.com/america_del_sud/america_del_sud_fiumi.htm (Visitato il 9/11/2022).
- Milanesi, M. (1978): Introduzione. In G.B. Ramusio, *Navigazioni e viaggi* (pp. XI-XXXIX). M. Milanesi (Ed.). Torino: Einaudi.
- Monod, T. (1980): Oceani. In *Enciclopedia Einaudi*, 9 (pp. 956-996). Torino: Einaudi.
- Neruda, P. (1970): Los ríos acuden. In P. Neruda, *El canto general* (p. 14). D. Puccini (Ed.). Milano: Accademia.
- Pivato J. (2023): North Atlantic: The Most Dangerous Water in the World. *Oltreoceano*, 22, pp. 37-49.

**ANGLOPHONE LITERATURES
AND AMERICA**

SCENE D'ACQUA NELLA LETTERATURA DEL RINASCIMENTO AMERICANO: IL MAELSTRÖM DI POE E IL LAGO DI THOREAU

Manlio Della Marca*

Dai mari e gli oceani dei romanzi e racconti di Herman Melville ed Edgar Allan Poe, passando per il celebre lago descritto da Henry David Thoreau in *Walden*, fino al Mississippi di Mark Twain, è difficile trovare un “classico” della letteratura americana nel quale l’acqua non svolga una funzione centrale sul piano simbolico e narrativo. Questo saggio esplora parte di questa ricca tradizione focalizzandosi su alcune delle scene d’acqua presenti nel racconto di Poe “Una discesa nel Maelström” (1841) e in *Walden* (1854) di Thoreau. Nella prima parte, suggerisco che i gorghi e i vortici che compaiono nei racconti marini di Poe possono essere letti come potenti allegorie della condizione di spaesamento in cui si trova il soggetto moderno. Ed è proprio nel tentativo di catturare questa specifica dimensione della scrittura poetica che evoco il concetto di “modernità liquida”, imprimendo però all’espressione coniata da Zygmunt Bauman un leggero slittamento di significato. Inoltre, analizzo come alcuni pensatori chiave del Novecento (Gaston Bachelard, Theodor W. Adorno e Marshall McLuhan) abbiano discusso l’utilizzo che Poe fa di immagini collegate all’acqua e alla figura del vortice. Nella seconda parte del saggio, mi soffermo invece su *Walden* di Thoreau e spiego come la tecnica del “ribaltamento semantico” sia una delle strategie retoriche alla base del funzionamento del simbolismo acquatico che caratterizza molte pagine di questo testo fondante del Rinascimento americano.

Parole chiave: acqua, Water, Bachelard, Poe, Thoreau, McLuhan

Water Scenes in American Renaissance Literature: Poe’s Maelström and Thoreau’s Pond

From the seas and oceans in the short stories and novels by Herman Melville and Edgar Allan Poe through Henry David Thoreau’s description of the pond in *Walden*, to Mark Twain’s Mississippi, there is hardly any American “classic” in which water does not play an important function as both central symbol and key element of the narrative. This essay dives into this rich tradition by examining some compelling water scenes in Poe’s “A Descent into the Maelström” (1841) and Thoreau’s *Walden* (1854). More specifically, in the first part, I suggest that the whirlpools and vortexes in Poe’s sea stories allegorize the disorienting situation in which the modern subject finds itself. In order to capture this specific dimension of Poe’s writing, I invoke here Zygmunt Bauman’s notion of “liquid modernity”, though I put a slightly different spin on it. I also look at how such key twentieth-century thinkers as Gaston Bachelard, Theodor W. Adorno, and Marshall McLuhan responded to Poe’s use of water and vortical imagery. In the second part of the essay, I turn to Thoreau’s *Walden*, and I discuss how “semantic overturning” is one of the rhetorical strategies underlying the use of water symbolism in this foundational text of the American Renaissance.

Keywords: Water, Bachelard, Poe, Thoreau, McLuhan

* Università di Modena e Reggio Emilia.

Introduzione

«Nessuno parla mai di Poe e di Thoreau contestualmente. Certo, stanno agli estremi opposti del pensiero americano. Ma questo è il bello» (Auster 15): così uno dei personaggi del romanzo *Follie di Brooklyn* di Paul Auster descrive a suo zio l'idea alla base della tesi di laurea che ha appena discusso alla Cornell University, la prestigiosa università degli Stati Uniti dove si è laureato con il massimo dei voti. Le parole pronunciate dal giovane personaggio uscito dalla penna di Auster dovrebbero ricordarci che nella nostra quotidiana attività di studiosi, oltre ad attingere a sofisticate teorie e metodologie critiche, a volte potrebbe essere una buona idea correre il rischio di lasciarci ispirare direttamente dalle storie e dai personaggi che incrociamo nel corso delle nostre letture. Le pagine che seguono sono un esperimento in questa direzione¹. Da qui la scelta, nell'affrontare il tema di questo numero di *Oltreoceano* dedicato alla rappresentazione dell'acqua nell'immaginario delle Americhe, di creare una struttura a contrappunto, all'interno della quale provare a focalizzare lo sguardo su alcune scene d'acqua tratte da due testi canonici del Rinascimento americano²: il racconto di Edgar Allan Poe "Una discesa nel Maelström" (1841) e *Walden* (1854) di Henry David Thoreau. La prima parte del saggio da un lato mostra come in Poe l'immagine del vortice marino possa essere letta come allegoria acquatica della condizione in cui si trova il soggetto moderno, dall'altro si sofferma su alcune incisive riflessioni che pensatori chiave del Novecento come Bachelard, Adorno e McLuhan hanno formulato in risposta al loro incontro con l'opera di Poe. Dopo esserci immersi nei vortici marini, nella seconda parte del saggio

1 Uno dei libri più interessanti sulle immagini d'acqua nella letteratura e nella cultura americana pubblicati in italiano negli ultimi anni è senza dubbio *Acque d'America* (con fotografie di Daria Addabbo e testi dell'americanista Alessandro Portelli). Sebbene nel volume si trovino discussioni di scene d'acqua tratte da opere di autori come Melville, Twain, Steinbeck e Hemingway, abbastanza sorprendentemente i nomi di Poe e Thoreau non vengono menzionati neanche nelle note.

2 L'espressione "Rinascimento americano" venne coniata da Francis Otto Matthiessen nel suo libro dal titolo omonimo, pubblicato nel 1941. In quello che è diventato uno dei classici della cultura accademica degli Stati Uniti, il termine individuava originariamente il periodo compreso fra il 1850 e il 1855, durante il quale, nel giro di poco più di un quinquennio, furono pubblicate una serie di opere che sarebbero diventate centrali per la definizione del canone letterario americano. Nel corso dei decenni successivi alla pubblicazione del libro di Matthiessen la nozione di "Rinascimento americano" è stata sottoposta a una profonda revisione critica, e il termine è stato impiegato con crescente duttilità. Nel dibattito critico contemporaneo, non solo l'espressione è spesso utilizzata in riferimento al periodo che grossomodo va dal 1830 al 1865, ma il canone inizialmente fissato da Matthiessen è stato progressivamente ampliato, includendo figure come quella di Poe, della poetessa Emily Dickinson e dello scrittore (ed ex schiavo) afroamericano Frederick Douglass (Reynolds).

riemergeremo per seguire Thoreau sulle rive del lago di Walden, «l'occhio della terra, guardando il quale l'osservatore misura la profondità della propria natura» (Thoreau 198). Qui cercheremo di comprendere come la strategia retorica che chiamo del "ribaltamento semantico" sia in *Walden* uno degli elementi portanti del simbolismo collegato alle immagini d'acqua, il cui esito sul piano linguistico è un'espressione come "pescare nel cielo", che rinvia a un'attività apparentemente impossibile. Ma forse provare a scrivere l'impossibile è proprio quello che rende possibile la grande letteratura.

Poe: "modernità liquida"

Il filosofo francese Gaston Bachelard ha individuato con estrema lucidità la centralità che l'acqua occupa all'interno della poetica di Poe: «La lingua di un grande poeta [...] è indubbiamente ricca, ma ha una gerarchia. L'immaginazione, sotto le sue mille forme, nasconde una sostanza privilegiata, una sostanza attiva che determina l'unità e la gerarchia dell'espressione. Non ci sarà difficile provare che in Poe questa materia privilegiata è l'acqua [...]» (58).

Il passo appena citato, tratto da *Psicanalisi delle acque*, una delle opere più conosciute di Bachelard, sembra suggerire un procedimento critico per molti versi discutibile, ma indubbiamente affascinante, che si basa su una scommessa epistemologica: la possibilità che sia possibile comprendere il complesso legame esistente fra l'opera di un autore e il suo inconscio attraverso l'analisi delle immagini e delle scene che rimandano a uno specifico elemento naturale; nel caso di Poe, questa «sostanza privilegiata» o «sostanza madre» sarebbe appunto l'acqua (58). In effetti, sia nella poesia che nella narrativa di Poe, le scene d'acqua non mancano, e Bachelard, sulla scorta della lettura psicoanalitica proposta da Marie Bonaparte nei primi anni Trenta del Novecento³, accompagna il lettore alla scoperta dello «psichismo acquatico» di Poe (183), costruendo un suggestivo percorso interpretativo volto a mettere in evidenza come

in [...] Poe il destino delle immagini dell'acqua segue esattamente il destino della *rêverie* principale, che è la *rêverie* della morte. Infatti, come Marie Bonaparte ha mostrato molto chiaramente, l'immagine che domina la poetica di Edgar Allan Poe è l'immagine della madre morente [...]. Anche il paesaggio, come mostreremo, è ugualmente determinato dal sogno fondamentale, dalla *rêverie* che rivede incessantemente la madre morente (58).

³ Il libro di Marie Bonaparte *Edgar Allan Poe. Studio psicoanalitico* fu pubblicato originariamente in francese nel 1933. *Psicanalisi delle acque* di Bachelard è del 1942 (è forse opportuno segnalare che il titolo scelto per l'edizione italiana differisce in modo significativo da quello dell'edizione francese: *L'Eau et les rêves*).

Nella vasta produzione poeica non è difficile rinvenire numerosi testi in cui esiste un rapporto quasi simbiotico fra immagini d'acqua e immagini di morte. Si pensi, per esempio, a una poesia come "Annabel Lee", che si apre con il celebre incipit, dalle cadenze quasi fiabesche: «Molti e molti anni fa, / in un regno in riva al mare», per chiudersi però con l'immagine funerea della «tomba presso la riva del mare» (Poe 1984: 1255, 1257). Lo stesso discorso vale per il racconto "Il crollo della Casa Usher", in cui nel finale le acque scure dello stagno si chiudono in un ultimo abbraccio mortale sulle macerie dell'antica dimora e sui suoi abitanti, i gemelli Roderick e Madeline Usher. E agli esempi appena citati se ne potrebbero aggiungere molti altri. Ma, soprattutto, l'acqua a cui attinge l'immaginario di Poe, nota Bachelard, è spesso «un'acqua speciale, un'acqua pesante, più profonda, più morta, più addormentata di tutte le acque dormienti, di tutte le acque morte, di tutte le acque profonde che si trovano in natura» (58). E allora, anche per questo, in molte opere di Poe l'acqua subisce «come una perdita di velocità, che è una perdita di vita» (Bachelard 20). Ecco, è proprio da questo punto del ragionamento di Bachelard che vorrei partire, provando ad articolare alcune riflessioni che credo possano contribuire a complicare e integrare l'approccio proposto dal filosofo francese.

Incomincerei segnalando come all'interno del macrotesto di Poe, accanto al paradigma di decelerazione e lentezza associato all'acqua individuato da Bachelard esistono anche una serie di momenti in cui l'acqua è invece associata alla velocità; questo è vero soprattutto per i "racconti marini"⁴. Sono riconducibili a questo genere tre testi che, pur nella loro diversità, presentano delle dinamiche simili e costituiscono a pieno titolo una sorta di "trilogia" (Perosa 21-22; Vitta viii): "Manoscritto trovato in una bottiglia" (1833), *Il racconto di Arthur Gordon Pym* (1838) e "Una discesa nel Maelström" (1841). Si tratta di tre storie che hanno in comune il tema del mare e del naufragio, e in cui il climax narrativo coincide con il momento in cui un'imbarcazione viene risucchiata in un vortice marino. Nel "Manoscritto", il primo racconto firmato da Poe e pubblicato sul *Saturday Visiter* di Baltimora nel settembre del 1833, il narratore, prima di essere risucchiato per sempre dalla «stretta del vortice», annota che la nave su cui si trova «scroscia verso il sud con la velocità del precipitoso cadere a picco di una cateratta» (1984: 73-74).

Passiamo a *Gordon Pym*, l'unico romanzo completato da Poe durante la sua breve ma intensa carriera letteraria. Nel primo capitolo, il giovane protagonista, rievocando un'uscita notturna in barca a vela con l'amico Augustus, ricorda

4 Nell'utilizzare l'espressione "racconti marini" riprendo una categoria impiegata da Ugo Rubeo, che oltre ai tre racconti a cui faccio riferimento, cita anche "L'appuntamento" (1835), ambientato a Venezia, e "La cassa oblunga" (1844) (Rubeo 65-66).

come l'imbarcazione «procedeva a gran velocità» (9), e poco dopo, sente la necessità di ribadire nuovamente il concetto: «l'imbarcazione solcava il mare a una velocità pazzesca» (2003: 10). L'enfasi sulla velocità torna anche nella parte conclusiva del libro, quando Pym, Peters e l'indigeno Nu-Nu, tutti e tre in fuga dall'isola di Tsalal, si trovano a bordo di una canoa che trascinata dalla corrente si dirige «a folle velocità» verso una «cataratta» (189); siamo, è forse bene ricordarlo, solo poche righe prima della misteriosa apparizione della gigantesca «figura umana velata» dalla pelle del «bianco assoluto della neve» (190), una delle scene più note e discusse dell'intero corpus poesco. Sergio Perosa, in un breve commento – purtroppo da lui non sviluppato ulteriormente e contenuto nelle pagine introduttive ai *Racconti del terrore* –, nell'elencare i punti di contatto fra il *Gordon Pym* e il “Manoscritto”, scrive non a caso di «corsa verso le scintillanti regioni del Polo» (22). E per Carlo Pagetti, Gordon Pym è addirittura «una sorta di cosmonauta ottocentesco», e il suo vascello una rudimentale «astronave cosmica» lanciata verso l'ignoto (83).

A pochi anni di distanza dalla pubblicazione di *Gordon Pym*, nel maggio 1841 esce sul *Graham's Magazine* “Una discesa nel Maelström”. Poe non solo riprende qui l'immagine del vortice marino, che, come abbiamo appena visto, a questo punto della sua carriera aveva già avuto modo di impiegare in vari scritti, ma usa con estrema abilità anche l'espedito del “racconto nel racconto”. Un narratore senza nome, probabilmente un turista americano in viaggio in Norvegia, si trova sulla cima di una montagna a picco sul mare. Il turista è accompagnato da un pescatore della zona che gli mostra il vortice del Maelström, visibile in lontananza, e gli racconta di come sia riuscito a salvarsi dall'enorme gorgo in cui era stato risucchiato durante una battuta di pesca nella quale invece hanno perso la vita i suoi due fratelli. Nel rievocare la sua terribile avventura all'interno del vortice, uno degli elementi su cui il pescatore torna con insistenza varie volte durante il suo racconto è appunto la velocità: e così, prima sottolinea enfaticamente come lui e i suoi fratelli stessero «volando piuttosto che galleggiando» (1984: 465), poi descrive «l'abbagliante rapidità con la quale [le pareti del vortice] giravano su se stesse» (466), e infine si sofferma nuovamente sulla «velocità con la quale giravamo» (467). Osservando a sua volta il vortice dall'alto della montagna, il turista consegna invece al lettore la seguente osservazione: «le descrizioni ordinarie di questo vortice non mi avevano preparato affatto a quello che vedevo [...] la selvaggia e sopraffacente sensazione di novità [*sense of the novel*] che annichilisce lo spettatore» (455). Provare un misto di stupore e orrore per il senso del nuovo, sentire di vivere in una situazione caratterizzata da una vertiginosa velocità / accelerazione: sono questi due tratti distintivi di quella complessa esperienza che abbiamo imparato a chiamare modernità. Nel gruppo di racconti marini di cui ci stiamo occupando, Poe, da quel grande

artista che è, trasfigura le tensioni che attraversano il suo tempo, creando delle scene d'acqua che altro non sono se non il correlativo oggettivo di quel groviglio di ansie e sensazioni che costituiscono lo shock del moderno. In questo senso, prendendo in prestito la suggestiva espressione coniata da Zygmunt Bauman, ma imprimendole un leggero slittamento semantico, potremmo dire che Poe è scrittore della "modernità liquida". Fra i numerosi commentatori che nel corso del Novecento si sono confrontati con la vasta produzione in prosa di Poe, ce ne sono due che hanno dimostrato una particolare sensibilità nell'indagare e far emergere questa particolare dimensione della sua scrittura, soprattutto con riferimento al racconto "Una discesa nel Maelström"⁵. Si tratta del filosofo tedesco Theodor W. Adorno e del massmediologo canadese Marshall McLuhan⁶.

Per quanto riguarda Adorno, la sua riflessione va inquadrata all'interno di una consolidata tradizione europea di serrato confronto con l'opera e la figura di Poe, una tradizione che partendo da Baudelaire e Mallarmé trova in Benjamin uno dei critici che meglio hanno compreso il complesso rapporto esistente fra l'arte poetica e un ampio ventaglio di fenomeni collegati all'emergere della modernità (si pensi, per esempio, alle pagine benjaminiane dedicate a Poe nel saggio "Di alcuni motivi in Baudelaire"). Uno dei momenti in cui Adorno coglie con maggiore efficacia le modalità con cui il moderno si iscrive nelle immagini d'acqua utilizzate da Poe in alcuni dei suoi racconti è nell'apofteuismo 151 di *Minima moralia*, un libro che ha segnato in maniera indelebile la storia della filosofia novecentesca. Scrive Adorno:

In passi centrali di Poe e di Baudelaire si erge il concetto del nuovo. In Poe nella descrizione del *maelström*, del cui brivido – equiparato al *novel* – nessuno dei resoconti tradizionali sarebbe in grado di dare un'idea; in Baudelaire, nell'ultimo verso del ciclo *La mort*, che sceglie la caduta nell'abisso, cielo o inferno non importa, «au fond de l'inconnu pour trouver de nouveaux». In entrambi i casi, è una minaccia sconosciuta a cui il soggetto si affida, e che, nel vertiginoso capovolgimento, promette piacere. Il nuovo, un punto cieco della coscienza, atteso, per così dire, ad occhi chiusi, sembra la formula che consente di estrarre un valore di stimolo all'orrore e alla disperazione. [...] Circo-scrive la precisa risposta del soggetto al

5 Non è qui possibile dare conto dei molti contributi critici dedicati al racconto di Poe. Mi limito a segnalare il recente saggio di Micah K. Donohue "The Waterfall, the Whirlpool, and the Stage: 'Boundaries of Americanness'", che contiene anche interessanti e aggiornati riferimenti bibliografici, e a rimandare il lettore all'interpretazione fornita da Daniel Hoffman nel suo celebre *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe* (135-140). Agostino Lombardo dedica un breve commento al "Manoscritto" nel saggio "La narrativa di Edgar Allan Poe" (40-41). Kevin J. Hayes nel suo *Edgar Allan Poe* offre un'interessante lettura del rapporto fra il turista e il pescatore-marinaio nel capitolo intitolato "The Tourist's Gaze" (106-126).

6 Su Adorno e McLuhan si vedano anche i commenti contenuti nelle note preparate da Kevin J. Hayes per *The Annotated Poe*, l'edizione annotata di una selezione di racconti e poesie di Poe che include anche il testo di "A Descent into the Maelström" (Poe 2015: 224, nota 46; 227, nota 51).

mondo diventato astratto, all'epoca industriale. Nel culto del nuovo, e quindi nell'idea del moderno, ci si ribella contro il fatto che non c'è più nulla di nuovo (287).

Qui Adorno non solo individua con chirurgica precisione come la dialettica fra orrore e piacere sia uno dei meccanismi alla base della continua fascinazione del soggetto moderno per il «culto del nuovo», vissuto come promessa di liberazione dal «sempreuguale dei beni prodotti meccanicamente», ma svela anche come nella scrittura di Poe proprio l'immagine del maelström si costituisca come potente allegoria acquatica di questo processo (Adorno 287). Altrettanto provocatoria, ma di segno differente è la lettura proposta da McLuhan ne *Il medium è il massaggio*, pubblicato originariamente nel 1967. Nelle pagine finali di questo celebre libricino, accanto a un fotomontaggio nel quale lo studioso canadese viene rappresentato in equilibrio su una tavola da surf mentre cavalca un'onda, compare una citazione tratta dal racconto di Poe, accompagnata dal seguente commento (figura 1):

Nel suo divertimento nato dal distacco razionale dalla sua stessa situazione, il marinaio di Poe di "Una discesa nel Maelström" evitò per sé il disastro comprendendo l'azione del vortice. La sua intuizione offre un possibile stratagemma per comprendere il nostro impaccio, il nostro mulinello configurato elettricamente (McLuhan 150).

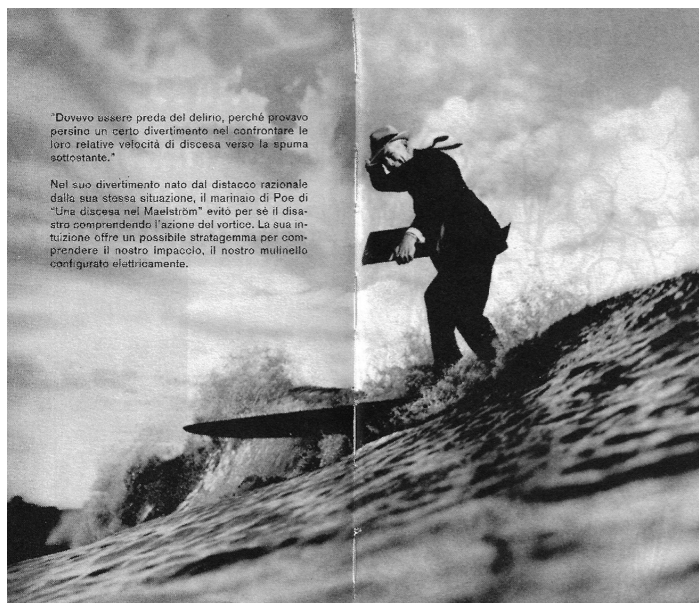


Figura 1: particolare dall'edizione italiana del *Medium è il massaggio*, pp. 150-151. © 1967, 1996 Jerome Angel. Per gentile concessione di Ginko Press.

McLuhan fa qui riferimento al fatto che per il protagonista di “Una discesa nel Maelström” – proprio quando per lui ormai tutto sembra perduto e il suo destino segnato – l’iniziale sensazione di “terrore” si trasforma in “curiosità”, e così inizia a «osservare con uno strano interesse i numerosi oggetti» che galleggiano intorno alla sua imbarcazione, provando addirittura «divertimento nel calcolare la velocità relativa della loro discesa verso il fondo schiumoso» del vortice (Poe 1984: 468). È a questo punto che il pescatore-marinaio si rende conto che, se vuole salvarsi, deve compiere un gesto estremo e apparentemente controintuitivo: abbandonare la barca sui cui si trova e gettarsi nelle onde, avendo però l'accortezza, prima di lanciarsi fra i flutti, di assicurare il suo corpo a un piccolo barile, barile che in virtù della sua forma cilindrica tenderà a essere risucchiato più lentamente rispetto agli altri oggetti. Alla fine, sarà proprio questo stragemma a salvargli la vita, mentre suo fratello, che invece decide di rimanere a bordo dell'imbarcazione, viene inesorabilmente risucchiato nel gorgo. Allora, sembra suggerire McLuhan, di fronte al vorticoso avanzare dei moderni media elettrici (oggi diremmo elettronici), la nostra reazione dovrebbe essere come quella del protagonista del racconto di Poe; in altre parole, dovremmo cercare una transizione da uno stato di spaesamento e terrore a uno di curiosità e divertimento, ma questo non può che avvenire se non passando attraverso una fase di “distacco razionale”, un momento di osservazione lucida e distaccata del fenomeno che ci permetta di cogliere la dinamica del vortice. Anche se poi, alla fine, sarà inevitabile tuffarci fra le onde.

La folgorante glossa mcluhaniana al racconto di Poe mette in luce un elemento cruciale della radicale modernità di questa storia d'acqua. Uno dei racconti fondanti dell'immaginario occidentale è la storia di Ulisse, in cui, come è noto, in una delle scene chiave l'eroe omerico si fa legare all'albero della sua imbarcazione per resistere al canto delle sirene ed evitare il naufragio. Tuttavia, Poe nel suo racconto opera un ribaltamento di questo mitologema, suggerendo che se vogliamo salvarci dobbiamo avere il coraggio di abbandonare l'imbarcazione su cui ci troviamo e immergerci nelle acque vorticosose dell'ignoto, del non conosciuto⁷, cercando di combinare razionalità e istinto, ragione e sentimento, perché solo così sopravviveremo, e potremo raccontare la storia di come siamo usciti dal gorgo, di come siamo diventati moderni. E quindi non è forse un caso che l'immagine del vortice marino ritorni anche in uno dei testi fondanti del modernismo letterario anglo-americano, *La terra desolata*: l'opera letteraria del Novecento – scritta / riscritta a quattro mani dalla geniale coppia Eliot-Pound – che forse meglio di ogni altra è riuscita a rappresentare il travagliato destino

7 Si veda a riguardo il commento di Hayes (Poe 2015: 219, nota 33).

dell'uomo moderno, sballottato come il corpo di Phlebas il fenicio da «una corrente sottomarina» che «sgretolò in bisbigli le sue ossa» e

Mentre risaliva e ricadeva
attraversò gli stadi della maturità e della giovinezza
entrando nel gorgo (Eliot 63)⁸.

E quindi coglie probabilmente nel segno Gilberto Sacerdoti quando, nella sua bella introduzione a *Gl'irati flutti o l'iconografia romantica del mare* di W. H. Auden, sottolinea come «il modernismo, così vistosamente e programmaticamente anti-romantico, era in realtà il frutto tradivo e quintessenziale del romanticismo stesso» (Sacerdoti 17). Ma se per Auden il mare e la galassia d'immagini acquatiche a esso collegate (naufragi, gorgi, tempeste) divengono la chiave d'accesso privilegiata per provare a «comprendere la natura del romanticismo» (Auden 29) e la nuova postura dell'io moderno, almeno altrettanta attenzione va rivolta nel contesto della letteratura del Rinascimento americano a un differente tipologia di simbolismo, quello legato all'acqua dei laghi.

Thoreau: “pescare nel cielo”

Quando nel maggio 1841 viene pubblicato sul *Graham's Magazine* “Una discesa nel Maelström” di Poe, Thoreau ha quasi ventiquattro anni e si è da poco trasferito a vivere nella casa del suo mentore e amico Emerson a Concord, dove sarebbe rimasto per i due anni successivi. L'accordo fra i due prevedeva che in cambio di vitto e alloggio Thoreau avrebbe aiutato Emerson nei lavori di giardinaggio e manutenzione, e inoltre avrebbe svolto l'incarico di tutore dei suoi giovani figli. Questa situazione permetteva a Thoreau di avere molto tempo libero a disposizione, che spesso impiegava in due delle sue attività preferite: compiere lunghe escursioni a piedi nelle campagne intorno a Concord e trascorrere qualche ora sul lago di Walden, o nelle sue vicinanze⁹. Nelle pagine del suo diario risalenti a questo periodo, il giovane Thoreau fissa così il ricordo di una delle sue serate:

Giovedì 27 maggio [1841]. Questa sera, mentre sono seduto nella mia barca sul lago di Walden a suonare il flauto, vedo un pesce persico, che sembrerebbe mi sia riuscito di incantare, nuotarmi intorno, e vedo la luna viaggiare sul fondo del lago cosparso di relitti della foresta, e ho la sensazione che solo la più fervida delle immaginazioni possa concepire un mondo come

⁸ La citazione è tratta dalla quarta, brevissima, sezione della *Terra Desolata*, intitolata “Morte per acqua”. Oltre alla figura del vortice, il testo, come è stato notato da numerosi commentatori, è attraversato da tutta una serie di immagini acquatiche che rinviano alla *Tempesta* shakespeariana.

⁹ Le fonti che ho utilizzato per ricostruire questa fase della vita di Thoreau sono i suoi diari (1906) e le informazioni contenute nella documentatissima biografia di Walls (120-121).

quello in cui viviamo. La natura è un mago. Le notti di Concord riservano più meraviglie di quelle descritte in *Le mille è una notte* (260-261, traduzione mia).

È un passaggio che, con lievissime modifiche, confluirà anni più tardi in *Walden. Vita nel bosco*, dove troverà spazio nel capitolo intitolato “I laghi”. Come è stato notato da vari commentatori (Lyon 296; Schneider 123), la posizione centrale che il capitolo occupa all’interno dell’architettura complessiva del libro – il nono in una sequenza di diciotto capitoli – è una manifestazione sul piano formale di quello che il critico americano Joel Porte ha definito «l’interesse e l’attrazione *elementare* di Thoreau per l’acqua» (Porte 126)¹⁰; un interesse, che, come opportunamente ricorda Porte, spinse Thoreau a comporre quella che può considerarsi una vera e propria trilogia acquatica (Porte 133). Infatti, non andrebbe dimenticato che, oltre a *Walden* (1854), Thoreau è anche l’autore di *Una settimana sui fiumi Concord e Merrimack* (1849) e di *Cape Cod* (pubblicato postumo nel 1865): un libro su un lago, un libro sui fiumi e uno sul mare. Anche per questo, al posto di “Vita nel bosco”, forse un sottotitolo altrettanto appropriato per *Walden* sarebbe stato “Vita sul lago”, proprio perché, in fondo, si tratta di una storia d’acqua almeno tanto quanto di una storia di terra. È indubbio, infatti, che l’acqua e le attività e i fenomeni naturali a essa connessi (la pesca, l’immergersi nel lago, il bere, il rispecchiamento del cielo sulla superficie del lago e lo scioglimento del ghiaccio in primavera) forniscano a Thoreau uno dei campi metaforici principali a cui attingere in alcuni momenti chiave di *Walden*. E d’altronde sono proprio questi i momenti in cui prende forma con maggior evidenza quel “realismo simbolico” evocato da Agostino Lombardo nel suo celebre saggio su “Realismo e simbolismo nella tradizione americana” (30). Si tratta di una scrittura in cui però realismo e simbolismo sono sempre «ciascuno condizione dell’altro», come opportunamente ricorda Salvatore Proietti nella “Prefazione” all’edizione di *Walden* pubblicata da Einaudi (23). Ed è proprio da questo reciproco cercarsi di realismo e simbolismo che, per riprendere le parole di Cesare Pavese, nasce nella letteratura americana l’esigenza di fondare «un nuovo linguaggio che [...] investa di luce spirituale i più ordinari aspetti della vita quotidiana e ne riveli la natura simbolica» (161): molte delle scene d’acqua di cui è cosparso il libro-diario-romanzo di Thoreau sono il frutto, più o meno consapevole, di questo percorso di ricerca e sperimentazione artistica, oltre che del tentativo di mettere in pratica il proclama emersoniano contenuto nel saggio *Nature* del 1836 secondo cui «specifici fatti naturali sono simboli di specifici

¹⁰ «Thoreau’s *elementary* interest in and attraction to water» (corsivo nell’originale). Sulle immagini d’acqua in *Walden*, segnalo inoltre i seguenti contributi: Baym, Lyon, Schneider, Boone. Si veda anche la breve sezione intitolata “The Mingling of Walden and Ganges” nel classico studio di Matthiessen *American Renaissance* (Matthiessen 113-119).

fatti spirituali» (Emerson 33). Tuttavia, il punto su cui vorrei soffermarmi nello spazio che mi rimane a disposizione non riguarda tanto l'“interpretazione” del simbolismo collegato all'acqua in *Walden*, su cui molto è già stato scritto, bensì il “funzionamento” di uno dei meccanismi retorici che anima la complessa macchina simbolica messa in piedi da Thoreau: non tanto il cosa, quindi, ma il come.

Uno degli aspetti più interessanti della prosa thoreauiana, che riguarda anche le immagini d'acqua, è la tecnica che chiameremo del “ribaltamento semantico”. Prima di procedere oltre, credo però che possa essere utile fornire a chi legge un esempio tratto dalla vita di tutti i giorni, richiamando un'immagine che in qualche modo ci aiuti a “visualizzare” quella che in realtà è una raffinata strategia retorica che coinvolge sia la superficie verbale del testo sia le sue strutture più profonde. L'immagine di cui vorrei servirmi è quella delle sfere di vetro che si possono acquistare per pochi soldi sulle bancarelle e nei negozi per turisti sparsi in giro per il mondo. Questi souvenir al loro interno racchiudono solitamente una figura in miniatura (due sposi, un gladiatore, la dea Kali) e dei granelli di plastica, che a seconda del modello simulano la neve o la polvere di stelle. Ebbene, finché la sfera non viene mossa, i granelli di plastica sono adagiati sul fondo, ma nel momento in cui la sfera viene ribaltata, il fondo, come per magia, diviene il cielo. La stessa magia, Thoreau la compie in *Walden*, ma attraverso un sapiente uso del linguaggio, perché come leggiamo nel capitolo “Il lago d'inverno”, «Il cielo è sotto i nostri piedi oltre che sopra la nostra testa» (284). Per provare a capire più nel dettaglio cosa accade in questi momenti, prendiamo un passaggio dal finale del secondo capitolo, “Dove vivo e perché”: «Il tempo non è che un torrente in cui vado a pesca. Ne bevo l'acqua; ma mentre bevo vedo il fondo sabbioso e mi accorgo di quanto sia basso. La sua lieve corrente scivola via, ma l'eternità rimane. Vorrei bere più in profondità, e pescare nel cielo, dove i ciottoli sul fondo sono le stelle» (119).

Nella prima parte del brano, sebbene il contesto sia quello di un linguaggio già segnato in senso metaforico, l'acqua viene evocata in connessione a due attività molto concrete: l'andare a pesca e il bere. Inoltre, la direzione generale nella quale si muove il flusso del testo è verso il basso (Boone 164): il narratore vede il “fondo” e vorrebbe “bere più in profondità”. Lo snodo cruciale della strategia retorica che stiamo esaminando coincide con l'espressione “pescare nel cielo”, che imprime al testo un improvviso cambiamento di direzione. È qui che Thoreau compie la magia, ribalta, per così dire, la sfera di vetro che contiene *Walden*, e i ciottoli sul fondo divengono stelle. In coincidenza di momenti come questi, attività apparentemente quotidiane e concrete come il bere e il pescare vengono investite di significati simbolici. Passaggi come quello che ho appena citato costituiscono anche una sorta di progressivo addestramento per il lettore, un'iniziazione al mistero di *Walden* (non è una coincidenza che il titolo del ca-

pitolo successivo sia “Leggere”). Così, quando più avanti, nel capitolo “I laghi” ci imbattiamo in un brano come quello che segue, avremo già capito le regole del gioco: «Sembrava che la prossima volta avrei potuto lanciare la lenza in aria, verso l’alto oltre che verso il basso, in quest’elemento che era appena più denso. Così, come si dice, prendevo due pesci allo stesso amo» (189).

Arrivato a questo punto, il lettore di *Walden* – e noi con lui – avrà imparato che forse non è poi impossibile «pescare nel cielo», e così il filo di una lenza lanciata verso l’alto invece che verso il basso diviene la linea di fuga lungo la quale provare a proiettare il nostro sguardo nelle profondità dell’infinito, verso le stelle, perché come insegna Thoreau, si può viaggiare lontano anche restando fermi: «I travelled a lot in Concord» (36)¹¹.

Opere citate

- Addabbo, D. & Portelli, A. (2021): *Acque d’America*. Milano: Jaca Book.
- Adorno, T. W. (1994): *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Torino: Einaudi.
- Auden, W. H. (2021): *Gl’irati flutti o l’iconografia romantica del mare*. Macerata: Quodlibet.
- Auster, P. (2014): *Follie di Brooklyn*, 2005. Trad. di M. Bocchiola. Torino: Einaudi.
- Bachelard, G. (2006): *Psicanalisi delle acque*. Milano: red.
- Bauman, Z. (2011): *Modernità liquida*. Bari & Roma: Laterza.
- Baym, N. (1966): Metaphysics to Metaphor: The Image of Water in Emerson and Thoreau. *Studies in Romanticism*, 5, 4, pp. 231-243.
- Benjamin, W. (2014): Di alcuni motivi in Baudelaire. In W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (pp. 89-130). R. Solmi (Ed.). Torino: Einaudi.
- Bonaparte, M. (1976): *Edgar Allan Poe. Studio psicoanalitico*. Roma: Newton Compton.
- Boone, J. A. (1988): Delving and Diving for Truth: Breaking Through to Bottom in Thoreau’s *Walden*. In J. Myerson (Ed.), *Critical Essays on Henry David Thoreau’s Walden* (pp. 164-177). Boston: G. K. Hall.
- Donohue, M. K. (2017): The Waterfall, the Whirlpool, and the Stage: “Boundaries of Americanness” in Poe’s “A Descent into the Maelstrom”. *The Comparatist*, 41, pp. 237-256.
- Eliot, T. S. (2021): *La terra Devastata*, 1922. C. Gallo (Trad.). Milano: Il Saggiatore.
- Emerson, R. W. (2010): *Natura*, 1836. I. Tattoni (Trad.). In R. W. Emerson, *Natura* (pp. 19-72). Roma: Donzelli.
- Hayes, K. J. (2009): *Edgar Allan Poe*. London: Reaktion Books.
- Hoffman, D. (1978): *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, 1972. New York: Avon Books.
- Lombardo, A. (1957): Realismo e simbolismo nella tradizione americana. In A. Lombardo, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea* (pp. 9-30). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Lombardo, A. (2022): La narrativa di Edgar Allan Poe. In A. Lombardo, *Il grande romanzo americano* (pp. 17-47). S. Antonelli & L. Briasco (Eds.). Roma: minimum fax.
- Lyon, M. E. (1967): *Walden Pond as a Symbol*. *PMLA*, 82, 2, pp. 289-300.
- Matthiessen, F. O. (1941): *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and*

¹¹ «Ho viaggiato molto a Concord»: nella traduzione italiana vanno inevitabilmente perse parte della polisemia e della molteplicità di significati impliciti nell’espressione inglese.

- Whitman. Oxford: Oxford University Press.
- McLuhan, M. & Fiore, Q. (2011): *Il medium è il messaggio*. Mantova: Corraini.
- Pagetti, C. (2012): *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana, 1970*. Milano: Mimesis.
- Pavese, C. (1990): F. O. Matthiessen. In C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi* (pp. 159-168). Torino: Einaudi.
- Perosa, S. (1985): Racconti del terrore. In E. A. Poe, *Racconti del terrore* (pp. 21-26). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1984): Manoscritto trovato in una bottiglia, 1833. D. Cinelli (Trad.). In E. A. Poe, *Opere Scelte* (pp. 62-74). Manganelli (Ed.). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (2003): *Il racconto di Arthur Gordon Pym, 1838*. i R. Cagliero (Trad.). Milano: Garzanti.
- Poe, E. A. (2017): Il crollo della Casa Usher, 1839. G. Manganelli (Trad.). In E. A. Poe, *I racconti* (pp. 160-174). Torino: Einaudi.
- Poe, E. A. (1984): Una discesa nel Maelström, 1841. D. Cinelli (Trad.). In E. A. Poe, *Opere Scelte* (pp. 451-471). G. Manganelli (Ed.). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1984): Annabel Lee, 1849. D. Cinelli (Trad.). In E. A. Poe, *Opere Scelte* (pp. 1254-1257). G. Manganelli (Ed.). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (2015): *The Annotated Poe*. K. J. Hayes (Ed.). Cambridge: Belknap Press.
- Porte, J. (2004): Henry Thoreau and the Reverend Poluphloisboios Thalassa. In J. Porte, *Consciousness and Culture: Emerson and Thoreau Reviewed* (pp. 125-141). New Haven & London: Yale University Press.
- Proietti, S. (2012): Prefazione. In H. D. Thoreau, *Walden. Vita nel bosco* (pp. 17-31). S. Proietti (Trad.). Torino: Einaudi.
- Reynolds, D. S. (2016): American Renaissance. Recuperato da <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-216> (Visitato il 12/9/2023).
- Rubeo, U. (2021): *Genio in bilico. Testo, contesto, intertesto in Edgar Allan Poe*. Milano: Mimesis.
- Sacerdoti, G. (2021): Introduzione. In W. H. Auden, *Gl'irati flutti o l'iconografia romantica del mare* (pp. 7-18). Macerata: Quodlibet.
- Schneider, R. J. (1988): Reflections in Walden Pond: Thoreau's Optics. In J. Myerson (Ed.), *Critical Essays on Henry David Thoreau's Walden* (pp. 110-125). Boston: G. K. Hall.
- Thoreau, H. D. (1906): *The Writings of Henry David Thoreau: Journal I, 1837-1846*. B. Torrey (Ed.). Boston & New York: Houghton Mifflin.
- Thoreau, H. D. ([1854] 2012): *Walden. Vita nel bosco*. S. Proietti (Trad.). Milano: Feltrinelli.
- Vitta, M. (1981): Introduzione. In E. A. Poe, *Le avventure di Gordon Pym* (pp. v-xii). E. Vittorini (Trad.) Milano: Mondadori.
- Walls, L. D. (2017): *Henry David Thoreau: A Life*. Chicago & London: University of Chicago Press.

NORTH ATLANTIC: THE MOST DANGEROUS WATER IN THE WORLD

Joseph Pivato*

During the twentieth century the North Atlantic became the most dangerous water on the planet. Hundreds of ships were sunk and thousands of men and women died in that cold grey water. We can begin with the *Titanic* disaster of 1912, *The Empress of Ireland* collision of 1914, the *Lusitania* torpedoed in 1915, and the *Mont Blanc* explosion of 1917. During World War II numerous ships and men were lost to the attacks of U-Boats. It is ironic then that this dangerous crossing is also the major route for the mass migration to North America and the search for a new life after World War II. One of these immigration ships, the *Andrea Doria*, collided with the MS *Stockholm* and sank in 1956. Long before the modern period of history, the North Atlantic brought disease and death to the Indigenous peoples of the New World. We will examine *The Jesuit Relations* as the record of all the interactions between the Indigenous peoples and the French colonists in the 1600s. The settlement of Quebec was founded in 1608 by the French explorer Samuel de Champlain who crossed the Atlantic approximately twenty times between France and North America. In the years 1634-1640 a major epidemic of smallpox and influenza killed thousands of Indigenous Wyandot people in New France and in the new English colonies to the south. Champlain died of an apparent stroke in 1635, but he could also have been infected with one of these diseases. In volume 13 of the *Relations* for year 1637 Père le Mercier records more than 130 references to fever, sickness, contagion, disease, epidemic, plague, dead children and bleeding. For the native populations of North America, the Atlantic Ocean brought destruction to their civilization and changed their history. What do the eyewitness accounts of the Jesuit missionaries tell us about human behaviour in crises of disease and death and possibly the search for martyrdom?

Keywords: Atlantic, Jesuits, Plagues, Martyrs, New France

Introduction

During the twentieth century the North Atlantic became the most dangerous body of water on the planet. Hundreds of ships were sunk and thousands of men and women died in that cold grey water. We can begin with the *Titanic* disaster of 1912, *The Empress of Ireland* collision of 1914, the *Lusitanian* torpedo attack of 1915, and the *Mont Blanc* explosion of 1917. During World War II hundreds of ships and men were lost at sea due to attacks by German U-Boats. One war record lists 175 warships and 2.825 merchant ships that were destroyed by

* University of Athabasca.

U-Boats. It is ironic that this dangerous crossing became the major route for the mass migration of Europeans to North America and the search for a new life after World War II. One of these immigration ships, the *Andrea Doria*, collided with the MS *Stockholm* and sank in 1956.

Long before the modern period of history, the North Atlantic was dangerous in another sense: it brought disease and death to the Indigenous peoples of the New World. Here we will focus on selected volumes of the *Jesuit Relations* as our major record of the first contact between the Indigenous peoples and the French colonists in the 1600s. These volumes have many authors and editors and were printed in France between 1632 and 1673. The first single unified edition was the English language version compiled by Reuben Gold Thwaites in 1899 and which constitutes seventy-three volumes. This is the edition which we use in this study.

The many authors of the *Jesuit Relations* went to great pains to describe the societies of the different Indigenous peoples they encountered in their several missions across New France. Early in the missions they discovered that they preferred to work with the Huron-Wyandot (Wendat) people because they lived in settled agricultural communities, unlike the Iroquois who tended to be nomadic. The Huron villages were built of longhouses inside a stockade of tall palisade walls for protection against wild animals and their enemies. Before Europeans arrived these Indigenous people were already constructing wooden forts. The French and the British colonists also adopted the fort structure, especially in isolated frontier locations. These Huron communities were remote from the main colony of Quebec and could only be reached by long and dangerous trips by canoe along fast rivers and the rough waters of great lakes.

The fort became the central image in historical novels like *Wacousta* (1832) in which the white inhabitants are all huddling together within the stockade in fear of attacks from enemies outside in the forests. In a passage that has become famous, Northrop Frye described the dominant quality of the Canadian imagination with the term «a garrison mentality». In his “Conclusion” to *The Literary History of Canada* (1965) Frye explains that settlers «confronted with a huge, unthinking, menacing, and formidable physical setting...are bound to develop what we may provisionally call a garrison mentality» (830). We can see how such a critical observation can be applied to several early works from Canadian writing such as the *Jesuit Relations*. The sad irony is that mortal danger was not outside in the forest but inside with Europeans who were spreading diseases to which the Indigenous peoples had no immunity.

Jesuit Letters to a Europe of Plagues

The Jesuit missionaries sent many letters back across the Atlantic to France explaining the progress of converting the local Indigenous peoples to Christianity. Every volume has references to sickness and disease and particular approaches that Indigenous groups had to illness and death. In volume ten (1638) Jean de Brébeuf spends many pages explaining the Huron society's solemn feast of the dead. This volume also includes reports on the deadly influenza epidemic of 1637. Volume fifteen describes a smallpox epidemic among the Hurons in 1639. In their study of Brébeuf, researchers Podruchny and Labelle write: «The Jesuits had some success in evangelism, baptizing many in the community. Brébeuf was a gifted writer, and his relations are recognized as containing careful, extensive and sensitive depictions of Wendat customs and beliefs» (102).

The *Relations* further our understanding and critique of conquest and colonialism experienced by Indigenous communities in early Canada. Some volumes can be read as Canada's first plague narratives which anticipate dystopian works like Emily St. John Mandel's *Station Eleven* (2017) and Saleema Nawaz's *Songs for the End of the World* (2020). Métis writer Cherie Dimaline's novel *The Marrow Thieves* (2017) is of particular note in this historical context with its naïve narrator who escapes into the northern woods, is introduced into Indigenous culture and rituals, and gradually learns about the genocide of Indigenous peoples.

During the age of exploration and international sea trade the seaports of Europe began to experience a series of contagions such as smallpox, influenza, and bubonic plague. These plagues quickly spread to the interior parts of Europe. In 1403 the Republic of Venice established an island in its lagoon to quarantine all people with any disease. Called Lazzaretto Vecchio, all arriving ships were required to stop there for inspection for disease. All ill people were taken to the hospital on the island. Those who died were buried on the island. The practice of quarantine was later adopted by some cities in Europe but ignored by most others.

When Giovanni Caboto landed on the east coast of Canada in 1497 he had left a Europe which was being devastated by plagues. There was hantavirus in 1485 and typhus in 1489. His native city of Venice was still recovering from the Bubonic plague of 1353 as were a number of other cities across Europe. When he first gazed on the newly discovered territories, he was seeing a pristine land unspoilt by plagues. We should also note that in the 1400s Venice was a major naval power involved in the white slave trade across the Mediterranean Sea, a practice which contributed to the spread of diseases.

In order to give us some context about other voyages to the new world, we should note that in 1519 Hernán Cortés de Monroy began the Spanish conquest of Mexico. With hundreds of men, horses and canons and the help of local In-

Indigenous tribes who were enemies of the Aztec, he overthrew the Aztec Empire. One of Hernán Cortés's weapons was smallpox inadvertently introduced to the territory which killed many thousands of Indigenous peoples, populations which had no immunity to European diseases. We should also note that in 1526 the Portuguese completed the first transatlantic slave voyage to Brazil. Soon England, Spain and France followed this trade in African slaves to North and South America and thus the middle passage of the Atlantic became the most dangerous stretch of water because many Africans died at sea.

When French explorer Jacques Cartier made his second voyage up the St. Lawrence River and spent the winter of 1535-36 near the site of present-day Quebec City his men became ill with scurvy and twenty-five died. The chief of the local Iroquois Domagaya told him to make a drink from the leaves of white cedar to cure the disease. This drink saved his expedition so he was able to return to France in order to organize a third voyage in 1541-1542 which was not as successful. This is an example of Indigenous medicine which would later be dismissed by Europeans. Cartier retired to his port city of Saint-Malo, France where he died in 1557 during an epidemic of typhus. Across the English Channel London would soon be ravaged by the Bubonic plague of 1563-64 and it would return in 1592-1593 and again in 1603.

The settlement of Quebec was founded in 1608 by Samuel de Champlain who was himself primarily interested in exploring the territories and so travelled as far west as the huge Lake Superior, rather than managing the new colony. He was involved in many battles with the Iroquois in order to help the local Huron-Wyandot people. Champlain made approximately twenty voyages between France and North America. In one of these trips his men inadvertently introduced diseases to the French colony. In 1634-40 a major epidemic of smallpox and influenza killed thousands of Huron-Wyandot people in New France and in the English colonies to the south. Champlain died of an apparent stroke in 1635, but he could also have been infected with one of these diseases. Champlain disrupted Indigenous communities by introducing two things: European firearms in tribal battles and European diseases.

The crossing of the North Atlantic was dangerous. Many ships were lost. A short list of some of the shipwrecks that were recorded include the following: in 1565 the *San Juan*, a Basque ship sank off the coast of Labrador, in 1690 the *Elizabeth and Mary*, an English ship sank in the St. Lawrence River, in 1696 the *Sapphire*, an English ship was wrecked off the coast of Nova Scotia, in 1758 the *Auguste*, a French ship sank in Aspy Bay, Nova Scotia, and in 1760 the *Machault*, a French vessel sank in the Restigouche estuary.

The first Jesuits to make the perilous Atlantic crossing to Canada in 1611 went initially to the colony of Acadia (present-day Nova Scotia), but moved to

the settlement of Quebec in 1625. They included Jean de Brébeuf and Charles Lalemant. These early missions failed because Quebec was occupied by British forces from 1629 to 1631, the result of colonial wars between England and France. European wars were injected into New France from the very beginning. Paul Le Jeune re-established the Quebec mission in 1632. Over the next decade forty-six Jesuits arrived to expand the work of the missions among the Indigenous peoples. Jean de Brébeuf went into Huron-Wyandot territory to found a new mission in 1634, which became known as Saint-Marie Among the Hurons, near what is now Georgian Bay. Attacks by the Iroquois in 1648 and 1649 killed five Jesuit missionaries; among them were Jean de Brébeuf, Gabriel Lalemant and Charles Garnier. All the buildings were burned to the ground and the French and Huron-Wyandot survivors escaped back to the Quebec settlement. This was an arduous trip by canoe over dangerous rivers. In 1642 and 1646 three other Jesuits had been killed along the Mohawk River. All eight became known as the Canadian Martyrs. They are now commemorated in Martyrs' Shrine, the Catholic Church in Midland, Ontario.

From the beginning these missionaries recorded all their activities in long letters and reports back to their supervisors in the Quebec settlement. These senior Jesuits collated the different reports and did some editing and may have changed some of the wording. They then sent them on to their superiors back in France who published them as *Relations des Jésuites de la Nouvelle-France*. Each volume was heavily edited by senior Jesuits back in Paris who put a strong emphasis on the success of the missions and on the sacrifices and the religious lives of the missionaries. Every death is reported since death is seen as a justified sacrifice for the greater good of the missions and for the salvation of the individual soul. Were these editors trying to rewrite history? Were some reports lost or omitted? Because of these editorial changes we must read all the texts very critically. Nevertheless, the original voices of the authors still manage to come through to us four hundred years later.

These publications circulated widely in Europe and were meant to raise funds for the missions. Some of these men aspired to be martyrs and so there are many details about torture and the killing of missionaries and their Indigenous converts which made the *Relations* that much more popular among readers in Europe (Greer 324-326). Sometimes these violent scenes were repeated from one volume to the next.

In contrast to these spiritual aspirations there is much information about the various plagues which disrupted the settlements in New France and destroyed the communities of Indigenous peoples. The reports from Saint-Marie Among the Hurons are found in volumes thirteen, fourteen and fifteen and written primarily by Fr. François Joseph le Mercier.

In volume thirteen of the *Relations* for year 1637 le Mercier records more than 130 references to fever, sickness, contagion, disease, epidemic, plague, dead children and bleeding. The volume begins with a long chapter that recounts in vivid detail the torture and slow killing of an Iroquois prisoner that the local Huron had captured. The subtext here seems to be that these Jesuits are all willing to become martyrs for their faith, so the chapter gives us a foreshadowing of the painful ordeals that the eight Jesuit martyrs would soon experience at the hands of the Iroquois warriors.

The rest of the volume is devoted to the epidemics in the region. In September, the mission is afflicted by illness – a fever which successively attacks every person except Jean de Brébeuf. They slowly recover and turn their attention to nursing the sick among the Hurons-Wyandot. With their simple remedies – prunes, raisins, and a little bag of senna, aided by a lance for bleeding – the Jesuits impress many of the Indigenous people in the region. This success in nursing the sick helps their work on conversion, yet many dying persons refuse to receive the faith.

Chapter five has the long title “Ossosané afflicted with a contagious disease. Various journeys that we made there in the most disagreeable winter weather. Continuation of the same sickness in our village, and the assistance we rendered to the neighboring places attacked by the same disease” (144). The Indigenous peoples often accused the French of bringing the diseases to them (which is historically correct), but the missionaries denied this by seeing the plagues as the wrath of God. In volume thirteen, chapter three, le Mercier records that, «It was oftentimes said, during the evil reports that were current about us throughout the country, that if we had not been afflicted as well as the others, they would not have doubted that we were the cause of the disease» (110). The fact that several Jesuits also became ill was argued as proof to the Huron-Wyandot that the French did not bring the contagion. All the Jesuits did become ill with fever and influenza, all except Jean de Brébeuf. This account seems to suggest that Brébeuf is being protected by divine grace since his role was to become a martyr and saint of the Jesuit missions. Thirty years later, in the *Relations* of 1671-1672 (Vol. 56), Claude Dablon reports «several instances of marvellous cures wrought in sickness, by water in which certain relics of the martyr Brébeuf have been dipped» (11). In the relations from 1642 Fr. Barthelemy Vimont reports a conversation with a Huron-Wyandot woman who has been ill for a long time. She tells him, «Je suis baptisée et je prene courage. Je ne m’attriste pas. Je n’en mourrais pas» (8). She believes baptism will save her from the deadly disease, despite the evidence of many dead baptized people in the community around her (8). As with the Covid-19 pandemic of 2020-2022 there was ambiguity about the origins of the diseases among the population and the belief in miracle cures.

In volume thirteen, chapter five, le Mercier gives several examples of the Jesuits nursing Indigenous people back to health with small remedies as proof of the power of God through them and using these occasions to convert the people to Christianity. Those who they could not save they were often able to baptize before they died thus saving their souls (156-157). Brébeuf wrote that these rushed death-bed baptisms often bothered him. Parents allowed him to baptize sick children to see if it would produce a cure for their illness. He complained that many Indigenous people sought baptism as a remedy for sickness (Vol. 10-12-13). In the end he seemed to have accepted this practice and encouraged it in order to counteract the opposite impression that baptism caused disease and death. This mission of Saint-Marie Among the Hurons was successful both despite of, and because of the plagues, but it was later all destroyed by Iroquois attacks.

In 1638-1639, near the settlement of Quebec, the Jesuits established a religious school for Montagnais and Algonquin boys. By 1639 they had all died due to infections from Europe such as smallpox and influenza. In her study of the *Jesuit Relations* Mary Dunn argues that sickness and disease functioned as a missionary strategy, a good occasion for the conversion of the sick and the dying (2018: 571-573). In an earlier study Thomas Worcester explains how the Jesuits managed plagues:

Jesuits used accounts of disease in Canada as an opportunity to vindicate themselves and their closeness to God, representing sickness as an opportunity for the display of patience, disease as the occasion for virtuous charity, suffering as the stimulus of spiritual growth, epidemic as the catalyst of death-bed baptism, and miraculous cures as evidence of divine favor (3).

A significant contrast to these many narratives about disease in New France is found in volume fifty-six for the years 1671-1672. Chapter six recounts the expedition to the North Sea by land and the discovery of Hudson's Bay by the French with Fr. Albenel who knew the different languages. They encounter many different communities along the way and are always well received. Fr. Albenel tells many people about the Christian faith and baptizes a considerable number including children. The journey back to Quebec is arduous but all return safely. What is significant in this account is that there is no mention of sickness or disease. The many Indigenous peoples that they encounter in the north have had no contact with Europeans and have not been exposed to any plagues from Europe. From the later *Relations* it is not clear if these missionaries realize that it is the French who have introduced the diseases into New France. The last *Relations* were published in 1673.

Women in New France

In response to the Jesuits' call for religious women to come to the missions in order to work with the Indigenous girls and women and nurse the sick, the Ursuline order in Tours, France sent five nuns. It was unusual for women to make the dangerous Atlantic crossing to the new colony so these nuns were pioneers. Their leader was Mère Marie de l'Incarnation, who later wrote approximately 20,000 letters back to friends, relatives and superiors in France. Two of her companions were the young Sister Marie de St. Joseph and Madame de la Peltrie, whose family wealth helped to fund this Ursuline mission in New France. They all sailed together on a ship with Fr. Barthelemy Vimont, the Jesuit who was sent to replace Paul Le Jeune as the new superior of the missions. When they arrived in Quebec in 1639 their first task was to nurse the victims of a smallpox epidemic which was killing the Huron-Wyandot and other Indigenous peoples in Sillery. These religious women would continue to play an important role in the treatment of victims of the various plagues that afflicted New France.

In September 1640, in one of her first letters back to her superiors in France, Mère Marie wrote:

Meanwhile, although death caused great ravages everywhere, the Fathers did not cease throwing themselves fearlessly into perils so that they could baptize the children and those they found fit therefore. The good Joseph Chihwatenha who accompanies them everywhere, filling the office of apostle, is becoming the opprobrium of his nation for the name of Jesus Christ. The more evil is done to them, the more courageous they are (1967: 82).

The letter ends with Marie witnessing her first death in the snow when several men went out into a blizzard to rescue an old woman (85).

Since Marie de l'Incarnation sent letters to her son Claude Martin and other supports in France, her words were published without the heavy editing of Jesuit superiors. She explains that between 1639 and 1650 smallpox epidemics were killing hundreds of Indigenous people all over the territory. Some chiefs believed that the disease was spread by the French settlers and the Jesuits. As a result, they rejected religious icons like crosses, pictures, baptism, and other Christian rituals. Today we would describe these early missions as "super-spreaders" of European infectious diseases. And we can understand that the danger they posed is one reason for the Iroquois' hostility towards the French.

Despite the dangers, Mère Marie and her sisters worked with the women and girls to establish a sense of trust among the Indigenous people. The nuns were also skilled at nursing the sick and this helped them to create a relationship with the Indigenous communities around the settlement of Quebec. Marie de l'Incarnation and her group established a convent, an infirmary and a school for girls in

1640, the first school for girls in the New World. From her copious writing it is evident that she admired the leadership qualities of Indigenous women and girls and saw the school as a means of empowering them in their own communities. This proto-feminist point of view is not found in the *Jesuit Relations* but rather in Marie's published letters. Her son Claude Martin published her *Recueil de lettres* in 1681, letters which avoided the editing of the Jesuits. Mère Marie's letters were instrumental in encouraging more nuns to come to New France.

In another one of her studies of the *Jesuit Relations* Mary Dunn describes the contrasting views of Indigenous women as either good, in Christian terms, or as bad, as a species of colonial discourse that served the Jesuits' cause by demonstrating the success of the missionaries in bringing about conversions (2016: 180-181). This male European dichotomous view of Indigenous women ruptured the customary role of women as leaders in the community and eventually as valued elders. In the Iroquois nation the women had a high degree of power. They managed the longhouses and controlled the distribution of food. Kinship and place of residence were determined through the female line. When the Jesuits set up villages for their Christian converts they tried to persuade wives to be more submissive to their husbands, they humiliated independent women and condoned men beating disobedient spouses. These views of Indigenous women are presented in the context of the dedicated work and example of the Ursuline nuns in the colony. There is a sad irony in this contrast between Mère Marie and the Jesuits.

In volume fifty-six of the *Relations* Claude Dablon includes an account of the life, suffering and death of Madame de la Peltries written by Marie de l'Incarnation. It is followed by Dablon's short report on "The Blessed Death of Reverend Mother Marie de l'Incarnation", who died at age 73. Both narratives are in the genre of the lives of the saints, hagiographies which idealize the entire lives of these nuns as exceptional people specially chosen by God. The focus is on Marie's suffering and slow death from January to April, 1672. There are some details about her sickness: spitting up bile, abscesses which have to be lanced, but no clear diagnosis or any reference to the contagions circulating in New France. Both these women may have been victims of diseases which killed twenty other people during those months. But to describe them as just other plague victims would diminish the roles that their lives and deaths would play in the propagation of the missions at saving souls and creating saints.

This propaganda role of the death of missionaries is evident when we contrast the two accounts of the death of Mère Marie St. Joseph. In 1652 Mère Marie de l'Incarnation wrote a long letter to her fellow sisters at the home convent of Tours to console them and herself over the death of her companion and friend. She wrote it spontaneously pouring out her personal feelings of loss,

«Ainsi je vous laisse à penser si ce ne m'est une affliction bien sensible» (Lettre CXLVII: 497). The version of this letter that appeared in the *Relations*, volume thirty-eight, was re-written by a Jesuit editor, possibly Paul Le Jeune, so that the subjective perspective of Mère Marie has been changed to an impersonal hagiography of this popular nun as a saint. It ends with the report that a miracle is attributed to her. The original version of this letter is in *Marie de l'Incarnation, Correspondence 1634-1677* published in 1971 (Ferraro 178-182). We can describe these published letters as the first life-writing by women in Canada. In the twentieth century, life-writing became a major genre among Canadian authors.

An Italian Jesuit

In 1642 one of the new missionaries who sailed across the chilly Atlantic to New France with Paul Le Jeune was the Italian Jesuit Francesco Giuseppe Bressani. A year after he arrived he was working in Trois Riviere, was captured by Iroquois warriors, was tortured and had his hands mutilated. He was rescued by Dutch settlers at Fort Orange, New Amsterdam, where in 1644 he wrote a long letter to his superiors. He returned to France to heal his wounds only to sail back to the missions in Canada. He later escaped the Iroquois attacks in Saint-Marie Among the Hurons. By 1650 he was back in France and then returned to Italy where he published the account of his experiences in Canada. His *Breve Relatione* (1653) was in Italian and meant for an audience beyond that of the French volumes from Paris. It is clear that it was not edited by the Jesuits in Paris and was not among the volumes that they published. It was first included as part of the *Jesuit Relations* by Reuben Thwaites in the edition of 1899. The Italian text is translated into English of facing pages.

By seeing himself as a living martyr of the Canadian missions Bressani is not afraid to express his own personal views on the Indigenous peoples and the missions. In part one of his book Bressani describes the Huron people: their healthy physical condition, their social, dress and marriage customs, their sense of justice, of music and of direction and memory, as well as their food, eloquence, and spirituality. As a man raised and educated in the Rome of the high Renaissance Bressani has a keen eye for the beauty of the Indigenous peoples he meets. He gives us an image of the noble savage many years before Jean Jacques Rousseau in 1778. This positive picture of the local Indigenous peoples is in contrast to the accounts of sickness and death in other volumes of the *Jesuit Relations*. Bressani gives us many examples of the visual splendor of Canada, even in winter, all meant to encourage more support for the missions both with money but also with more missionaries to New France.

In part two of his book Bressani documents the many obstacles of the missions: the dangers inherent in travelling, such as river rapids, Iroquois attacks, the different languages, the resistance of the medicine men, and the circulation of plagues in the Indigenous communities. We find one example of death in the snow. Unlike other authors of the *Jesuit Relations*, he does not see the diseases afflicting Indigenous peoples as an opportunity to convert them to Christianity. Bressani does not identify with the colonial ambitions of the French crown. The link between Jesuits and the building of the French colonial empire is closely examined by the American historian Bronwen McShea in her book, *Apostles of Empire: The Jesuits and New France* (2019).

In part two of the volume Bressani includes a long letter of twenty pages from a Jesuit who had been captured and tortured by the Iroquois. The details give us a graphic eye-witness account. It is only at the end of the letter signed “F.G.B.” that we realize that it is Bressani’s own letter from Fort Orange. It is a humble presentation of his own suffering, but it is clear that he sees himself as a living martyr of the Canadian missions.

In part three of *Breve Relatione* Bressani records several graphic accounts of torture and martyrdom with the deaths of Father Isaac Jogues, Father Charles Garnier and Noel Chabonel. These are all found in the French volumes, but Bressani reproduces them in Italian for his audience. In Italy he spent the rest of his life preaching about the values of the missions in Canada.

In the treatment of the Indigenous converts Bressani brings a different point of view from the French Jesuits. An example is captured in this passage:

I would like to warn those who apply themselves to the conversion of new countries not to believe easily, or without a diligent examination, even those very things which are, by the common approbation of centuries, believed to be beyond any doubt. It is easy to condemn, on the ground of superstition, many frivolities, and to prohibit them as such; but it is not easy to recant, or to avoid contempt from the most sensible who knew the secret. We were somewhat severe on this point, and obliged our first Christians who found superstition everywhere, to deny themselves not only lawful recreations, but also intercourse with others, and more than half of the social life, until time, examination, and experience assured us of the contrary (Vol. 39: 27-29).

This is a criticism of the abuses of colonialism which Bressani was observing in the 1600s and it seems to foreshadow the isolation and sickness found in the residential school system of our own century. He also notes that in the Indigenous communities it was often the elders who were the first to die from disease, thus losing the leaders and teachers of the cultural traditions and rituals.

The smallpox and influenza epidemics that killed Indigenous people and the settlers in 1634-1640 were not the last to strike this general area. In 1677-78 the Massachusetts Bay Colony experienced a smallpox epidemic, which spread to

the St. Lawrence River valley in 1702-1703. A very severe measles epidemic hit New France in 1713-1715, then smallpox in 1733. Measles returned in 1739-1740, then 1747 and 1759. These contagious diseases spread easily due to poor hygiene in the colonies and no quarantine practices. The *Relations* also reveal how the diseases brought out the best and the worst in human behaviour. And we are reliving these experiences centuries later because of Covid-19.

In this brief survey of the depiction of disease and death in the *Jesuit Relations* it becomes clear that this seventy-three-volume collection of documents deserves further close critical study and research. The saga of the Jesuit missions is a good example of the devastating effects of colonialism: erasure of a culture through disease, suppression and a biased re-writing of history. With the many epidemics of smallpox, influenza and measles the pristine land that Caboto gazed upon in 1497 was changed forever. And the North Atlantic began its long history as the most dangerous body of water in the world.

Works Cited

- Bressani, F.G. (1899): *Breve Relatione d'Alcune Missioni dei PP della Compagnia di Giesu nella Nuova Francia*. M. Sifton Pepper (Trans.). In R.G. Thwaites (Ed.), *The Jesuit Relations and Allied Documents* (38, 39, 40). Cleveland: The Burrows Brothers.
- Cro, S. (1980-1981): The Original Letter of Father Bressani Written from Fort Orange in 1644. *Canadian Journal of Italian Studies*, 4, 1-2, pp. 26-67.
- De l'Incarnation, M. (1967): *Word from New France: The Selected Letters of Marie de l'Incarnation*. J. Marshall (Trans. & Ed.). Toronto: Oxford University Press.
- De l'Incarnation, M. (1971): *Correspondence 1639-1671*. Dom Guy-Marie Oury (Nouvelle Éd.). Sarthe, France: Abbaye Saint-Pierre de Salesmes.
- Dimaline, C. (2017): *The Marrow Thieves*. Toronto: Cormorant Books.
- Dunn, M. (2016): Neither One Thing nor the Other: Discursive Polyvalence and the Representation of Amerindian Women in the Jesuit Relations. *Journal of Jesuit Studies*, 3, pp. 179-196.
- Dunn, M. (2018): Bedside Manners: Sickness and the Jesuit Mission in Early Modern New France. *Journal of Jesuit Studies*, 5, pp. 567-585.
- Ferraro, A. (2014): Les Récits personnels de Marie de l'Incarnation ou de l'écriture autobiographique détournée. *Francofonia: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 66, pp. 177-191.
- Frye, N. (1971): *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: House of Anansi.
- Goddard, P.A. (1998): Converting the *Savage*: Jesuit and Montagnais in Seventeenth-Century New France. *The Catholic Historical Review*, 84, 2, pp. 219-239.
- Greer, A. (2000): Colonial Saints: Gender, Race and Hagiography in New France. *The William and Mary Quarterly*, Third Series, 57, 2, pp. 323-348.
- Mazan, R.M. (2011): *Analyzing Epidemics in New France: The Measles Epidemic of 1714-1715*. Electronic Thesis and Dissertation Repository, 141. Ph.D. Thesis in Sociology. The University of Western Ontario, Canada.
- McShea, B. (2019): *Apostles of Empire: The Jesuits and New France*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Pivato, J. (2009): An Italian Jesuit in Canada: Faith and Imagination in Bressani's *Breve Relatione of 1653*. In O. Zorzi Pugliese & E.M. Kavalier (Eds.), *Faith and Fantasy in the Renaissance* (pp.161-169). Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies.
- Podruchny, C. & Labelle, L.M. (2011): Jean de Brébeuf and the Wendat Voices of Seventeenth-Century New France. *Renaissance and Reformation*, 34, 1-2, pp. 97-126.
- Richardson, J. (1991): *Wacousta, or A Tale of Canada*. Toronto: New Canadian Library.
- Vimont, B. Ed. (1858): *Relations des Jésuites contenant ce qui s'est passé de plus remarquable dans les missions des pères de la Compagnie de Jésus dans la Nouvelle France (1642-45)*. Quebec: Augustin Côté.
- Worcester, T. (2005): Defensive Discourse: Jesuits on Disease in Seventeenth-Century New France. *French Colonial History*, 6, pp. 1-15.

«A ROYAL HOLIDAY BEYOND THE BROAD OCEAN». VISUAL HUMOR AND PARODIC REFLECTIONS IN MARK TWIN'S *THE INNOCENTS ABROAD*

Francesca Razzi*

Halfway between fiction and travel writing, *The Innocents Abroad* (1869) chronicles Mark Twain's own experience as a tourist through Europe. As previous scholarship has widely underlined, Twain's persona of the naïve American traveler casts an ironic outlook on the traditional rhetoric characterizing nineteenth-century literary narratives and travelogues about the European Grand Tour. In this context, the manifold forms of water in *The Innocents Abroad* represent a key feature of Twain's parodic reinvention of the cultural myth connected to the Old World. Although it may be perceived as a plain literary background, the function of water addresses central issues on the semantic and hermeneutic level alike.

In Twain's travelogue, in fact, waters (such as the Atlantic Ocean, and the Mediterranean Sea, or even rivers and lakes) are far from being expressive of an archetypal and reassuring symbolic trail, which is headed toward the rediscovery of mutual transatlantic origins, along with their regenerative power. Contrariwise, waters reflect –both verbally and visually thanks to the illustrations included in the first American edition of *The Innocents Abroad*– the parodic image of an unintelligible world; countless inconveniences and misadventures hinder the American traveler's mobility, ruining the successful outcome of this rite of passage. Therefore, by subverting the heuristic value traditionally assigned to water as a literary object, *The Innocents Abroad* does not merely typify a counternarrative to nineteenth-century travelogues; instead, Twain's work may also stand as a leading precipitant of the most recent turns in twenty-first-century sea literature.

Keywords: American Literature, Nineteenth-Century Literature, Travel Writing, Sea Literature, Parody

Coordinates: Verbal and visual humor in Twain's travel writing

Ranking among the first major works in Mark Twain's literary career, *The Innocents Abroad* retraces its author's experience as a nineteenth-century American tourist traveling through Europe and the Middle East in 1867. As such, and within the critical context of American tourism studies (Francescato & Martinez 2017), much of the scholarship in the last twenty years has underscored the nexus of literary ingenuity and tourist perspective characterizing Twain's travelogue. Indeed, *The Innocents Abroad* has been read as a literary specimen

* Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

of a socio-cultural practice of popular tourism (Melton 2002), a satirical reversal of standard travel books (Melton 2019: 92-93), a work thus distinguished by a peculiar use of a set of stylistic conventions pertaining to both realism and travel writing (Martínez 2014), and even as a picaresque adventure (Holbrook). Of course, Twain's American-oriented perspective intertwines with a comic outlook on the traditional Grand Tour experience. In fact, the visual humor marking Twain's style often emerges beneath the surface of his travel books: in other words, Twain's humor often derives from a mental visualization of the characters and situations he describes through what has been defined as a "performing" literary technique (Budd 471-472).

On this background, however, the occurrence of water has been rather seen as a tacit element within the wider phenomenon of middle-class, modern transatlantic migration and mobility chronicled by *The Innocents Abroad*. Instead, a discussion on the symbolism pertaining to water may prove useful in order to deepen the critical import of the stylistic features of Twain's writing; otherwise stated, the analysis of both semantic and hermeneutical aspects which deal with Twain's parody of the traditional Grand Tour will be focused on the depiction of water—a depiction not limited to verbal descriptions, but extending to visual representations. In this respect, a key function is played by the illustrations created by the New York-based company Fay & Cox, and included in the first American edition of *The Innocents Abroad*, published in Hartford in 1869¹. The textual merging of the two forms contributes to a thorough representation of water, whose function in *The Innocents Abroad* matches Twain's ironic viewpoint toward the whole experience of the European travel. As Tom Quirk argues, «the narrating persona of *The Innocents Abroad* often gives the impression of someone personally betrayed by events, as though [...] even the Old World itself, had conspired to hoodwink and disappoint him» (xxi). Twain's persona does not limit itself to a standard account of the American travel experience through Europe; on the contrary, by reversing the conventional perceptions on the Old World, Twain's satire involves multiple constitutive features of the cultural pilgrimage to the "lands of art"—such as the European manners, historical sites and monuments, or urban and natural landscapes—and in this process of cultural subversion the multiform water landscape plays an essential role.

1 Founded by Augustus Fay and Stephen J. Cox in New York City between the late 1850s and early 1860s, the firm used to provide illustrations for subscription publishing companies such as the American Publishing Company from Hartford, Connecticut, which issued, along with Twain's *The Innocents Abroad* and *Roughing It* (1872), popular travel books like *Beyond the Mississippi: From the Great River to the Great Ocean* (1869) by Albert D. Richardson (Graphic Arts Collection Princeton University).

As the following analysis will show, Twain's parodic reflections on the European waterscapes take place through a geographical and textual voyage that, starting from the Atlantic Ocean, in its eastward movement gradually involves the Mediterranean Sea, and goes up to renowned lakes and rivers, such as Lake Como and the Arno. By means of a stylistic juxtaposition of a picturesque rhetoric (typical of nineteenth-century travel literature) with a distinctively American viewpoint, Twain manages to convey to his readers the whole cultural complexity of interpreting different worlds.

Parodic reflections: A hermeneutics of water

Water stands at the cornerstone of Twain's parodic reinvention, in his inversion of the traditional tropes characterizing American narratives on the Grand Tour. The fact that the expected «royal holiday beyond the broad ocean» (Twain 19) soon becomes a troubling adventure, marks the very beginning of Twain's travel experience, as the departure is being delayed due to a chain of unfortunate events: participants giving up the journey «compelled» by «urgent duties», or because «something interfered» (24), and a stormy weather heavily hitting the passengers already aboard the *Quaker City* («we could see, ourselves, that there was a tremendous sea on», 29). These signs of bad omen, however, seem to dissipate as soon as the ship sets sail at last. And on this occasion, Twain crucially employs irony to refer to the standard cultural meaning of water as follows:

The next morning, we weighed anchor and went to sea. It was a great happiness to get away, after this dragging, dispiriting delay. I thought there never was such gladness in the air before, such brightness in the sun, such beauty in the sea [...]. All my malicious instincts were dead within me; and as America faded out of sight, I think a spirit of charity rose up in their place that was as boundless [...] as the broad ocean that was heaving its billows about us. I wished to express my feelings—I wished to lift up my voice and sing; but I did not know any thing to sing, and so I was obliged to give up the idea. It was no loss to the ship though, perhaps (32-33).

Water is a traditional emblem of life and regeneration (Chevalier & Gheerbrant 374) and, hence, a symbol of power, beauty, and wisdom (Marrin 786-787), but in Twain's perspective water undergoes a crucial hermeneutical shift. Twain plays upon the classic literary trope of water seen as a source of inspiration for the art of poetry writing, declaring, instead, that the Atlantic does not give him poetic inspiration at all—and nobody on board would care about his failure. Nevertheless, Twain does not seem at the same time to completely discard the conventional literary strategies linked to the verbal and visual depiction of landscapes in travel narratives. Since the incorporation of visual objects represents

a vital textual element paralleling the verbal descriptions that are usually to be found in much travel writing, both text and image in Twain's travelogue are still expressive, to some extent, of a cluster of epistemological functions which «inflect readers' sense of place, establish authors' reputation for truth-telling, and create fervour for travel» (Leitch 456). For example, in outlining the canals in Venice, or the Mediterranean seascapes of Capri and Stromboli Twain still relies on the typical nineteenth-century aesthetics of picturesque. First, in the two small pictures titled *Rialto Bridge* and *Bridge of Sighs* (Twain 241) the placid waters encircled by the peculiar architecture of Venetian palaces and buildings emphasize the traveler's standard viewpoint and attitude toward the Italian landscape. Here, Twain recalls that «I was writing in our front room and trying hard to keep my attention on my work and refrain from looking out upon the canal» (242), whose dreamy atmosphere always entices the foreign traveler: «I was resisting the soft influences of the climate as well as I could, and endeavoring to overcome the desire to be indolent and happy» (242). In the second instance, the illustration titled *Blue Grotto* portrays two tiny figures standing on a rock in a huge, underground vault surrounded by water, as Twain relates that «The waters of this placid subterranean lake are the brightest, loveliest blue that can be imagined [...]. No tint could be more ravishing, no lustre more superb» (321). Likewise, in *Stromboli* the volcano is the main feature of a picture whose foreground is characterized by the moonlight shining on the sea surface, while a boat sails through; a «superb Stromboli» dominates this seascape at dusk «with the western horizon all golden from the sunken sun [...], the full moon sailing high over head, the dark blue of the sea under foot, and a strange sort of twilight affected by all these different lights and colors» (337-338). But in other cases Twain engages with these literary and artistic conventions in an overtly parodic way—that is, by using traditional visual depictions centered on the stock picturesque to match a more personal, American-biased verbal description (for example, in the case of Lake Como, as it will be discussed later on).

The visual and the verbal dimensions also converge in the ironic viewpoint according to which Twain narrates the initial stages of his transoceanic voyage. Although *The Innocents Abroad* can be considered a specimen of the historical and cultural significance of ocean space in its value of literary object (see Yamashiro; Mathieson), Twain's travelogue dwells on the hidden aspects and side effects of this mobility taking place across water. In this sense, Twain's parody subverts the kind of imagery usually connected to the ocean, seen as a reflection of the processes of self-awareness and self-knowledge. Conversely, the narrator focuses on the discomfort and awful bodily sensation brought about by this “royal voyage”; in so doing, he exploits the whole rhetorical potentialities of the performing literary techniques linked to the visual humor identifying

The Innocents Abroad. Indeed, «several stormy experiences [...] sent fifty per cent. of the passengers to bed, sick, and made the ship look dismal and deserted» (47), a situation later culminating in «a week of seasickness and deserted cabins; of lonely quarter-decks drenched with spray» (62). But these unpleasant consequences of sea traveling are ominously anticipated in the opening stages of Twain's travelogue, as the «tremendous sea» that has been one of the causes of the delayed departure still produces its troublesome effects on many passengers. The narrator thoroughly describes this scene as follows:

By some happy fortune I was not seasick.—That was a thing to be proud of [...]. If there is one thing in the world that will make a man peculiarly and insufferably self-conceited, it is to have his stomach behave itself, the first day at sea, when nearly all his comrades are seasick. Soon, a venerable fossil, shawled to the chin and bandaged like a mummy, appeared at the door of the after deck-house, and the next lurch of the ship shot him into my arms. I said:

“Good-morning, Sir. It is a fine day.”

He put his hand on his stomach and said, “*Ob*, my!” and then staggered away and fell over the coop of a skylight.

Presently another old gentleman was projected from the same door, with great violence. I said:

“Calm yourself, Sir—There is no hurry. It is a fine day, Sir.”

He, also, put his hand on his stomach and said “*Ob*, my!” and reeled away.

In a little while another veteran was discharged abruptly from the same door, clawing at the air for a saving support. I said:

“Good-morning, Sir. It is a fine day for pleasuring. You were about to say—”

“*Ob*, my!”

I thought so. I anticipated *him*, any how. I staid there and was bombarded with old gentlemen for an hour perhaps; and all I got out of any of them was “*Ob*, my!” (Twain 33-34)

From a semantic viewpoint, the theatrical effect characterizing this passage emerges through the accumulation of verbs suggesting uncontrolled movement (“shot”, “staggered”, “fell”, “projected”, “reeled”, “discharged”, “clawing”, “bombarded”), testifying to a hyperbolic use of language which reaches its climax with the comic reiteration of the same trifling dialogue between the narrator and his fellow-travelers («“Good-morning, Sir. It is a fine day.” He put his hand on his stomach and said, “*Ob*, my!”» 33). What is more, the overall comic result deriving from this verbal description is strengthened by the visual depiction that is here juxtaposed. The illustration, aptly titled “*Good morning, Sir*”, shows two men on the foreground—one of them preventing the other from falling down; another passenger grasps the frame of an open door in the desperate effort of standing still, while three more travelers lean out of the ship, in a state of evident seasickness. Huge dark waves can be seen on the background, as the sign of the «tremendous sea». In his parodic reconstruction of the sea voyage, then, Twain seems to anticipate the most recent trends of twenty-first-century sea literature:

otherwise stated, «ocean space as a literary project creates and expands, refutes and subverts worlds» (Jones 274) as well as Twain's literary ocean space represents a complex textual object expressive of a parodic reversal of the standard process of intellectual regeneration.

While subverting the traditional use and meaning of water imagery, Twain often employs an American viewpoint in order to underline the basic differences between the New and Old World. This crucial hermeneutical issue involves the narrator's firm rooting into his native cultural environment, instead of opening his perspective toward diverse experiences. Rather than representing both the symbolic and actual gate headed to a metaphoric voyage of inner regeneration, water paradoxically stands as the space upon which the narrator projects his own worldview (see Kravitz; Piatti). This can be seen in a well-known passage in *The Innocents Abroad*—that is, the celebrations which take place on the *Quaker City* for the American Independence day on July 4, during «a characteristic Mediterranean day—faultlessly beautiful. A cloudless sky; a refreshing summer wind; a radiant sunshine that glinted cheerily from dancing wavelets [...]; a sea beneath us that was so wonderfully blue, so richly, so brilliantly blue, that it overcame the dullest sensibilities with the spell of its fascination» (90). Yet, in striking contrast with this picturesque description of the Mediterranean seascape, Twain adds the awkward details of the American ceremony, as the main concern for both passengers and crew is to not give up the celebration after all:

The thunder of our two brave cannon announced the Fourth of July, at daylight, to all who were awake. But many of us got our information at a later hour, from the almanac. All the flags were sent aloft, except half a dozen that were needed to decorate portions of the ship below, and in a short time the vessel assumed a holiday appearance [...]. In the afternoon the ship's company assembled aft, on deck, under the awnings; the flute, the asthmatic melodeon, and the consumptive clarinet crippled the Star Spangled Banner, the choir chased it to cover, and George came in with a peculiarly lacerating screech on the final note and slaughtered it. Nobody mourned.

We carried out the corpse on three cheers (that joke was not intentional and I do not endorse it,) and then the President, throned behind a cable-locker with a national flag spread over it, announced the "Reader," who rose up and read that same old Declaration of Independence which we have all listened to so often without paying any attention to what it said [...]. A minister pronounced the benediction, and the patriotic little gathering disbanded. The Fourth of July was safe, as far as the Mediterranean was concerned (92).

The antithesis between the idyllic Mediterranean setting and the viewpoint according to which the same setting is being interpreted marks the whole scene. Beside the most evident cases of play on words (such as the one concerning the "corpse" of the anthem so clumsily performed), the overall comic effect stems from a complete disconnection between the travelers and the place they are

crossing; more precisely, the “careless” Mediterranean reflects parodically the travelers’ mindset and consequent behavior in approaching their encounter with the Old World. Indeed, regardless of the cultural significance of the rite of passage they ought to be committed to, the American travelers are more concerned in keeping their own rituals—although this means to celebrate a national holiday in odd conditions and unknown places. Leisure mobility affects the minds of the naïve American travelers so that they become utterly unaware of the sense of time (and place), since most of them do not even remember, at first, what day it is («many of us got our information at a later hour, from the almanac» 92). Thus, they simply stick to the simulacrum of a ceremony that is being hurriedly and grotesquely carried out, as underlined, again, by the theatrical effect derived from the use of adjectives pertaining to the sense of hearing in the brief description of the melody idly played by the musical instruments («the asthmatic melodeon, and the consumptive clarinet» 92). Also, the American perspective is hardly limited to the interpretation of seascapes in *The Innocents Abroad*. In fact, the same American-oriented bias is employed to describe both lakes and rivers, as in the cases of Lake Como and the Arno. In the first instance, Twain openly compares the clearness of the water of the Italian lake with Lake Tahoe, judging the latter unequaled for beauty: «how dull its [of Lake Como] waters are compared with the wonderful transparence of Lake Tahoe! [...] As I go back in spirit and recall that noble sea, reposing among the snow-peaks six thousand feet above the ocean, the conviction comes strong upon me again that Como would only seem a bedizened little courtier in that august presence» (204). This verbal contrast between “king” Tahoe and “courtier” Como is visually highlighted, once again, by means of the picturesque illustration of the Italian gardens surrounding Lake Como, which is enclosed by tall trees on the foreground and distant mountains on the background (*Garden, Lake Como*). In conformity with a similar strategy, Twain’s American mind keeps on projecting its memories on unfamiliar waters by linking domestic landscapes with foreign ones, as it occurs while the narrator is staring at the Arno:

We went to the Church of Santa Croce, from time to time, in Florence, [...] and between times we used to go and stand on the bridges and admire the Arno. It is popular to admire the Arno. It is a great istorical creek with four feet in the channel and some scows floating around. It would be a very plausible river if they would pump some water into it. They all call it a river, and they honestly think it *is* a river [...]. They even help out the delusion by building bridges over it. I do not see why they are too good to wade (247).

At a closer glance, however, in this passage the narrator’s reference to familiar waterscapes is indirect. To Twain’s American eye, the Arno is too shallow to be

named a proper river: instead, the Arno subtly misleads the good-natured traveler through a sort of optical deception aided by the various bridges that the Italian craftsmen deemed necessary to build in order to cross the watercourse. The «historical» Florentine river rather resembles a «creek» that might be easily waded, if implicitly compared to the larger American waterways—a case in point is the Mississippi, the so-called “big river” of Twain’s youth and Huckleberry Finn’s adventures. The hypothesis that Twain’s mind here goes back to the Mississippi, is enhanced by the fact that the American writer often «romanticized his experience on the river» (Scharnhorst 99). More to the point, the blending of the biographical and fictional levels helps explain Twain’s literary treatment of a landmark in his production. Twain’s apprenticeship and activity as a steamboat pilot that occurred between 1857 and 1861 along the Mississippi did affect the literary creation of both incidents and characters in his prose writing, and culminated in the 1880s with the publication of *Life on the Mississippi* (1883) and *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884). Viewed on the background of Twain’s whole literary career, *The Innocents Abroad* can thus be considered as a prototype of Twain’s way of dealing with the water theme, which is foundational to the later masterpieces. Especially in comparison with *Huckleberry Finn*, the earlier travelogue envisions a pivotal parodic perspective on the water crossing—be it Huck’s Mississippi in the 1884 novel, or the American traveler’s Atlantic in the 1869 work.

Moorings: Twain’s waterscapes in diachronic and synchronic contexts

In conclusion, the semantic and hermeneutic discussion of water in *The Innocents Abroad*, carried out so far, results in a twofold critical implication. On the one hand, Twain’s visual and verbal reconstruction of waterscapes, while undermining the traditional dichotomy between American and European cultures, stands for a primary precipitant of twenty-first-century sea literature; on the other hand, the conundrum of water imagery and parodic viewpoint in *The Innocents Abroad* also encourage deeper critical readings of classic tropes in Twain’s canonical works.

The first critical aspect involves a diachronic consideration of *The Innocents Abroad*. In this respect, Twain’s travelogue does certainly fit into the historical development of sea literature as a transnational, global genre. Whereas, of course, sea literature can rely on a firmly established tradition in Western culture, Twain’s irony in dealing with the tropes pertaining to this tradition offers a brand-new perspective on the cultural effects of the symbolic meaning of water in literature, anticipating the latest trends in this genre. Then, in his

modern interpretation of waterscapes Twain secures himself a place in the whole historical evolution of sea literature, from its origins in the classical world to the contemporary era.

Finally, the synchronic side of *The Innocents Abroad* may suggest a more detailed account of waterscapes in Twain's literary canon. On the textual level, even though limiting an overview to *Life on the Mississippi* and *The Adventures of Huckleberry Finn*, the riverscape of the Mississippi Valley represents the setting shared by both works. If compared along with *The Innocents Abroad* too, the three works together cast complex perspectives on water and its symbolic meaning. Not coincidentally, then, the hermeneutics of water may be considered as the hallmark of Twain's literary construction of a wide transatlantic world—a world that stretches from the American scene of the Mississippi and the West, to the European backgrounds and their cultural history.

Works Cited

- Budd, L. J. (2005): Mark Twain's Visual Humor. In P. Messent & L. J. Budd (Eds.), *A Companion to Mark Twain* (pp. 469-484). Malden: Blackwell Publishing.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982): *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Laffont.
- Francescato, S. & Martinez, C. (2017): Introduction. *RSA Journal*, 28. *Touring Texts: Tourism and Writing in US Culture*, pp. 9-20.
- Graphic Arts Collection Princeton University (2021): Gaston or Augustus Fay? Retrieved from <https://graphicarts.princeton.edu/2021/02/20/gaston-or-augustus-fay> (Visited 21/04/2023).
- Holbrook, M. A. (2022): "The Most Unique and Spicy Volume in Existence": A Picaresque Reappraisal of Mark Twain's *Innocents Abroad*. *Comparative Literature Studies*, 59, 2, pp. 402-418.
- Jones, S. (2023): Writing: Literature and the Sea. In K. Peters & al. (Eds.), *The Routledge Handbook of Ocean Space* (pp. 263-276). Abingdon & New York: Routledge.
- Kravitz, B. (1997): There's No Place Like Home: "Geographies of the [American] Mind" in the *Innocents Abroad*. *American Studies International*, 35, 2, pp. 52-76.
- Leitch, S. (2019): Visual Images in Travel Writing. In N. Das & T. Youngs (Eds.), *The Cambridge History of Travel Writing* (pp. 456-473). Cambridge: Cambridge University Press.
- Marrin, D. L. (2005): Water Symbolism. In J. Lehr & al. (Eds.), *Water Encyclopedia: Oceanography; Meteorology; Physics and Chemistry; Water Law; and Water History, Art, and Culture* (pp. 785-788). Hoboken: Wiley.
- Martinez, C. (2014): "Vedere con i propri occhi": sguardo del turista e realismo in *The Innocents Abroad* di Mark Twain. In L. Marchetti & C. Martinez (Eds.), *Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane* (pp. 161-180). Milano: LED.
- Mathieson, C. (2016): Introduction: The Literature, History, and Culture of the Sea, 1600–Present. In C. Mathieson (Ed.), *Sea Narratives: Cultural Responses to the Sea, 1600-Present* (pp. 1-21). London: Palgrave Macmillan.
- Melton, J. (2002): *Mark Twain, Travel Books, and Tourism: The Tide of a Great Popular Movement*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press.
- Melton, J. (2019): Travel Writing. In J. Bird (Ed.), *Mark Twain in Context* (pp. 91-99). Cambridge & New York: Cambridge University Press.

- Piatti, B. (2017): Dreams, Memories, Longings: The Dimension of Projected Places in Fiction. In R. T. Tally Jr. (Ed.), *The Routledge Handbook of Literature and Space* (pp. 179-186). Abingdon & New York: Routledge.
- Quirk, T. (2002): Introduction. In M. Twain, *The Innocents Abroad* (pp. xix-xxxix). T. Quirk & G. Cardwell (Eds.). London & New York: Penguin.
- Scharnhorst, G. (2018): *The Life of Mark Twain: The Early Years 1835-1871*. Columbia: University of Missouri Press.
- Twain, M. (1869): *The Innocents Abroad*. Hartford: American Publishing Company.
- Yamashiro, S. (2014): *American Sea Literature: Seascapes, Beach Narratives, and Underwater Explorations*. New York: Palgrave Macmillan.

“WATER IS LIFE”. INDIGENOUS VIEWS ON WATER AND WOMEN

Deborah Saidero*

*Water sustains us, flows between us,
within us, and replenishes us. Water is the blood of Mother
Earth and, as such, cleanses not only herself, but
all living things
(Assembly of First Nations).*

The current water crisis is disproportionately affecting many Indigenous communities across Canada, where the lack of access to water has life-threatening effects on Native health and, in particular, on Indigenous women and girls who are more vulnerable to waterborne infections and mental health problems resulting from water deprivation. Moreover, the inability to carry out their domestic tasks makes women more exposed to lateral violence within their households. To counter this violence against women and water, Indigenous women writers are drawing on their traditional knowledge to assert the sacredness of water and of women as water carriers and life-givers. As part of their broader decolonizing politics to oppose settler-colonialism and destructive views of the Earth as a commodity, they are reasserting their peoples' traditional roles as water protectors and emphasizing the vital and transformative role of water as a source of life and renewal. This article analyses Katherena Vermette's collection of poetry *river woman* and K Dawn Martin's performative piece “Kahnekanoron – Water is Life” which offer a counter discourse to both the settler view of water as a source of profit and the migrant view of water as a passageway to an unknown Eden. The aim is to show how Indigenous views of water as a source of interconnection between humans, animals and nature offer an alternative to Western ideologies of exploitation of the Earth and to the colonial mindset that spurs unequal and violent relations among human beings. The woman-water connection elicited in these poems emphasizes the importance of both for our survival, but also sheds light on how both are intertwined as an effect of patriarchal violence. Ultimately, by celebrating water as a living being, these writers posit water as a site of resistance and healing from the wounds of colonization.

Keywords: Water, Women, Indigenous Knowledge, Katherena Vermette, K Dawn Martin

Introduction

Indigenous peoples around the world firmly believe that “Water is Life”, a basic

* Università di Udine.

truth that has been neglected by most of humanity amidst centuries of colonial usurpation of the Earth's water systems. Today, in the face of advancing human control over waterscapes and wetlands through hydroelectric power stations, dams, canals and piped water supplies, this ancient precept is being vigorously reinstated to advocate for a new global care-based water ethic, capable of repositioning our relationship with water and the ecosystems it sustains on a more reciprocal and respectful basis.

Counter to the anthropocentric exploitation of water as a commodity, Indigenous peoples value and respect water as a sacred life-giving and life-sustaining being. Indeed, from a traditional aboriginal knowledge perspective, water is not merely a resource, but «a living force» that «supports the lives of other beings and aspects of Creation»; it is «the blood of Mother Earth» (McGregor 2008: 27-28) which allows nutrients to flow into the land, thereby ensuring the health, survival and transformation of human and non-human ecosystems. Moreover, as «the lifeblood of the people» (LaDuke 88), it is a primary source of inter-generational knowledge and cultural transfer, since it «connects people today with their ancestors» and «contains knowledge that will be passed on» (Chiefs of Ontario 10).

Water is also woman. In many Indigenous cosmologies water is a female being who, like women, gives life, nourishment and nurturing. Being the first environment for life within a woman's body, it plays an important role before, during and after birth. As Mohawk midwife Katsi Cook explains, «The waters of the earth and the waters of our bodies are one. Breastmilk is formed from the blood of the woman. Our milk, our blood and the waters of the earth are one water, all flowing in rhythm to the moon» (139-140, qtd. McGregor 2008: 28). Women are thus traditionally invested with a special role as water protectors and speakers for the water. Josephine Mandamin, an Anishinaabe grandmother who in 2003 initiated the Mother Earth Water Walk¹, claims that it is women's responsibility to take care of the water because of the spiritual connection they share with her: «As women, we are carriers of the water. We carry life for the people. So when we carry that water, we are telling people that we will go any lengths for the water» (qtd. Gursoz np).

While both water and women are key to survival, they continue to be subjected to multiple forms of neo-colonial violence. Paradoxically, in spite of their water stewardship, Indigenous women and girls are, for instance, the most disproportionately affected by the current water crisis in Canada, where their health is threatened by lack of access to water, making them more vulnerable to

1 This walk around the Great Lakes was repeated annually from 2003 to 2017 to raise awareness about the cultural and spiritual significance of water (see <https://motherearthwaterwalk.com>).

waterborne infections and mental health problems and more exposed to lateral violence within their households due to the inability to carry out their domestic tasks.

To oppose this violence, water activism and Indigenous environmental ethics are being embraced by Indigenous women writers who draw on their traditional knowledge to assert the sacredness of water and of women as water carriers and life-givers. Red River Métis writer Katherena Vermette from Treaty One territory in Winnipeg, Manitoba and debut poet K Dawn Martin, from the Six Nations of the Grand River, Ontario, are, for instance, endorsing their peoples’ traditional roles as water protectors and custodians of the land, so as to emphasize the vital and transformative role of water as a source of life and renewal. Vermette’s collection *river woman*² and Martin’s performative piece “Kahnekanoron – Water is Life” are analyzed here to show how their celebration of water offers a counter discourse to both the settler view of water as a source of profit and the migrant envisioning of water as a passageway to an unknown Eden. Indeed, the Indigenous views of water as a source of interconnection between humans, animals and nature offer an alternative to Western ideologies of exploitation and devastation of the Earth and to the colonial mindset that fosters unequal relations among human beings and between humans and the natural world.

river woman

Water and women are aligned as powerful, interrelated and interchangeable beings in Katherena Vermette’s second collection of poetry, *river woman* (2018), a highly political and anticolonial text which opposes Indigenous ethics of love and caring to neocolonial attitudes of domination and violence. Divided into three sections (“black river”, “red river” and “an other story”), this decolonial narrative reclaims, indeed, the Indigenous love of water, nature and women against the pain, loss, fragmentation and brokenness resulting from cultural, linguistic and environmental annihilation. As the poet confronts the past and present scars suffered by Indigenous / Métis people and their ancestral lands at the hands of the power-over dynamics upheld by the Canadian government, she strives to read water «against the centripetal pull of colonial signification» and «towards a signification of land-based knowledges» (Gaertner 383), where female beings and feminine qualities like love, caring, empathy and caregiving

2 Small caps in the original. Vermette deliberately violates English spelling conventions and maintains this stylistic choice for the titles of the poems as part of her decolonizing strategy. Tellingly, the use of capitals recurs only on words that are significant for an Indigenous cultural revival, i.e., Anishnaabemowin, Métis Sage and Louis Reel.

are cherished and held sacred. Thus, in contrast to the colonial-patriarchal framing of water and women as possessions, she personifies the river as woman and celebrates their generative, regenerative and healing qualities. In the poem “ghosts”, for example, water is posited as a means to heal from the wounds of the colonial experience, which has deprived Indigenous peoples of their lands, cultures and languages and devalued the matriarchal role of their women:

we need to
wrap each other
in warm water
soak our tired bodies
like wet earth in spring [...]
and we can finally
wash our wounds (13).

The woman-river identification foregrounded in the title of the collection signals Vermette’s intent to both praise water as a sacred spirit and re-inscribe the role of Indigenous women as keepers of traditional knowledge about water. In accord with tribal beliefs in the interdependence between water, the land and its people, there is no separation in these poems between the river’s brown waters, strong Indigenous / Métis women and the poet, all broken by trauma but equally resilient in their shared battle against the brutalities of colonial exploitation, which, Vermette acknowledges, «is not history...it is still happening» (82)³. In the title poem “river woman”, the poetic persona evokes their intertwined relations and histories, distinguished by both an ancestral maternal bond and similar experiences of abuse and loss of the Anishnaabemowin language:

This river is a woman
she is bright
and she is beautiful
she once carried
every nation here
but she is
one of those women
too soon forgotten
broken like a body
that begs without words (38).

In keeping with the Native belief in water as kin, the river is also honoured as «your lover», «your mother» and «my sister» (39-40) – an identification which

3 See the poem “métissage / Métis Sage”, which also emphasizes the interconnectedness between the Métis poet and the river / land, both equally «unprotected» and timeless: «my blood has been here forever / as rooted as the river / and just as much in danger» (83).

not only bonds the river, the reader and the poet in a reciprocal relationship, but also links women’s procreative power to the life-bearing and nurturing qualities of the river. As a mother and water carrier, river woman carries nations, transmits knowledge from one generation to the next, and provides nourishment and medicines by sustaining the many animal and plant creatures that live by her shores.

Working against the grammars of colonialization, the feminization of the river thus rejects the victimization of water and women and conversely praises their inborn strength and energy. Despite the neglect and violence that has been inflicted on her («she’s been dredged / and dragged», 38) and the man-made attempts to control or limit her⁴, river woman is a powerful natural being who has the stamina to survive and be «newly born / every day» (39); she is that woman whose «deft voice / reaches out», whose «spirit / rages on» and whose «song...never fades» (40). She will endlessly flow through prairie land ensuring continual movement and cleansing, while providing a sense of protection. As the speaker in the poem “riverceremony” acknowledges, river woman «holds us close / washes us / like ceremony», thus fostering a feeling of perpetual belonging: «if I am with her / I am home / she can keep me...forever» (52).

By recognizing the river as family member, home and haven, Vermette upholds the Indigenous belief in water as a source of memory, knowledge and nation. In fact, the river whose beauty, endurance, resilience and timelessness is celebrated in these poems is Winnipeg’s Red River, an important and non-interchangeable site of cultural identity, spiritual life and memories for the poet and the Métis people. Being the heart of the Métis nation, this sacred water place gathers the spirits of tribal members who pass down ancient spiritual and ecological knowledge about how to relate to Mother Earth to future generations. However, while the Red is cherished as an ancestor for having facilitated the development of the Métis nation following the contact between European settlers and Indigenous peoples, she is also the living memory of the traumas endured by Indigenous communities as a result of the fur trade, the colonization of Manitoba, the state land thefts, the removal of the Métis people and environmental destruction. In more recent times, she also holds the bodies of many missing Indigenous women and men, including, possibly, Vermette’s own brother Reuben, to whom the collection is dedicated.

Mingling personal and collective experiences of trauma, Vermette draws on her people’s respect for water’s creative and destructive powers to inscribe the river as the place where «life and death coalesce», «where pain and resurgence

4 See, for example, the poems “riverlocks” (48) or “ziibiwan (like a river)”: «near the lake / the locks comb her / out she roars / over them / insulted / to be so encumbered» (36).

meet» (Ruzek 1). As Greeley reminds us, in Indigenous cultures water is both a life-giver and «a quixotic agent of hardship and death» which assures cycles of «purging and cleansing and thus renewal» (159)⁵. Rather than depicting the river as a threatening life-ending force, the poet thus praises her, instead, as an agent of never-ending transformation and change, who guarantees cyclical rebirth and foreverness through her perpetual eroding activity, her seasonal freezing and thawing, and the limitless natural power of her flow which can easily wipe out man-made structures. In “this river”, for example, there is the awareness that river woman is «a trickster» who «laps off into her next form» (54) and will, thus, never succumb: «she was here before you / and she will be here / long after we’ve all / gone» (56).

Like this river who «of course / is red» (56), Indigenous people – the poet suggests – also rely on this transformative power in order to resist colonial narratives, heal from the burden of pain and restore a lost sense of wholeness. To enact her decolonial transformation of inherited histories of oppression into a narrative of Indigenous resurgence, Vermette skillfully counterpoises antithetical images of the river which deconstruct colonial discourse by readmitting different perspectives. In “ziibiwan (like a river)”, for instance, river woman is «source» and «saviour» as opposed to being «border» and «road» (33); she is «the healing / not the hurt...the knowing / not unknown» (34). Likewise, in “this river”, she is «ignored», «inconvenient», «irrational», «a bitch in a mood», «a dump», but also «smart», «sweet», «gentle», «beauty full», «a masterpiece», and, above all, in keeping with Indigenous views, she is pure «love» and «power» (53-55)⁶. In other instances, the poet signals her endeavour to introduce the aboriginal perspective into the history of settler colonialism in Canada more assertively, as when she redefines the 1869 rebellion led by Métis leader Loius Riel an act of «resistance» (76), or when, in the poem “new year’s eve 2013”, she debunks the metanarrative of Terra – and Aqua – Nullius, asserting that settlers would not have survived without help «from neighbouring indians» who gave them «free land / a good start / strong equipment» (64).

As part of her politics of colonial contestation, Vermette equally refutes the multicultural policies underlying the construction of Canadian nationality, since

5 In Indigenous recreation stories flooding is, for instance, sent by the Creator to restore balance.

6 The poems in the “red river” section were written during the filming of the documentary *this river* (2016) which Vermette directed with Erika MacPherson when she joined the community volunteer organization Drag the Red in its body-searching activities. As Vermette states, the poems were a cathartic «outlet» to the «horrendously difficult process [...] of being in that space...I wanted to show the beauty of the river to counterbalance between these horrible sad things and the peaceful beauty things» (Robb np).

they fail to accommodate the presence and cultural richness of the Indigenous peoples. The speaker of “new year’s eve 2013” proudly reminds the country’s immigrants that Indigenous peoples «are not part of your mosaic» but rather «the mortar that glues you together [...] the foundation on which you adhere [...] the earth you are hurting» who «never belonged to you» (66), thereby defying the attempted erasure of Canada’s Native inhabitants and colonial views of land and water ownership. At the same time, the speaker praises the Métis for having successfully blended Indigenous and European traditions while remaining attuned to the natural world.

The articulation of an Indigenous poetics of water in *river woman* ultimately aims at going beyond settler narratives and reclaiming «an other story» that «is written / in water / carved on earth» (61). Water, like the land, is «a living history» (68) that preserves alternate truths, teachings, songs and stories about how to establish healthy, caring relations with all the elements of creation. It is these «stories of the river / about when she was young / and her brown water was / clean / loved» (47) – we are told in “riverstory” – that need to be heard, in order to reclaim a sense of cultural, ecological and spiritual belonging and a loving relationship with water and Indigenous women.

Kahnekanoron

An analogous ecological ethos centered on reciprocal caring relations between water and women is also endorsed in K Dawn Martin’s debut poem “Kahnekanoron – Water is Life”, which was awarded first prize by *Historica Canada* at the Indigenous Arts & Stories contest in 2017⁷. Like *river woman*, this performative piece celebrates the woman-water connection to oppose colonial and environmental damage. As the author states, the poem springs from the responsibility she feels toward water as an Indigenous woman and water carrier; her intent is to honour our Mother the Earth, water and Indigenous women warriors, who are involved in various water protecting initiatives like the North Dakota Pipeline protests.

Consisting of three parts, the poem conveys the poet’s and the Haudenosaunee peoples’ deep love for and connection with water in all its multiple forms (i.e., rain, snow, hail, ice, bodies of water like rivers, lakes, seas, oceans etc. and the waters of our bodies). Indeed, the refrain used to introduce each part is a song from the Akwasasne (Mohawk) Women’s singers that recites: «I

7 The poem is published online at <http://www.our-story.ca/winners/writing/5989:kahnekanoron-water-is-life>. All quotes, including those from the author’s statement, are from this version.

love water / All types of water / Water is precious» (np). In the first part, “water and creation”, Martin pays homage to the significant role that water plays in Indigenous creation narratives and, in particular, in the Haudenosaunee story about Sky Woman, the pregnant sky goddess who falls out of the sky through a hole left by an eradicated Tree of Life. As she floats down toward the water, Loon and Goose save her from drowning and place her on Turtle’s back. Other water creatures like Muskrat bring her mud from the depths of the water so she can create land and live on Turtle with her new-born daughter. In this mythical narrative, water is thus the primordial element from which land and life emerge; it becomes the basic ingredient which is mixed with dirt «to form our clay bodies» and the blood of the earth:

streams push through
 layers of dirt
 as veins embrace waters and soil
 growing the life blood of Our Mother
 the Earth (np).

In attunement with the idea that origin stories «are the means by which cultural communities ground their identity in particular narratives and particular landscapes» (McGregor 2012: 2), Martin acknowledges water as a relation. Not only does water connect her people to «this land», but it also connects «all in Creation» (np). Despite its leading role in the act of creation, water is not, however, a domineering force, but exists in a harmonious interaction with all other elements, thereby contributing to establish balance in the cosmos.

While articulating key spiritual teachings about holism and interdependency, the myth, as Greeley points out, also «recognizes the value of woman as co-creator of life on earth and deviser of tools and strategies for survival» (170). Indeed, in the poem, Martin reminds us of how Sky Woman «dances and sings / our first gardens into existence» (np): by planting the seeds she had brought from the sky in the mud, she creates the many plant beings that will enable human inhabitation of the earth. As the first mother, Sky Woman is also the grandmother of all mothers, who keep «dreaming, visioning, and creating / new life» (np). In the creation story, in fact, upon her death, Sky Woman’s head is flung into the night sky where she lives to this day as Grandmother Moon and controls both the rise and fall of waters and the monthly cycles of female life which ensure that new life will be born.

Women’s special place in the order of existence is celebrated in the second part of the poem, “water and women”, which emphasizes how mothers not only sustain and nourish life, but also «sing and whisper teachings to children / in wombs» about the «relations with life and land» (np). Martin extols, in particu-

lar, the connection between mothers’ bodies and water, which is both the sacred liquid that sustains unborn children in wombs and the nourishing substance that flows from breasts. As the speaker explains, water also aids entrance into the world during birth:

on day of my birth
waters broke through my
mother’s dam
making tidal waves and water falls
that sent streams down legs
soaking the ground
letting all my relations know
i was falling and floating to this earth too (np).

Finally, part three, “water, treaty-making and where we are today”, conveys Martin’s political and decolonial message. Like Vermette, she denounces how not honoured settler treaties «turned creation / into resources» (np), leading to abuse of the land and Indigenous bodies. Their profit-oriented mentality

severed roots from fertile grounds
cutting trees down
covered land with concrete
dug soils and pathways that
ripped through naked bodies
fracking oil and fractured lives (np),

and thereby wrote a history which is opposed to and disrespectful of Indigenous stories that «speak revolutions / of birth and rebirth / creating and recreating» (np). Yet, since the onset of colonialism, her people have resiliently resisted and continue to «defend the sacred» (np). In its closing verses, Martin’s poem thus ushers us all to embrace an ethics of caring against environmental destruction and join the battle in defense of Mother Earth because you cannot «desert you mother / when she is at harm and hurting» (np).

Conclusion: Love the Water

Underlying Martin and Vermette’s poetry is both the recognition of water as a living force and sentient feminine being, as well as the awareness that, like Indigenous women, water has experienced historical traumas owing to increased commercialization, commodification and privatization. To overcome such pain and loss, it is necessary – the two poets suggest – to reclaim the Indigenous love for, and connection with, Mother Earth and the waters that sustain her/us. Indeed, as Salish writer Lee Maracle claims, despite the difficulty of embracing

it in times of ongoing colonial and dehumanizing tactics, «[l]ove itself has the power to heal» (7) and to root out all violence, thereby allowing us to shift from hatred to deep caring. After all, love is an important teaching that has guided Indigenous peoples in their ethical responsibilities toward achieving total well-being by establishing reciprocal and respectful relations with others and the natural world. In the creation story of Sky Woman, for instance, Muskrat and the other water creatures are «motivated by love for Creation and compassion for Sky Woman» (McGregor 2015: 75) when they decide to sacrifice their lives in order to collect a morsel of soil and bring it to the surface so she can survive. It is this love – Anishinaabe scholar Deborah McGregor states – that «continues to guide our vision, our future» (2015: 75) and the decisions we make for the future generations:

we can work toward healing through loving responsibility; through caring for ourselves, our communities and the Earth (waters, forests, animals, etc.). It is not enough to heal ourselves; we are obligated to heal with the Earth to fully recover from historical trauma and reclaim well-being (73).

The profound love for water that Vermette and Martin sing in their poetry works accordingly. It functions to posit water as a site of resistance against ecological and colonial traumas and to embrace love as an anticolonial force that frees both people/women and water from the wounds of traumatic experiences, thereby fostering true environmental and water justice. When properly loved and cared for, water is not only able to heal herself from trauma and fulfil her duties toward the ecosystems that depend on her, but she can also «love us and assist us in recovering from our own traumas» (McGregor 2015: 76). As the speaker in Vermette’s poem “riverlove” acknowledges, water is endowed with that primordial capacity to love which fills her when she gives herself to the river in a symbiotic relationship:

now that I know her
I sit here high on the grass
and feel her with me
she laps slower
but ripples in my chest
like love
it is love
that’s what love is (46).

Necessary in this process of restoring mutual co-healing relationships is, thus, learning to know the water and listening to her sacred voice, because the stories and songs she sings with her «humble [...] wandering water sound» are replete with ancestral knowledge and wisdom which can «wake earth / with

truth» (“riversong”: 51)⁸—a truth that dispels the patriarchal subjugation of the feminine and reinstates the sacredness of water and women, without whom no man or child would be alive. Loving the water and women, Vermette and Martin teach us, is our only hope for reconciliation with Mother Earth and, ultimately, for our survival.

Works Cited

- Assembly of First Nations (AFN). Honouring Water. Retrieved from <https://www.afn.ca/honoring%20water/#:~:text=Water%20is%20the%20blood%20of,Earth%20and%20for%20our%20health> (Last accessed 05/05/2023).
- Chiefs of Ontario. (2001): *Drinking Water in Ontario First Nation Communities: Present Challenges and Future Directions for On-Reserve Water Treatment in the Province of Ontario*. Part II Submissions to the Walkerton Inquiry Commission. 25 March. Retrieved from http://www.archives.gov.on.ca/en/e_records/walkerton/part2info/partieswithstanding/pdf/chiefsontario.pdf (Last accessed 05/05/2023).
- Cook, K. (1999): Grand Mother Moon. In Haudenosaunee Environmental Task Force (Ed.), *Words That Come Before All Else: Environmental Philosophies of the Haudenosaunee* (pp. 139-142). Cornwall Island, ON: Native North American Travelling College.
- Gaertner, D. (2019): Review of *river woman*. *Journal of Mennonite Studies*, 37, pp. 381-385. Retrieved from <https://jms.uwinnipeg.ca/index.php/jms/article/view/2020/1945> (Last accessed 05/05/2023).
- Greeley, J. (2017): Water in Native American Spirituality: Liquid Life–Blood of the Earth and Life of the Community. *Green Humanities*, 2, pp. 156-179.
- Gursoz, A. (2014): Meet Josephine Mandamin (Anishinaabekwe), The “Water Walker”. Post on *Indigenous Rising: An Indigenous Environmental Network Project*. 25 September. <https://indigenousrising.org/josephine-mandamin/> (Last accessed 05/05/2023).
- LaDuke, W. (1999): *All Our Relations: Native Struggles for Land and Life*. South End Press.
- Maracle, L. (1996): *I Am Woman. A Native Perspective on Sociology and Feminism*. Vancouver: Press Gang Publishers.
- Martin, K.D. (2017): Kahnekanoron – Water is Life. *Indigenous Arts & Stories*. Retrieved from <http://www.our-story.ca/winners/writing/5989:kahnekanoron-water-is-life> (Last accessed 05/05/2023).
- McGregor, D. (2008): Anishinaabe-Kwe, Traditional Knowledge and Water Protection. *Canadian Woman Studies/Cahiers de la femme* 26, 3 & 4, pp. 26-30. Retrieved from <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/22109/20763> (Last accessed 05/05/2023).
- McGregor, D. (2012): Traditional Knowledge: Considerations for Protecting Water in Ontario. *The International Indigenous Policy Journal*, 3, 3, Art 11, pp. 1-21. Retrieved from <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/iipj/article/view/7385/6029> (Last accessed 05/05/2023).
- McGregor, D. (2015): Indigenous Women, Water Justice and Zaagidowin (Love). *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la Femme*, 30, 2 & 3, pp. 71-78. Retrieved from <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/37455> (Last accessed 05/05/2023).
- Mother Earth Water Walk. <https://motherearthwaterwalk.com> (Last accessed 05/05/2023).

⁸ Vermette’s poems suggest that retrieving the capacity to hear the water implies learning to speak the language of the land/water again by retrieving lost Anishnaabemowin words (6; 23).

- Robb, P. (2019): Ottawa Writers Fest: Katherena Vermette Goes with the Flow of History and Her Story. Interview with Katherena Vermette. 19 October. Retrieved from <https://artsfile.ca/ottawa-writers-fest-katherena-vermette-goes-with-the-flow-of-history-and-her-story/> (Last accessed 05/05/2023).
- Ruzek, J. (2020): Review of *river woman* by Katherena Vermette. *The Goose*, 18, 1, pp. 1-4. Retrieved from <https://scholars.wlu.ca/thegoose/vol18/iss1/4> (Last accessed 05/05/2023).
- Vermette, K. & MacPherson, E. (2016): *this river*. National Film Board of Canada. Retrieved from https://www.nfb.ca/film/this_river/ (Last accessed 05/05/2023).
- Vermette, K. (2018): *river woman*. Toronto: Anansi.

RECLAIMING THE ABYSS, RECKONING WITH TIME. WATER IN THE AFROFUTURIST IMAGINATION

Chiara Patrizi*

*Y'all remember when it used to be deep
So deep, so, so deep, ay
(clipping).*

Water is a powerful image in black diasporic literature, and a particularly evocative one for Afrofuturism, as testified by various contemporary Afrofuturist artworks, ranging from music to visual arts and literature. My essay focuses on two North American black authors, Nalo Hopkinson and Rivers Solomon, so as to analyze how their writings employ water imagery—and, specifically, imagery related to the Atlantic Ocean—to reclaim a sense of temporality and history that can truly mirror black experience and go beyond oppression and marginalization, in accordance to what Michelle M. Wright has theorized in her work *Physics of Blackness* (2015) and to what several Afrofuturist scholars have pointed out in the past few decades (Dery 1993; Eshun 2003; Nelson 2001; Lavender 2019) regarding science-fiction's subversive potential for black expression.

This reframing and acknowledgement of non-conforming black experiences/subjectivities is made possible also by the two authors' reinterpretation of African water mythologies and deities, merfolk/mermaids in particular. In the novels examined, these creatures become the embodiment of a hybrid identity in which the past, the present, and the future converge in a creative way, dismantling traditional depictions of alterity and processes of othering. I will further argue that in Hopkinson and Solomon's writings, as a source of both life and death, the oceanic waters constitute an environment which allows us to envision the possibility for a different future than that imposed by canonical Western notions, as well as contributing to the characters' identity-building path. By plunging into the physical and symbolic abyss of the Atlantic Ocean, these novels retrieve a painful yet transfigured past, looking at it not as an enemy, but as an instrument of awareness and activism.

Keywords: Afrofuturism, Rivers Solomon, Nalo Hopkinson, Water, Temporality

Introduction

Water represents an often ambiguous yet powerful symbolic element when exploring black temporality in North America, since it conveys both the weight of a traumatic history – the Atlantic Slave Trade, the Middle Passage – and the

* Alma Mater Studiorum - Università di Bologna / Università degli Studi di Trieste.

yearning for the future as a liberating force and a path to freedom, as when the fugitive slaves crossed the Ohio River to reach the northern states.

When it comes to Afrofuturism, the ocean in particular – its abyssal currents but also the shallow waters where it meets the land – becomes a space of reclamation for black identities. My use of the plural here is not fortuitous, but entails the need to acknowledge blackness as a composited identity, in which difference and transformation are more impactful categories than those of uniformity and immutability, borrowing from Stuart Hall's idea of the diasporic experience as the epitome of an understanding of identity defined by hybridity and becoming (2021: 267). Indeed, according to Hall, identities are «produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies. Moreover, they emerge within the play of specific modalities of power» (2003: 4), and they are thus inherently exclusive, as can occur also with the epistemology of the Middle Passage.

Indeed, if the Middle Passage has served as a defining space and time for blackness, this much sought communal narrative may also become problematic. As Michelle M. Wright argues, relying on that narrative alone, especially in the current socio-political situation, jeopardizes a true representation of black identities, which are many and multifaceted, and do not necessarily share the same timeline (43-47). Disregarding such experiences implies that a more nuanced, composited understanding of blackness risks being disregarded, too. But, as Hall observes, «every identity has its 'margin', an excess, something more» (2003: 5), and that surplus of difference is also what Afrofuturism brings about in its representation of black experience as an intersection of identities. This cultural movement has often been praised for acknowledging and voicing the instances of extraordinary black subjectivities (Dery 180-182; Nelson 3), and the ocean provides a compelling dimension in this regard. Much like outer space, the ocean epitomizes the unknown, the utmost alien environment on Earth (Gaskins 2016: 73) – yet a painfully familiar one for many black subjects, a polysemic signifier in which the traumatic past of the slave ships and the actual bodies of the millions who died in the Middle Passage are retained. The quest of Afrofuturists seems precisely that of representing the currents and depths of that past, to make its frequencies, (narrative) waves, and (hi)stories audible and use them to envision and project a different future.

My essay examines Afrofuturist oceanic temporalities through the writing of Nalo Hopkinson and Rivers Solomon, two North American authors whose fictional works manage to both acknowledge the legacy of the Black Atlantic and challenge the epistemology of the Middle Passage through the representation of non-standard black identities. By intersecting timelines and temporal communities, their works expand the notion of blackness and ultimately celebrate

non-conforming and queer black subjectivities. Their fictions break free from traditional linear progress narratives (Wright 15-20) *and* from canonical depictions of blackness by redefining the symbolic relationship between “the deep” and the surface; moreover, they subvert common portrayals of the Other(ed) by including mythical sea-creatures (merfolk) as the embodiment of hybridity and of a creative potential which comes both as an echo of ancient histories and as the chant of an ongoing renewal, thus attuning such histories to the possibility to imagine the future.

Songs of Diasporic Merfolk

When thinking about the Atlantic Ocean, «a natural fact» (Armitage 11), as both a historical and geographical category, David Armitage notes that such geography «should be considered flexible, for “oceans” are no less mythical than continents». He further explains that:

The precise limits of the ocean were, of course, fluid: exactly where it ended was less clear than what it touched and what it connected as long as ‘the Ocean’ was thought of as a single body of circulating water rather than as seven distinct seas. The chronology of Atlantic history should also be considered fluid (12).

And yet, the very geography of the ocean reflects a temporality that moves both horizontally and vertically (Wright 25-26), as exemplified by the overlapping and intersecting of its waves and currents between the surface and the deep waters, which makes its fluidity quite problematic. Within the oceanic environment, the abyss corresponds to a peculiar kind of wilderness – a place that «encapsulates», as Leal states, «the attitude of a society to the unknown» (36); it is thus likely to be inaccessible to humans and inhabited instead by alien Others, according also to a vast body of different mythologies. Among these creatures, notably fascinating are merfolk, the half human, half marine beings whose liminal bodily features allows for the encounter between the human and the nonhuman in various ways, since they are often associated with fertility and fortune, but also with the most obscure and dangerous deep waters. Not surprisingly, in the case of the victims of the Atlantic Slave Trade such mythology provided a glimpse of hope in a desperate situation, achieved by commending oneself to water deities such as Mami Wata or Yemoja. As Gaskins notes:

Beginning in the 16th Century with the arrival of enslaved Africans via the Atlantic slave trade, the traditions, beliefs and practices honouring their ancestral water deities were transplanted into the US. According to Ras Michael Brown (2012), African-descended enslaved people brought with them myriad ideas about nature spirits who champion the oppressed and avenge the enslaved (2018: 198).

The water spirits' subversive character is most likely the main reason why many contemporary black artists «remix» (Gaskins 2018: 199) these deities in their works with a militant intent. Among the first and most interesting examples in music is Drexciya, the Detroit-based techno duo who imagined an underwater community inhabited by the descendants of pregnant enslaved women thrown overboard from slave ships during the Middle Passage¹. In using an essentially instrumental genre to narrate their myth, Drexciya crafted their own sonic retelling of the Black Atlantic as science fiction (Eperjesi 122-124; Eshun 300). Their music inspired in turn a series of artworks through different media, like Ellen Gallagher's series of drawings titled *Watery Ecstatic*; the collaboration between hip hop group clipping and Rivers Solomon for *The Deep*; the comics series *The Book of Drexciya* by Abdul Qadim Haqq and Dai Satō; Ayana V. Jackson's exhibition *From the Deep: In the Wake of Drexciya*, currently on display at the Smithsonian National Museum of African Art, as well as various scholarly essays (Gaskins 2016: 77; Mayer 561-565; Williams 168). This dialogue across time, space, and media testifies to the hybrid character of Afrofuturism as a vibrant artistic movement that celebrates difference and transformation; this is also apparent in the way in which aquatic imagery is articulated and developed by Nalo Hopkinson and Rivers Solomon to reclaim a sense of history and identity not imposed by white, Western-centric notions.

Jamaican-born Canadian writer Nalo Hopkinson's fiction has been praised for the way in which it addresses issues of race, class, gender, and sexuality through a deep knowledge of Afro-Caribbean folklore and history (Lavender 2019: 75; 2023: xi-xii), as in her 2003 novel *The Salt Roads*, a cross-generational narrative revolving around the (re)birth of Lasirén/Ezili in eighteenth-century St. Domingue, nineteenth-century Paris, and fourth-century Egypt and Jerusalem as her consciousness intertwines with those of three different women. When summoned by Mer, Tipingee, and Georgine, three enslaved women in St. Domingue, during the burial of Georgine's stillborn child, the water goddess akin to Mami Wata introduces herself as

born from song and prayer. A small life, never begun, lends me its unused vitality. I'm born from mourning and sorrow and three women's tearful voices. I'm born from countless journeys chained tight in the bellies of ships. Born from hope vibrant and hope destroyed. Born of bitter experience. Born of wishing for better. I'm born (40).

1 Interestingly, Drexciyan mythology is reminiscent of the etymology of the name Yemoja, one of the most important of such water deities, which is «a contraction of the Yoruba words: *Yeye*, meaning 'mother'; *omo*, meaning 'child'; and *eja*, meaning 'fish'. Roughly translated, the term means "mother whose children are like fish"» (Gaskins 2018: 196).

The context and atmosphere here might remind us of the “sorrow songs” celebrated by Du Bois, that «gift of story and song» (198) that enslaved Africans brought with them across the ocean, thus qualifying merfolk as much different deities than European mermaids. In addition, the nonlinear structure of the novel acknowledges music as an instrumental mode of narration for black experience. As Sorensen has pointed out, *The Salt Roads*’ narrative proceeds «dubwise into the future», that is, by provoking «reflection through the use of reverberation» (268), a vernacular technique that is particularly fitting for Afrofuturism, since, through it, listeners / readers hear «each sound as a reverberation or echoing of what has come before, or, even more disjunctively, hear[s] a sound for the first time as an echo of an absent original» (Sorensen 268). The novel has a fragmented, dub-like structure which, starting from its section titles (“BEAT...”; “BREAK/”; “BEAT!”; “ONE-”; “... ↓ DROP”), «samples and fractures historical narrative and produces a literary version of dub’s sonic dissonance, deformation, and estrangement» (Sorensen 271). Ezili’s consciousness is what connects each narrative scrap through space and time, making them reverberate through ancient waters towards the future.

Hopkinson’s next novel, *The New Moon’s Arms*, relies on the same water imagery, this time to craft a story in which the scope might appear smaller – it is definitely a less global and more local narrative – and yet, in transplanting merfolk mythology in a contemporary setting, it contributes to complete Hopkinson’s exploration of its potential as a way to both embody and (re)tell black experience. Unlike other of her works, the protagonist here bears no god-like features, but she is “just a woman”, named Calamity Lambkin who lives in the fictional Caribbean Island of Cayaba. While trying to make sense of the losses of her life, she experiences something which will be determinant in her path towards the construction of a new self: she happens to rescue and foster an injured child stranded on the shore, whom she names Agway, and who will turn out to be a merchild from a mysterious local community of “sea people”, as the Cayabans call them. The merfolk are said to be the descendants of the Africans forcefully boarded on a slave ship which was wrecked off the coast of Cayaba, even though it is not clear how/why they became sea creatures. When Calamity starts considering that these might be Agway’s origins, she shares her thoughts with her old school-friend Evelyn, who is skeptical, to say the least, if not in denial. She eventually accepts the idea only when Calamity points out the countless oral narratives revolving around the ocean and water creatures, which are thus dignified as a historiography capable of envisioning a different future – and therefore, albeit paradoxically, a different present – for black people (Davis 352-353). Similarly, the encounter with Agway and, through him, with oceanic temporality, ignites the possibility of inhabiting a new identity for

Calamity, one which can fill the emptiness of her past with a new sense of kinship that leads her to question and redefine not only her personal life-story but the very assumptions regarding normalcy, affection, and care in terms that are not Western-imposed.

Rivers Solomon's 2019 novella *The Deep* also narrates of a community of water beings, the wajinru, who are «born from the dead» (43) as a consequence of the blood-soaked history of the Middle Passage. Even though they are not divine creatures like Ezili, their story too is «born from song and prayer [...] from hope vibrant and hope destroyed» (Hopkinson 2003: 40), both thematically and stylistically. In fact, the novella is the result of a «work of artistic telephone» (clipping, 2019: 157) between Solomon and clipping., who wrote the song “The Deep” riffing on Drexciya's mythology to expand their narration of an alternative black history in which death by water turns into new life and possibilities for black selves to become and transform, free from the constraints of white-dominated society. The wajinru's post-human hybridity – as both human *and* water creatures – makes them the embodiment of the relation between blackness and the Atlantic Ocean which, in this scenario, becomes not only a locus of death and suffering but a liberating environment, where the abyss can be even seen as a shelter. Like Hopkinson's, Solomon's merfolk does not look like attractive women-like creatures as in Western canonical mermaids, but rather like alien beings. This emphasizes even more their capacity to embody a specific notion of alterity and othering, one which connects them with a Duboisian double-consciousness and, through it, with black experience at large.

Surfacing Temporalities

When considered symbolically, the ocean can indeed accommodate the possibility for the intersection of many and diverse selves and temporalities. Here, time can be represented as moving both horizontally, through currents and waves, and vertically, from the surface to the bottom or – perhaps more appropriately – vice versa; and its merfolk inhabitants, moving through this multi-dimensional metaphor with their hybrid bodies and nonlinear (hi)stories, can be seen as the embodiment of what Paul Gilroy has called «the tension between roots and routes» (133) in the Black Atlantic.

Edouard Glissant's reading of the “submarine” within the Black Atlantic (66-67) reflects on the death at sea of too many enslaved people and concludes that, during the Middle Passage, «*They sowed in the depths the seeds of an invisible presence.* And so transversality, and not the universal transcendence

of the sublime, has come to light» (66), which is precisely what Hopkinson's sea people and Solomon's wajinru are – an invisible yet indispensable presence connecting the deep and the surface, the past and the present. Not surprisingly then, the “submarine” is interpreted by Ian Baucom in strictly temporal terms, as he explains:

Memory here does not haunt, it translates, it fuses the time of remembrance with the time of the remembered, it joins a “now” to a “then” through the mutating wash of a sea-change which is also, always, a “yet-to-be”. Reclaiming the slave from the waters of this Black Atlantic, Glissant's comment demands that we free ourselves from those acts of forgetting upon which the constitution of fixed identities so regularly depend, but asks that in joining ourselves to the no-longer forgotten we refuse to fetishize an alternate past and instead cultivate a vulnerability to the mutating ebb-tides of submarine memory.

While this reading of the submarine again invokes a temporally dispersed subject, it equally implies a model of spatially-disseminated identity, a rhizomatic dislocation of the subject, a self which manifests itself not as an essence but as a meandering (np).

A disseminated identity is exactly what defines Ezili in *The Salt Roads*: like water, the goddess is relentless, moving across time and space with an energy that is ultimately sexual and sensual, feminine, generative (but also, like the sea, potentially destructive). «Time does not flow for me. Not for me the progression in a straight line from earliest to latest» (Hopkinson 2003: 42), she announces early in the novel, «Time *eddies*. I am now then, now there, sometimes simultaneously. Sounds, those are sounds, from another place. I have heard them before, or am I hearing them now, or will hear them later. Three sounds: Song. Prayer. Scream» (42; emphasis added). The image of the eddy, a contrary or circular current, recalls the vertical/horizontal interplay in black temporality and reminds readers of the heterogeneity and difference on which identities are constructed, a process of becoming that is seldom fluid, “smooth”, and rather fragmented, which Ezili manages to navigate on the beat without particular effort. In *The Deep*, learning to play with time comes gradually and quite painfully.

The wajinru's underwater community revolves around the figure of the historian, the “chosen one”, who carries the “rememberings”, that is, the entire history of the merfolk, starting from their birth from the bellies of the first dying mothers. It is a painful and almost unbearable history, and this is why only one wajinru is chosen to keep the memories within their consciousness, thereby allowing the others to live the present without being destroyed by the past. It is also necessary knowledge for the merfolk, though, and the historian is supposed to share it with the others, once a year, during the ceremony of the Remembrance, so as to guide them through the rememberings and provide them

with a collective identity. Not a water deity like Ezili, Yetu, the latest historian and protagonist of the novella, does not accept her role willingly and will need to go as far as to the surface in order to gain a true sense of belonging and eventually understand «where loneliness ends» (Solomon 49). To Yetu, «[t]he womb abyss becomes a transformative threshold [and] a profoundly metaphysical space» (DeLoughrey 8) but that knowledge needs both to be affected by and to affect the surface in order to become awareness. Like Calamity in *The New Moon's Arms*, who must learn how to use her gift of recovering lost things, Yetu must learn how to make sense of all the fragments lost and all the fragments retrieved – of herself, of her people, and even of the others (the humans). In both cases, the encounter with the Other(ed) – Agway for Calamity and Oori, a human, for Yetu – will be instrumental in the characters' quest.

Conclusions

The three novels examined are exemplary of how the “aquatic turn” in Afro-futurism not only constitutes an interesting way of intersecting Black Studies with Environmental Humanities (Eperjesi 134-137; Fargione 55-56), but also provides a framework through which to rethink dominant / subaltern relations when it comes to narratives depicting alternative, non-conforming temporalities to address and represent non-conforming identities. In these stories, merfolk are, in fact, the carriers of the possibility for an alternative history arising from the Middle Passage which can, however, be fully understood and actualized only once it reemerges from the abyss to “trouble the waters” on the surface and thereby act as an instrumental means to interpellate individual and collective traumas alike. Here, in the shallow waters at the border between two different senses of time, the encounter between the human and the non- / post-human allows for a reframing of the Middle Passage epistemology. Such reframing goes beyond traditional notions of progress and history to create narratives revolving around the intersection of many and diverse experiences of blackness, that is, the «“now” through which all imaginings of Blackness will be mediated» (Wright 14). This is also made possible thanks to the narrative and stylistic techniques employed by the two authors, who effectively blur the boundaries between literacy and orality by mobilizing different artistic forms and languages to craft their works, continuing and renewing a long-lasting tradition in black literature. Indeed, by reinterpreting West African mythology, and remixing and dubbing it as Afrofuturist fiction, Nalo Hopkinson and Rivers Solomon engage with the black diasporic experience in terms of hybridity and transformation in time and space; in doing so, their novels contribute to

expanding the notion of blackness and envision a sense of community that is not restricted to white, Western-imposed assumptions and mind frames.

By engaging with the realm of «epiphenomenal spacetime» (Wright 41–45), Hopkinson and Solomon offer their readers a language through which to explore how blackness is embodied and read in the current socio-historical moment, which succeeds in being inclusive rather than exclusive when dealing with the Middle Passage epistemology precisely because it nurtures difference and change rather than homogeneity and uniformity. In their fictions, the abyss becomes, in the words of Alexis P. Gumbs, «an opening where all the myriad forms of resource relationship and organization constructed by groups of people in different physical environments still exist as possibilities» (348), not a dark void of perdition and death, not an end but an origin – a source of perhaps unexpected encounters and, metaphorically, a dimension in which the future can be imagined as something tangible and unfolding even in a dying world.

Works Cited

- Armitage, D. (2002): Three Concepts of Atlantic History. In D. Armitage & M. J. Braddick (Eds.), *The British Atlantic World, 1500–1800* (pp. 11-27). New York: Palgrave.
- Baucom, I. (1997): Charting the “Black Atlantic”. *Postmodern Culture*, 8, 1. Retrieved from <https://www.pomoculture.org/2013/09/21/charting-the-black-atlantic/> (Last Accessed June 16, 2023).
- clipping. (2017): The Deep. Single. Sub Pop, MP3 audio.
- clipping. (2019): Afterword. In R. Solomon, *The Deep* (pp. 157-163). New York: Saga Press.
- Davis, J. A. (2021): Crossing Merfolk, the Human, and the Anthropocene in Nalo Hopkinson’s *The New Moon’s Arms* and Rivers Solomon’s *The Deep*. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 32, 3, pp. 349-367.
- DeLoughrey, E. (2022): Kinship in the Abyss. Submerging with *The Deep*. *Atlantic Studies*, 20, 2, pp. 348-360.
- Dery, M. (1993): Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In M. Dery (Ed.), *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* (pp. 179-222). Durham and London: Duke University Press.
- Drexciya (1997): *The Quest. Submerge*, MP3 audio.
- Du Bois, W. E. B. (2015): *The Souls of Black Folk*, 1903. New Haven & London: Yale University Press.
- Eperjesi, J. R. (2022): Imagined Oceans. Drexciya’s Bubble Metropolis and Blue Cultural Studies. *Journal of Popular Music Studies*, 34, 1, pp. 118-140.
- Eshun, K. (2003): Further Consideration on Afrofuturism. *CR: The New Centennial Review*, 3, 2, pp. 287-302.
- Fargione, D. (2021): The Aquatic Turn in Afrofuturism. *Le Simplegadi*, XIX, 21, pp. 55-66.
- Gaskins, N. R. (2016): Deep Sea Dwellers: Drexciya and the Sonic Third Space. *Shima*, 10, 2, pp. 68-80.
- Gaskins, N. R. (2018): Mami Wata Remixed: The Mermaid in Contemporary African-American Culture. In P. Hayward (Ed.), *Scaled for Success: The Internationalisation of the Mermaid* (pp. 195-208). Bloomington: Indiana University Press.

- Gilroy, P. (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Glissant, E. (1989): *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Gumbs, A. P. (2019): Being Ocean as Praxis: Depth Humanisms and Dark Sciences. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 28, 2, pp. 335-352.
- Hall, S. (2021): Cultural Identity and Diaspora. In P. Gilroy & R. W. Gilmore (Eds.), *Selected Writings on Race and Difference* (pp. 257-271). Durham & London: Duke University Press.
- Hall, S. (2003): Introduction: Who Needs 'Identity'? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 1-18). London: SAGE.
- Hopkinson, N. (2007): *The New Moon's Arms*. New York: Warner Books.
- Hopkinson, N. (2003): *The Salt Roads*. New York: Warner Books.
- Lavender, I. III (2019): *Afrofuturism Rising. The Literary Prehistory of a Movement*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Lavender, I. III (2023): Introduction. In I. Lavender III (Ed.), *Conversations with Nalo Hopkinson* (pp. ix-xii). Jackson: University Press of Mississippi.
- Leal, R. B. (2004): *Wilderness in the Bible: Toward a Theology of Wilderness*. Bern: Peter Lang.
- Mayer, R. (2000): "Africa as an Alien Future": The Middle Passage, Afrofuturism, and Postcolonial Waterworlds. Time and the African-American Experience. *Amerikastudien / American Studies*, 45, 4, pp. 555-566.
- Nelson, A. (2002): Introduction: Future Texts. In A. Nelson (Ed.), *Afrofuturism. Social Text*, 71, 20, 2, pp. 1-15.
- Solomon, R. (2019): *The Deep*. New York: Saga Press.
- Sorensen, L. (2014): Dubwise into the Future: Versioning Modernity in Nalo Hopkinson. *African American Review*, 42, 2-3, pp. 267-283.
- Williams, B. (2001): Black Secret Technology: Detroit Techno and the Information Age. In A. Nelson, T. L. N. Tu & A. Headlam Hines (Eds.), *Technicolor: Race, Technology & Everyday Life* (pp. 154-176). New York: New York University Press.
- Wright, M. M. (2015): *Physics of Blackness*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

**FRANCOPHONE LITERATURES
AND AMERICA**

CONVERSATION 'EN ARCHIPEL' AVEC MAYLIS DE KERANGAL

Alessandra Ferraro*

La carrière littéraire de Maylis de Kerangal, commencée en 2000 (*Je marche sous un ciel de traîne*) s'est poursuivie avec la publication d'une quinzaine d'ouvrages de fiction dont les plus célèbres sont *Corniche Kennedy* (2008), *Naissance d'un pont* (2010) et *Réparer les vivants* (2014) qui ont obtenu des prix prestigieux en France et à l'étranger; les deux derniers ont été portés à l'écran en 2016. Ces romans, ainsi que *Tangente vers l'est* (2012), *À ce stade de la nuit* (2014), *Un monde à portée de main* (2018) et *Canoës* (2021) ont été traduits en italien et publiés chez Feltrinelli. Le titre de cette conversation s'inspire du dernier recueil de l'auteure française, *Archipel*, paru en 2022 qui regroupe vingt-deux textes, fictions, récits et essais parus entre 2007 et 2022; la métaphore de l'archipel renvoie, en même temps, à des formes différentes qu'exploite Maylis de Kerangal au sein desquelles il est possible de déceler une profonde unité. Parmi les multiples thématiques présentes dans l'œuvre de l'écrivaine, extrêmement riche et encore *in fieri*, on aborde quelques questions de poétique centrales dans ses textes: la notion d'écriture comme traduction; la voix au point de vue thématique et de la narration; le rapport de l'auteure à ses personnages. Par une narration détaillée qui utilise un vocabulaire spécialisé, Maylis de Kerangal entraîne ses lecteurs dans des univers polyphoniques évocateurs, leur permettant de pénétrer l'âme de multiples personnages dont ils partagent les émotions et les sensibilités. L'écriture puissante de Maylis de Kerangal fournit, ainsi, au roman contemporain les moyens pour préserver sa force narrative et rester vital, même dans un univers médiatique dominé par l'image. Cette conversation a eu lieu à Université d'Udine le 21 mars 2023 dans le cadre de la XXIX^e édition du Festival Dedicà de Pordenone consacré à l'auteure française.

Mots-clés: Maylis de Kerangal, écriture comme traduction, roman, personnages, rythme

In Conversation with Maylis De Kerangal: Exploring the Archipelago of Her Writing

The literary career of Maylis de Kerangal, which began in 2000 with *Je marche sous un ciel de traîne*, has continued with the publication of around fifteen works of fiction, the most famous being *Corniche Kennedy* (2008), *Naissance d'un pont* (2010), and *Réparer les vivants* (2014), which have received prestigious awards in France and abroad. The last two were adapted into films in 2016. These novels, along with *Tangente vers l'est* (2012), *À ce stade de la nuit* (2014), *Un monde à portée de main* (2018), and *Canoës* (2021), have been translated into Italian and published by Feltrinelli. The title of this conversation is inspired by the French author's latest collection, *Archipel*, released in 2022, which brings together twenty-two texts, including fiction, stories, and essays published between 2007 and 2022. The metaphor of the archipelago simultaneously refers to the different forms explored by de Kerangal, within which it is possible to discern a profound unity. Among the numerous themes present in the writer's incredibly

* Università di Udine.

rich and ongoing work, some central poetic questions in her texts are addressed: the concept of writing as translation, the role of voice both in theme and narration, and the author's relationship with her characters. Through detailed writing that employs specialized vocabulary, Maylis de Kerangal immerses her readers in evocative polyphonic narrative worlds, allowing them to delve into the souls of multiple characters, sharing their emotions and sensitivities. Maylis de Kerangal's powerful writing thus equips contemporary novels with the means to preserve their narrative strength and remain vibrant, even in a media-dominated world where images prevail. This conversation took place at the University of Udine on March 21, 2023, as part of the 29th edition of the Dedicata Festival in Pordenone dedicated to the French author.

Keywords: Maylis de Kerangal, Writing as Translation, Novel, Characters, Rhythm

Présentation

Par une écriture détaillée qui utilise un vocabulaire spécialisé, Maylis de Kerangal entraîne ses lecteurs dans des univers narratifs polyphoniques évocateurs, leur permettant de pénétrer l'âme de multiples personnages dont ils partagent les émotions et les sensibilités. L'écriture puissante de Maylis de Kerangal fournit, ainsi, au roman contemporain les moyens pour préserver sa force narrative et rester vital, même dans un univers médiatique dominé par l'image.

La présence de la mer et des îles est centrale dans plusieurs fictions de Maylis de Kerangal, à partir des deux récits qui composent *Ni fleur ni couronnes* (2006), où il est question du naufrage du *Lusitania* au large des côtes irlandaises ainsi que de la rencontre entre trois jeunes dans l'île éolienne de Volcan, et de *Corniche Kennedy* (2008) qui se passe en bord de Méditerranée. Dans *À ce stade de la nuit* (2014) à un naufrage de migrants, qui a eu lieu en 2013 devant Lampedusa, sont consacrées les réflexions de la narratrice; on retrouve également la mer, la mer du Havre, ville natale de l'écrivaine dans *Réparer les vivants* (2014), son roman le plus connu, qui s'ouvre sur une longue séquence consacrée au surf. Dans *Canoës* (2021), les huit nouvelles sont reliées entre elles au point de vue narratif par ce bateau qui constitue une sorte de fil rouge symbolique. La mer, d'ailleurs, et les bateaux appartiennent au vécu de l'auteure, née au sein d'une famille de marins, ainsi qu'à son imaginaire, fortement empreint d'éléments aquatiques.

Le titre de cette conversation¹ ne se focalise cependant pas autour des oc-

1 Il s'agit du texte, revu et remanié, de la conversation entre l'auteure et Alessandra Ferraro qui a eu lieu à l'Université de Udine le 21 mars 2023. L'événement a été organisé en collaboration avec le Dipartimento di lingue, letteratura, comunicazione, formazione e società et le Festival Dedicata de Pordenone qui a consacré à l'auteure française sa XXIX^e édition. Nous remercions également Claudio Cattaruzza, Directeur scientifique du Festival Dedicata ainsi qu'Antonino Frusteri, le président de l'Association Thesis qui ont rendu possible la réalisation de cet événement.

currences marines et lacustres dans l’œuvre de cette auteure française, mais il s’inspire du titre de son dernier recueil, *Archipel*, paru en 2022 qui regroupe vingt-deux textes, fictions, récits, essais choisis, publiés entre 2007 et 2022; la métaphore de l’archipel renvoie, en même temps, à des formes différentes au sein desquelles il est possible de déceler une profonde unité. Comme le rappelle Maylis de Kerangal «De fait, de même que le motif de l’archipel stimule immédiatement l’idée de liaison, de dialogue et d’échange, de même ces textes inscrivent entre eux tensions réverbérations, correspondances» (2022: 11). Dans l’impossibilité de présenter une approche exhaustive des multiples thématiques présentes dans une œuvre qui est extrêmement riche et encore *in fieri*, nous avons focalisé les questions que nous avons posées à Maylis de Kerangal moins sur un roman précis que sur des questions de poétique que nous avons considérées comme centrales dans ses textes: la notion d’écriture comme traduction; la voix au point de vue thématique et de la narration; son rapport à ses personnages. Suivront des questions des étudiantes en littérature française de notre maîtrise en Lingue e letteratura europea ed extraeuropea et des lycéennes du Lycée linguistique Bertoni d’Udine.

Écrire c’est traduire

Dans un essai d’Archipel vous avez comparé la description à «un voyage à l’étranger, à un séjour dans un pays dont je ne parle pas la langue» (2022: 88). J’aimerais que vous interveniez sur cette question de la langue étrangère, de l’étrangeté, de l’altérité, par rapport à l’acte d’écrire.

Peut-être dire pour commencer que j’ai écrit mon premier livre “à l’étranger”, aux États-Unis, lors d’un séjour au Colorado. Je vivais alors sur un campus d’étudiants, dans une communauté plutôt internationale, et parlais un anglais médiocre. Je l’ai donc écrit loin de la France, éloignée de “mon” français. Ensuite, j’ai le sentiment, quand j’écris mes livres, d’être située sur deux plateaux linguistiques, deux plateaux de langage. Il y a le langage avec lequel je parle dans la vie quotidienne, et la langue de l’écriture. Je ne parle pas comme dans mes livres, et je n’écris pas dans la langue que je parle dans la vie quotidienne, celle-ci est une autre langue, issue d’un travail d’élaboration, d’une fermentation, d’une maturation, comme si je basculais dans une espèce de traduction

Nous remercions Andrea Fanton, doctorant en études françaises (Corso di dottorato interateneo Udine-Trieste in Studi linguistici e letterari) qui s’est chargé de l’enregistrement et de la transcription du texte.

de mon français. Il y a comme deux hémisphères mentaux, une *lingua franca*, et la littérature, et c'est vrai pour la plupart des auteurs. Par ailleurs, la langue littéraire est de fait une langue différée, c'est toujours une langue qui vient dans un après-coup. Le travail littéraire produit une langue étrangère, étrangère au sens aussi de bizarre, étrange. Et il est vrai que j'ai souvent le sentiment d'écrire dans une langue étrangère.

En outre, le fait que plusieurs de mes livres soient traduits dans de différentes langues étrangères m'apporte d'autres expériences. J'étais en janvier dernier en Inde et où *Réparer les vivants* a été traduit en malayalam ou en tamoul et, sur la couverture, je ne distinguais pas mon nom du titre, le livre m'échappait complètement. La traduction implique de fait une espèce de lâcher prise: d'une certaine manière, il faut se délester d'une mentalité de propriétaire et laisser les textes aller, au sens où je ne peux pas vérifier la traduction en arabe ou en israélien ou dans des langues un peu rares. Et donc c'est le traducteur qui "prend la main" si je puis dire, et pour moi c'est quelque chose de très émouvant.

Je voudrais aussi insister sur le fait que, selon moi, le traducteur ne traduit pas un texte: il "écrit" une traduction, il produit un texte. À ce titre, c'est pour moi un auteur, il a un statut d'auteur. Une dernière chose: dans mes livres, j'use de vocabulaires, de lexiques, de taxinomies que je ne connais pas avant d'écrire, et qui sont pour moi semblables à des gisements de termes étrangers, étrangers parce qu'ils ont disparu, ou n'ont pas droit de cité dans la langue. Il y a de ma part, je crois, une espèce de volonté de rendre ma langue étrangère, de faire qu'elle devienne une langue étrangère en allant puiser dans ces mondes langagiers délaissés, abandonnés, ceux de la science, de la technique, de l'art, de la médecine, etc. C'est une façon aussi de rendre ma langue étrangère. Proust écrivait d'ailleurs que «Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère» (1954: conclusion). C'est chez moi une option esthétique et éthique, qui a à voir avec l'idée de beauté et celle de justesse. Rendre ma langue étrangère, singulière, spécifique, tout cela travaille mon écriture.

On vient d'évoquer la place fondamentale qu'occupe la traduction dans vos ouvrages ainsi que le rôle de l'auteur qui est comparable à celui du traducteur. D'ailleurs, dans votre nouvelle Bivouac, la première de Canoës, le personnage principal est une traductrice.

Déjà dans *Réparer les vivants*, la personne qui reçoit le cœur est une traductrice. Je crois que c'est simplement une question d'espace. Elle est celle qui accueille la langue de l'autre, ce qui n'est pas anodin. Elle a en elle assez d'espace, la place nécessaire pour donner hospitalité à une autre langue, à un autre cœur.

Dans *Bivouac*, la première nouvelle de *Canoës*, il y a le retour d'une femme qui est traductrice, qui est un peu une espèce de protagoniste fascinant pour moi.

Écrire, une immersion dans le réel

Grâce à vos romans, vos nouvelles, vous avez su revitaliser l'écriture romanesque et lui trouver une place qui est différente dans notre monde contemporain par rapport aux séries télévisées, aux films qu'on regarde, de toute autre forme narrative. Vous vous êtes exprimée à plusieurs reprises sur la fonction de l'écrivain en le définissant comme un "danseur", un "plongeur", un "descripteur", un "chasseur-cueilleur" (2022: 88). Comment vous vous approchez de l'écriture? Quel rôle lui attribuez-vous?

Je crois d'abord qu'écrire, écrire de la fiction, appelle à des formes de dispositions mentales spécifiques! L'idée de se laisser envahir, de se laisser recouvrir, occuper, obséder, par son texte, son motif, mais aussi de se documenter, d'être initié à des matériaux inconnus. L'écrivain plongeur vient de là. Il y a une sorte d'immersion mentale. Je parlais de la description et de la danse parce que je me suis beaucoup intéressée à la question du détail et de la précision en littérature, et que j'ai radicalisé ces questions dans mon travail. Il s'agit à mes yeux d'une politique de la langue, qui conduit à résister, à repousser toutes les formes de standardisation du langage, issues du monde néolibéral, capitaliste. Or, le détail, c'est aussi cette incise, cette petite prise sur la paroi du réel qui permet de résister à l'uniformisation, à la banalisation, au formatage. Ainsi, j'aime lire des textes où la question de la langue, de sa précision, est centrale, et relève à la fois d'une éthique du regard, et d'une forme d'esthétique. J'ai la conviction que quand on écrit des romans, l'auteur produit non pas du réel, mais *son* réel, démarche où le détail, la spécification, la singularisation, le fait de toujours différencier, sont au cœur de la pratique littéraire.

Pour finir, je voudrais rappeler que la littérature est peut-être le dernier lieu du monde contemporain où il est encore possible de mener ce travail de distinction, de dire que deux choses ne sont pas pareilles, mais qu'elles seraient presque les mêmes, ressemblantes, dissemblables. La littérature, c'est l'espace où l'on peut écrire rouge carmin, rouge vermillon, un rouge brique, où l'on peut prendre le temps de spécifier, de détailler, de singulariser, ce qui est partie intégrante d'un travail à la fois politique et poétique. J'écris en quelque sorte contre ce lissage de la langue qui va très vite, j'essaie d'élaborer des textes qui soient un peu comme des points de résistance à cette langue marketée. Le détail c'est le point de contact entre la documentation et l'imaginaire, la recherche, et la sensibilité, c'est important que mon travail situe ces points de contact.

Voix de l'auteur, voix du personnage

Dans vos textes vous accordez une place centrale à la voix. Il ne s'agit pas seulement de la voix du personnage, mais aussi de la manière dont le narrateur s'insère dans le texte, ce qui crée une sorte de superposition de voix qui est très intéressante. J'évoquerai deux manières d'aborder la voix. Tout d'abord dans Canoës, votre dernier texte paru en France et récemment traduit en italien. Je ne peux pas m'empêcher d'évoquer les circonstances de la naissance de ce recueil qui a été écrit en 2021, au moment de la pandémie, au moment où les voix finalement étaient filtrées par des masques et qu'on n'était pas en contact les uns avec les autres; les voix nous arrivaient à travers des instruments, des portables, des ordinateurs. Dans la novella centrale, Mustang, ce n'est pas seulement l'histoire d'une femme qui retrouve, après un deuil, son autonomie à travers sa voix, mais c'est aussi l'histoire d'une femme, d'une écrivaine qui trouve la voix juste pour écrire.

Dans Réparer les vivants, votre roman le plus connu, traduit en 35 langues, si on prend comme exemple le discours du docteur Révol, le chef de la réanimation de l'hôpital où aura lieu l'explantation du cœur du jeune Simon Limbes, au moment où il annonce la mort cérébrale à ses parents, vous avez mis en scène une parole qui énumère, souligne les pauses, aussi au point de vue typographique dans le texte, où le blanc exprime l'hésitation et la difficulté du docteur et, en même temps, les préoccupations de l'écrivaine de rendre avec justesse ce moment si difficile.

Mustang, est effectivement un texte autobiographique où je reviens sur ce séjour au Colorado. J'écris pour la première fois un texte de fiction, il y a la question des voix américaines, et il y a ces voyages en voiture où j'entends ma propre voix résonner dans l'habitacle. Je trouve que c'est un moment assez beau, celui où un individu capte sa propre voix.

La voix est une question littéraire fascinante; comme motif, évidemment, ce motif de la voix des poètes, cette voix qui "chante", mais il y a autre chose: la voix est à la fois ce qui nous incarne le plus –chaque personne dans cette salle a une voix particulière, une voix si particulière qu'il existe des modes de paiement online par reconnaissance vocale–, une voix qui est la sienne, qui le singularise –on a tous le souvenir d'un appel téléphonique et de cet "allô" qui réimpose dans l'instant la présence d'un être que l'on n'a pas entendu depuis des années. Ceci sans doute parce que la voix c'est du corps, et ce qui est intéressant pour moi, c'est à la fois de saisir la voix comme un muscle, c'est à dire les deux petits plis que l'on a au fond du larynx, et comment ça vibre, et comment les petites étoiles en cartilage qui sont en dessous de ces cordes vocales les écartent

pour laisser passer le souffle, et c'est immédiatement de l'incarnation. Tout cela est mystérieux. Enfin, la question de la voix est un paradoxe: notre voix nous incarne et pourtant, si vous écoutez votre voix sur un enregistreur, sur un message radiophonique ou comme moi, en cet instant, sonorisée par ce micro, vous ne la reconnaissez pas. Autrement dit: personne ne s'entend comme il est perçu par les autres, personne n'a accès à ce qui, pourtant, l'identifie parmi les autres. Pour toutes ces raisons, c'est une question fascinante. Dans mes livres, j'essaie de décrire la voix de manière physique, matérielle, comme un muscle, comme un organe, de rappeler que la voix n'a pas toujours été humaine, mais qu'elle est devenue humaine, elle est devenue humaine au moment où le larynx est tombé au niveau de la cinquième vertèbre, si cela n'avait pas eu lieu, on parlerait comme des grands singes, on émettrait des borborygmes. Il y a une odyssée de la voix humaine, il y a ce moment de l'évolution où l'homme accède au langage articulé. Comme si le cri, *a contrario*, était la résurgence, le témoignage de la part animale qui subsiste en l'homme, cette part incontrôlée, non articulée.

Et puis, il y a les fonctions spécifiques de la voix humaine, comme c'est le cas dans *Réparer les vivants*, où pour moi la question était: «Qu'est-ce que c'est annoncer la mort à un couple qui vient de perdre son enfant? Quelle voix est-il possible de faire entendre dans le texte? Qu'est-ce qu'*annoncer*?» Il y dans l'imaginaire de l'annonce celle que l'ange Gabriel fait à la Vierge par des phrases qui ne sont pas seulement prédictives, mais si condensées, si puissantes qu'elles semblent changer le cours du temps, "tu es bénie, tu as été choisie, tu enfanteras un fils". Annoncer la mort d'un enfant à sa mère, à ses parents est d'une tout autre violence. Dans mon texte, la phrase ralentit, le médecin commence par communiquer des informations qui s'accumulent, de mauvaises nouvelles, de mauvaises nouvelles, et encore de mauvaises nouvelles. Elle accompagne la douleur, l'empathie, l'aspect irréversible de ce qui a lieu.

Mes textes décrivent toujours les voix des protagonistes, j'essaie de les entendre, de restituer leurs timbres, leurs intonations, leurs tessitures. C'est une façon de les incarner, de les rendre vivants.

Par ailleurs, tout se passe dans le temps de l'écriture. À ce titre, je n'ai pas tellement d'avance sur le lecteur, les choses sont *in process* et de fait, il s'agissait, pour moi aussi, de m'avancer dans des zones inconnues: la mort cérébrale, l'ouverture du corps, le prélèvement d'organes, la réimplantation du cœur, relevaient d'un domaine inconnu et j'étais constamment aux aguets. Et toute chose que l'on regarde attentivement fait voir sa part énigmatique. La voix demeure pour moi quelque chose d'énigmatique.

S'incorporer aux personnages

On va passer au troisième point qui est lié aussi à la voix et à tout ce que vous venez de dire. Mais finalement il y a cette idée de “plonger”; j'utilise ce verbe qui me paraît évoquer l'image de s'introduire dans quelque chose qui est inconnu pour vous aussi au début; c'est un univers sous-marin ou pas, mais finalement que vous ne connaissez pas et que vous décrivez, que vous découvrez aussi, et les lecteurs avec vous.

Et il y a dans cette démarche aussi une sorte de respect par rapport aux personnages que vous mettez en scène. Ce sont des personnages dont on ne connaîtra jamais vraiment l'intérieur, ce qu'ils pensent, ce qu'ils éprouvent, grâce à une description qu'on peut définir de “phénoménologique”. Alors il y a un respect, je trouve. Ce qui est bien exprimé par le fait que vous utilisez le mot d’“incorporation”, d’“osmose”, ce qui est à l'opposé de la volonté du narrateur, disons classique, de dominer les personnages et de les faire bouger à partir d'une situation supérieure, omnisciente. Il y a cette idée d'un narrateur ras le sol qui est très intéressante.

Oui, je serais plutôt au ras du sol qu'en hauteur à tirer les fils comme un marionnettiste. Ce n'est pas ma manière d'écrire et de concevoir mes textes. Mes livres sont rarement centrés autour d'un seul personnage, qui prendrait tout le pouvoir et serait le seul à être regardé; l'attention du texte se répartit au contraire sur plusieurs personnages, on le voit dans *Réparer les vivants* et on le voit aussi dans les textes plus personnels de *Canoës*. Ce qui se joue, c'est que les personnages soient incarnés. J'essaie de capter des effets de réel, avec la sensation que les personnages sont d'abord des mouvements, des corps, des voix, des vibrations, avant d'être des blocs psychologiques. C'est aussi une façon de regarder la vie, les autres, d'admettre que l'on a d'abord à faire à des visages, à des expressions, à beaucoup de choses en réalité et qu'il faut faire confiance à ce qui se manifeste, voilà. Moi, j'essaie de faire confiance à ce qui se manifeste *avant* d'élucider les “petits tas de secrets” comme l'écrit Malraux².

Oui, et en effet, c'est vrai. Vous avez évoqué cette dimension chorale du roman, polyphonique aussi si l'on veut reprendre le fil rouge de la voix. Il y a plusieurs personnages qui parlent et qui ont tous la même importance. Et ça aussi, c'est assez nouveau, ce décentrement de la voix.

Oui, il y a plusieurs centres dans mes livres.

² L'écrivaine se réfère à la célèbre citation d'André Malraux qui décrit ainsi la condition humaine: “Pour l'essentiel, l'homme est ce qu'il cache: un misérable petit tas de secrets”.

C'est polycentré absolument. Un critique, Dominique Viart (2020), a mis l'accent sur l'importance des personnages secondaires dans vos textes, mais d'après moi, il faudrait aller encore plus loin, puisqu'il me semble qu'il n'y a pas de personnage secondaire.

Oui, je ne pense pas les personnages en termes de principaux, secondaires. Ce n'est pas ma manière de fonctionner. Dans *Réparer les vivants*, Marianne, la mère, et Thomas Rémige, le coordinateur, sont sans doute un peu plus regardés dans le roman. Mais entre Révol, Virgilio, Cordélia, Simon, Juliette, il y a une forme d'égalité. Le roman n'est pas happé, aspiré par une figure dominante. Même quand j'ai écrit *Un monde à portée de main* où le personnage de Paula est au-devant, il y a d'autres personnages qui ne sont pas “en dessous”, mais qui sont situés sur un même plan latéral. C'est une forme de latéralité. Je trouve que c'est intéressant de travailler la latéralité, le plan horizontal dans la littérature.

Et c'est pour ça alors que vos personnages sont si vrais. Si nous revenons à Réparer les vivants et nous focalisons notre attention sur Virgilio Brevi, le chirurgien qui va s'occuper des prélèvements du cœur, c'est un Italien, fils d'immigrés du Frioul, un passionné de football. Si son prénom, Virgilio, évoque le poète latin qui a accompagné Dante à l'Enfer, son nom, Brevi, fait allusion à la rapidité nécessaire dans ce type d'opérations. En effet, tout se passe dans Réparer les vivants en vingt-quatre heures. Il y a un respect de l'unité de temps aristotélicienne. Comment vous avez pu rendre d'une manière si vraie ce personnage de Virgilio Brevi?

Les personnages pour moi ne sont jamais –c'est un peu anti-Dostoïevski– des personnages avec des grosses têtes et pas de corps, ce sont des personnages qui sont plantés dans la terre, qui sont des corps. Ce qui m'intéresse, ce ne sont pas des personnages à idées qui sont prétextes à tenir des discours sur le monde, ce sont d'abord des corps, des sensibilités, des affects, des tempéraments –cette notion littéraire très belle, tempérament chaud, froid, rapide, lent, bruyant, silencieux, c'est très précieux pour moi. Brevi, j'ai essayé de l'attraper comme ça, je suis partie de l'idée du blond ténébreux, car on parle en général de brun ténébreux, mais le blond ténébreux existe aussi; il est plus rare. Ensuite, ce que j'avais observé, c'est que ces personnes impliquées dans des opérations médicales, scientifiques, techniques et humaines comme la greffe d'un cœur, ne sont pas des personnes qui, durant l'opération, parlent de ce qu'ils sont en train de faire: au contraire, ils parlent d'autre chose. De football, en l'occurrence. On s'étonne de les entendre parler de cinéma, du match, de trucs quotidiens alors qu'ils sont en train de transplanter un cœur. Quand j'avais assisté à cette réimplantation d'un cœur, cette ambiance de bloc m'avait étonnée. Je trouvais

ce décrochage très intéressant sur le plan de la gestion du stress, de l'angoisse, du risque, sur le rapport au danger. Et puisque Virgilio est un Italien, s'invite cette histoire de *calcio*.

Et puis, il n'y a pas de pathos, c'est à dire qu'on voit que vous n'écrivez pas pour faire pleurer, pour faire identifier, ou bien créer un climat tragique.

Je trouve néanmoins que le début du livre est violent. Je pense aussi que le pathos peut être écrit de manière antipathétique. Pour écrire le pathos, il n'est nul besoin d'être pathétique, on peut faire différemment. Ce qui m'émeut dans le livre, surtout la toilette mortuaire, le chant de Thomas et le moment où il est question de la mémoire, de la belle mort, ce rituel antique. J'avais envie de porter cette émotion-là.

Questions

Je passe maintenant au public et, en particulier, aux étudiant(e)s et lycéen(ne)s qui, après avoir étudié en cours Réparer les vivants et Canoës, aimeraient vous poser quelques questions.

Fiorenza (lycéenne): *Pourquoi vous avez choisi Canoës comme titre pour votre recueil?*

C'est une image poétique. À mes yeux, le canoë est comme une sorte de panier à histoire, une petite bouche qui peut contenir et transporter des histoires. Je me suis inspirée des canoës de l'Ontario, dont usaient les Indiens de la région des Grands Lacs pour aller d'un village à l'autre et porter des nouvelles, à cause du réseau hydrographique si dense. Le canoë, c'est déjà très beau, c'est un bel artefact. C'est rapide, gracieux, souple, c'est léger et on peut y mettre beaucoup de choses à l'intérieur et donc des histoires. *Canoës* est composé de huit histoires, mais ce n'est pas un recueil de nouvelles avec des histoires juxtaposées, je l'ai conçu comme une constellation, un roman en pièces détachées; il s'agissait d'établir des liens, des rapports entre ces histoires, de les faire parler entre elles, elles sont toutes connectées. C'est pour ça que j'ai appelé ça *Canoës*.

Tania (étudiante): *Je voulais vous poser une question en ce qui concerne Canoës. On peut aussi le considérer comme un livre féministe?*

C'est un livre entièrement peuplé de femmes, il est "occupé" par les femmes, il les fait entendre, il les fait voir. Je voulais leur donner toute la place. Ces nou-

velles sont toutes narrées par une voix de femme –sauf une, “Un oiseau léger”. Elles disent quelque chose de la liberté, de l’émancipation, de la singularité des voix féminines. L’une d’entre elles est un texte résolument féministe, qui évoque la minoration de la voix féminine dans l’espace public, à la radio, là où la voix féminine connote la fragilité, la vulnérabilité, l’incompétence. En France, par exemple, jusque récemment, les femmes ne pouvaient pas présenter les actualités radiophoniques. Elles faisaient d’autres émissions, mais les actualités étaient dites par des voix masculines perçues comme compétentes, des voix qui affirment une autorité, une stabilité, qui rassurent. Quand on veut d’ailleurs critiquer une femme, c’est souvent le mot hystérique qui revient, autrement dit, littéralement, l’idée que l’utérus leur remonte dans la bouche. Or, ce qui m’a intéressée, c’est le fait que, depuis les années 70, les voix des femmes “baissent”, se rapprochent des voix masculines, les femmes participant davantage à la vie publique, politique, économique, ayant commencé à rallier les lieux du pouvoir. Elles ont évolué. Une autre théorie –que j’aime énormément parce que moi je m’intéresse à la préhistoire–, a trait à l’article de l’auteur féministe américaine Joan Rivière, “La féminité en tant que mascarade”, émet l’hypothèse que cette petite voix de femme, plus douce, moins audible, aurait été stabilisée durant l’évolution de l’espèce *sapiens* afin que les femmes n’inquiètent pas le pouvoir de l’alpha mâle du groupe, que c’est une défense, un truc, qu’elle s’est adaptée. Aujourd’hui voilà, on sait que les femmes politiques prennent parfois des *coachs* pour avoir une voix plus grave –Margaret Thatcher par exemple. Ainsi, quand on croise voix et féminisme, on attrape quelque chose de vraiment intéressant.

Giulia (étudiante): *Je voudrais vous poser une question à propos de la mise en page de Réparer les vivants, parce qu’on a remarqué, pendant le cours, que contrairement à l’édition originale où il y a deux espaces blancs avant et après les dialogues, dans les éditions poche il y en a seulement un qui se trouve après le dialogue. Est-ce que vous étiez au courant de ce changement? Est-ce qu’il y a une raison qui l’explique?*

Généralement, je travaille en style indirect libre et les dialogues, les paroles, l’oralité, sont incorporés dans la phrase. Cependant, il y a une mise en scène de la parole. Pour les passages de “l’annonce”, j’ai cherché un moyen de rendre la parole plus solennelle et plus visible, parce qu’on ne peut pas dire “votre fils est dans le coma” comme on dit “passe-moi le sel”. Il faut que le texte puisse faire apparaître cette différence de matière dans sa consistance même. J’avais pensé écrire ces phrases d’annonce en hexamètres, entre deux plages de blanc comme des vers de poésie. J’ai finalement choisi de les sortir du corps du texte, et de les

précéder d'un tiret de locuteur, semblables à des scarifications sur la page, qui donnent l'idée qu'un coup est porté. Puis une ligne de blanc.

Chiara (lycéenne): *Pourquoi la ponctuation est-elle si importante pour vous?*

J'utilise une ponctuation qui me permet de restituer, peut-être, la manière dont je respire mon texte. Souvent la ponctuation fonctionne comme la projection anatomique du corps de l'auteur dans sa phrase. Et c'est vrai que j'ai un rythme un peu rapide. Je cale mes textes à voix haute, je les lis à voix haute. En fait, c'est une façon de travailler. J'écris à l'oreille en quelque sorte.

Benedetta (lycéenne): *Comment a été l'expérience de voir une greffe de cœur en réalité?*

Évidemment c'était un moment très fort, très impressionnant, d'autant que le patient recevait son troisième cœur. Je n'ai pas d'intérêt particulier pour tout ce qui est sanglant et morbide, mais je ne suis pas non plus quelqu'un qui s'évanouit en voyant du sang, j'ai donc observé intégralement ce qui se jouait sous mes yeux. Ce qui m'intéressait c'étaient les gestes, le rythme, comment tout cela marche. De voir que, dans un bloc chirurgical de cette importance, se trouvaient à la fois des instruments d'une haute technicité, et en même temps, de la couture, le geste du paléolithique, ce geste archaïque. Cette double prise, ce double geste.

Ouvrages cités

- De Kerangal, M. (2006): *Ni fleurs ni couronnes*. Paris: Verticales.
- De Kerangal, M. (2008): *Corniche Kennedy*. Paris: Verticales.
- De Kerangal, M. (2012): *Tangente vers l'Est*. Paris: Verticales.
- De Kerangal, M. (2014): *Réparer les vivants*. Paris: Verticales.
- De Kerangal, M. (2014): *À ce stade de la nuit*. Paris: Guérin.
- De Kerangal, M. (2021): *Canoës*. Paris: Verticales.
- De Kerangal, M. (2022): *Un archipel. Fiction, récits, essais*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Malraux, A. (1943): *La Lutte avec l'Ange. Les Noyers de l'Altenburg. Roman*. Lausanne: Éditions du Haut-Pays.
- Proust, M. (1954): *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*. Paris: Gallimard.
- Rivière, J. (1994), La féminité en tant que mascarade, 1929. In M.-Ch. Hamon (Éd. Trad. de l'anglais), *Féminité mascarade: études psychanalytiques* (pp. 197-213). Paris: Seuil.
- Viart, D. (2021): Un art anthropologique de la description. Les personnages secondaires chez Maylis de Kerangal. *Études françaises*, 57, 3 (Maylis de Kerangal. *Puissances du Romanesque*), pp. 33-52.

ISRAËL ET L'AMÉRIQUE FRANÇAISE. SUR DEUX TROPISMES DES ROMANS DE RÉJEAN DUCHARME*

Élisabeth Nardout-Lafarge**

Depuis ses débuts sur la scène littéraire francophone à l'âge de vingt-cinq ans, Réjean Ducharme (1941-2017) est reconnu comme l'un des écrivains et dramaturges les plus marquants de la littérature québécoise. Malgré le succès immédiat que son premier roman, *L'Avalée des avalés*, publié chez Gallimard en 1966, a remporté en France comme au Québec, il a passé sa vie dans l'anonymat, en refusant toute apparition publique. L'édition complète de ses neuf romans, récemment parue dans la collection "Quarto" de Gallimard (éd. Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Monique Bertrand et Monique Jean, 2022), a jeté une lumière nouvelle sur l'œuvre de l'auteur, décédé le 21 août 2017.

Cet article s'attache aux inscriptions récurrentes d'Israël et de l'Amérique française dans plusieurs de ses romans, *L'Avalée des avalés* (1966), *Le nez qui voque* (1967), *Dévadé* (1990) et *Va savoir* (1994) dont la publication s'étend sur une trentaine d'années. Ils sont désignés ici comme des "tropismes" pour souligner précisément la récurrence de ces lieux qui ne sont pas décrits mais évoqués, vers lesquels, littéralement, les textes "se tournent", qui y figurent des "orientations" privilégiées, des fascinations aussi, investies par le fantasme et la mémoire livresque. Il s'agit de faire dialoguer le traitement romanesque de ces deux tropismes avec les discours et représentations d'Israël et de l'Amérique française qui circulent et évoluent au même moment dans la société québécoise. Ainsi apparaissent à la fois une condamnation de l'idée de pays et de patrie, et, malgré l'ironie des textes, une sorte de nostalgie.

Mots-clés: Ducharme, Israël, Amérique, sociocritique

Israel and French America. On Two Tropisms of Rejean Ducharme's Novels

Since his debut on the French-language literary scene at the age of twenty-five, Réjean Ducharme (1941-2017) has been recognized as one of the most influential writers and playwrights in Quebec literature. Despite the immediate success of his first novel, *L'Avalée des avalés*, published by Gallimard in 1966, in both France and Quebec, he spent his life in anonymity, refusing to appear in public. The complete edition of his nine novels, recently published in Gallimard's "Quarto" collection (ed. Nardout-Lafarge, with the collaboration of Monique Bertrand and Monique Jean, 2022), has shed new light on the work of the author, who died on 21 August 2017.

This article focuses on the recurrent inscriptions of Israel and French America in several of his novels, *L'Avalée des avalés* (1966), *Le nez qui voque* (1967), *Dévadé* (1990) and *Va savoir* (1994),

* Ce texte est issu d'une communication présentée au colloque "Terre promise et pays perdus" tenu à l'Université de Montréal les 14 et 15 décembre 2022.

** Université de Montréal.

which were published over a period of thirty years. They are referred to as “tropisms” to underline precisely the recurrence of these places which are not described but evoked, towards which, literally, the texts “turn”, and which appear as privileged “orientations”, as well as fascinations, invested by fantasy and bookish memory. The aim is to bring the novel’s treatment of these two tropisms into dialogue with the discourses and representations of Israel and French America that circulate and evolve at the same time in Quebec society. In this way, a condemnation of the idea of country and homeland and, despite the irony of the texts, a kind of nostalgia appear.

Keywords: Ducharme, Israel, America, Sociocriticism

Israël

L’Avalée des avalés, premier roman publié en 1966, se termine en Israël pendant une guerre qui, dans ce texte dont une première version est écrite dès juin 1964, renvoie à celle de 1948-1949. L’épisode, souvent loufoque et provocateur, peut s’interpréter à la fois selon l’exigence d’absolu de la narratrice, Bérénice, qui s’engage dans l’armée israélienne par dépit, parce que son frère Christian a refusé de s’enfuir avec elle: «Non? Encore non? Toujours non? Soit! Va pour Israël» (Ducharme 810), et dans le droit fil du destin guerrier que le personnage emprunte à «toutes les Bérénice de la littérature et de l’histoire» (749). Elle convainc rapidement la Milice étudiante à laquelle elle se joint de ses bonnes dispositions au combat: «Le sergent qui entraîne notre compagnie, une grosse vache que rien n’atteint, a pleuré quand, après une seule démonstration, elle m’a vue démonter et remonter un mousqueton Lebel en criant lapin» (817). Mais en lieu et place de hauts faits, c’est une trahison que commet Bérénice: elle se protège des tirs syriens en livrant à la mort son amie Gloria dont elle prétend ensuite que celle-ci s’est sacrifiée pour la sauver.

L’épisode israélien qui occupe les dix derniers chapitres du roman (71 à 81) radicalise, voire hystérise, la judéité parodique de Bérénice, fille d’une mère catholique polonaise et d’un père juif canadien qui se sont connus pendant la Deuxième Guerre mondiale et restent des ennemis, partageant leurs enfants (Bérénice est juive par son père –ce qui, comme on sait, est impossible– et Christian catholique par sa mère). En écho à l’évocation fantaisiste de l’orthodoxe oncle Zio qui «voit d’un mauvais œil que [Bérénice] lise Homère et Virgile, ce Turc et cet Italien» (733), le conflit israélo-arabe donne lieu, dans le roman, à une condamnation sans appel, d’une part, de la religion (les jeunes recrues qui patrouillent ont «l’air d’avoir à mort ce que Chamomor [c’est le surnom que Bérénice donne à sa mère] appelle la foi» [Ducharme 326]), et, d’autre part, du patriotisme («se battre pour une patrie, c’est se battre pour un berceau et un cercueil, c’est ridicule et faux, ça sent l’excuse pourrie», 812). Certes l’inscription d’Israël comporte tous les marqueurs d’ironie qui en interdisent la lecture

réaliste et l'interprétation politique univoque: «Mlle Bovary était amoureuse des bombes et des grenades. On allait boucler une ceinture de grenades autour des reins de Mlle Bovary. Il lui restait un instant pour se faire une raison: elle devint mystique. Mlle Bovary, c'est moi» (812).

Reste que le choix de camper le récit dans ce contexte a des conséquences sur la réception de *L'Avalée des avalés* et contribue sans doute à distinguer Ducharme parmi les écrivains québécois qui sont publiés en France au même moment. Des effets plus cocasses aussi mais néanmoins révélateurs. En janvier 1967, en pleine polémique sur l'identité de Réjean Ducharme qui se cache obstinément, le journaliste des *Nouvelles littéraires*, Jean Montalbetti soutient que l'auteur du roman ne peut être que Juif et désigne l'essayiste Naïm Kattan qui dément évidemment¹. Parmi les nombreuses recensions dont le roman fait l'objet, on lit dans un article anonyme de la revue *L'Arche* de novembre 1966: «Personne n'avait su parler avant lui aussi bien du "drame biologique" du "demi-Juif"» (anonyme 51). Lors du "Combat des livres" de Radio-Canada de 2005, le pianiste Alain Lefèbre affirme que Ducharme est antisémite. Par ailleurs, du point de vue de la production, la mise en texte d'Israël fonctionne comme une caisse de résonance pour le rejet que Bérénice oppose à toutes les religions et à tous les nationalismes identitaires, ce qui ne peut pas ne pas faire écho au nationalisme québécois, contemporain du roman. Si elle est sans doute minoritaire en 1966, la position du personnage fait notamment écho à un article de Jacques Brault qui, en 1965, à *Parti pris*, revue indépendantiste et marxiste, met en garde contre les effets de ce qu'il appelle "la honte" du colonisé, "mauvaise conseillère" qui, écrit-il, «souffle à l'oreille des histoires où il est question de Terre Promise, de Chez-soi total et parfait» (Brault 12). C'est bien à de telles "histories" que s'attaque Bérénice.

Or que sait Ducharme d'Israël quand il écrit, très jeune, *L'Avalée des avalés*? Une recherche des sources, esquissée par plusieurs commentateurs, mène d'abord à la Bible², lecture séminale de l'écrivain, mais je cherche plutôt à repérer les discours en circulation au Québec avec lesquels le roman dialogue. Quelle connaissance le jeune auteur a-t-il des communautés juives montréalaises établies depuis le début du XX^e siècle dont le personnage de Mauritius Einberg, père de Bérénice qui finance l'envoi de troupes en Israël, est une caricature? Ducharme sait-il que, dans la poésie yiddish montréalaise, florissante dans les années 1920, comme chez Jacob Isaac Segal ou Abraham Moses Klein, Montréal est "la petite Jérusalem du nord", le Mont-Royal évoquant «les formes

1 Voir Pavlovic.

2 Souvent mentionné dans les études sur l'œuvre de Ducharme, l'intertexte biblique est notamment analysé par Mahiout, A. (2002).

douces des collines entourant Jérusalem» (Anctil 61)? Le roman entre aussi en résonance avec la discussion sur la création de l'État d'Israël: l'essayiste Jean Le Moyné en fait une défense passionnée dans "Le retour d'Israël" publié pour la première fois en 1948 et repris dans *Convergences* en 1961, texte dont Bérénice, s'exclamant qu'«elle a entendu l'appel de Moïse, de Josué, des Justes et des autres» (Ducharme 812) semble parodier le lyrisme. *A contrario*, c'est plutôt l'antisionisme qui domine à *Parti pris* (dont on peut croire Ducharme plus proche au moins par la génération), aligné en cela sur le discours d'une partie de la gauche et de l'extrême-gauche européennes. Pour Philippe Bernard, une vingtaine d'années après sa création, Israël est un «état agresseur» (Bernard 14), soutien du «régime pro-occidental, pion de la stratégie anglo-américaine en Méditerranée et au Moyen-Orient» (14).

L'exploration des relations du Québec avec la judéité, menée en histoire, en sociologie et en littérature –les travaux de Victor Teboul (1977), Josef Kwaterko (1998), Pierre Nepveu (2001) et Pierre Anctil (2010) notamment–, a montré un large spectre d'identification (et d'instrumentalisation, n'excluant pas l'antisémitisme) qui relève, pour Pierre Nepveu, d'une sorte de vulgate catholique appuyée sur

une analogie fréquemment suggérée par le discours messianique traditionnel, entre la destinée du peuple canadien-français et celle d'Israël, partageant une commune errance et une semblable élection, [qui] relève d'une mythologie assez vague et convenue dont on trouverait sans peine des équivalents ailleurs, notamment chez les Puritains de Nouvelle-Angleterre (69).

On en verra un exemple dans l'article que le critique très conservateur Jean Éthier-Blais consacre au roman de Ducharme dans *Le Devoir* du 15 octobre 1966:

Bérénice Einberg est juive de père, canadienne-française de mère. Il n'y a là rien de neuf. L'un des rêves profonds des Canadiens-français, c'est d'assumer Israël (avec ses péchés, certes mais surtout avec son intelligence et son don de survie); nous y voyons l'union rationnelle des deux nations qui, sur la terre, ont le plus souffert, l'une, la juive, dans l'étendue de leur histoire, l'autre, la canadienne, dans la profondeur de sa culture. [...] Le sujet étant juif, est donc parfaitement canadien-français (Éthier-Blais 13).

Il faudrait certes commenter chacun des termes employés (et notamment interroger le sens que peut avoir le "rêve" d'"assumer" Israël), mais l'argumentation d'Éthier-Blais n'est pas sans rappeler l'ambition des catholiques d'occuper la position du peuple élu, comme, à la suite, éventuellement mieux que les Juifs. C'est de cette configuration discursive où jouent l'amalgame et la projection, que le personnage de Bérénice, juive anti-juive, rejetée des rejetés selon le redoublement inscrit dans le titre du roman, tire sa force de scandale. Dans *L'Avalée*

des avalés, plus qu'un prétexte à un antimilitarisme (et un antisionisme) historiquement datés, Israël en guerre figure la trahison de la Terre promise, Bérénice trahissant à son tour son amie Gloria et la cause, au pied de la lettre, la privant de gloire.

La judéité se manifeste à nouveau à travers Juba, «la petite Séfarade aux allumettes» (1383), personnage de *Dévadé*, roman de 1990, qui, dit le narrateur, «avec sa seule tante Ota [...] a plus de patrie que moi» (1441), confirmant qu'il s'agit bien toujours de la même question. Puis Israël réapparaît dans *Va savoir* quand Mamie, femme du narrateur et narrataire de ce roman publié en 1994, se perd dans Jérusalem en guerre, au terme d'un voyage dont le narrateur suit l'itinéraire à distance. Une lettre de Raïa qui accompagne la jeune femme avertit:

elle est partie, disparue depuis quatre jours. Pour être du bon côté des fusils, on a voulu passer le Mandelbaum, entrer dans Shatila. Elle avait l'idée de squatter dans une maison éventrée, se laisser mourir de faim par sympathie, j'étais d'accord. On s'est fait refouler, puis ramasser et jeter dans une cellule, où ses nerfs ont lâché. Je passais la nuit [...] à l'hôpital où ils l'ont examinée [...] le lendemain elle s'était sauvée, nu-pieds, sans papier ni rien [...] J'ai cherché partout [...] J'ai été partout, regardé partout, sous les chars d'assaut, dans tous les coins où le malheur l'attirait, toutes les églises et les lieux saints de fond en comble (Ducharme 1707).

De 1966 à 1994, l'œuvre de Ducharme a évolué et, dans *Va savoir*, les convictions religieuses et l'idée de pays n'appellent plus la même dénonciation violente qu'expriment les diatribes de Bérénice dans *L'Avalée des avalés*. De même, la place de la judéité dans les discours et l'imaginaire social du Québec s'est transformée, ce dont témoignent notamment, dans les années 1980, la découverte / redécouverte de la première émigration juive à la fin du XVIII^e siècle, du Montréal juif, ou encore, dans le milieu littéraire, le succès de *La Québécoise* de Régine Robin. Sur le plan politique, Israël n'est plus associé à la jeune nation en construction mais à un état conquérant, dont la réputation a été entachée par les massacres de 1982 auxquels renvoie, dans *Va savoir*, la mention de Shatila. Pourtant l'évocation d'Israël soulève à nouveau dans le texte de Ducharme les questions de la religion et du pays. Dans sa dernière lettre de Jérusalem, Mamie se dit prête à se convertir au bahaïsme, religion qui transcenderait toutes les identités: «Imagine un peu comment ce serait si tout le monde était bahai. On serait tous compatriotes. On aurait enfin une vraie patrie» (Ducharme 1684). S'il convient, comme toujours chez Ducharme, de faire droit à l'ironie, il n'est pas innocent que la nostalgie d'une «vraie patrie» surgisse, adossée à la religion, précisément à Jérusalem, associée à la guerre et à l'antithèse de «lieux saints» plongés dans le chaos, quand le «bon côté des fusils» se situe, dans le roman, en territoire jordanien et que la «sympathie» au nom de laquelle Mamie est «prête à mourir de faim» va aux Palestiniens. Jérusalem apparaît dès lors comme l'ultime

tentative de constituer une patrie et son échec en entérine l'impossibilité. Pour citer l'incipit de *Va savoir*, «il ne faut pas investir là-dedans» (1551).

Le continent perdu

La mémoire de l'Amérique française, attestée notamment par une toponymie francophone, affleure dans plusieurs œuvres littéraires du Québec, de *La Dalle des morts* de Félix-Antoine Savard (1965) à *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin (1984). Cette mémoire est en bonne partie celle d'une virtualité non réalisée de l'histoire: le continent, exploré aux XVII^e et XVIII^e siècles de la Baie-James à la Louisiane, aurait pu devenir un vaste empire français. Parallèlement à l'implantation coloniale en Nouvelle-France, l'Amérique a été sillonnée par les voyageurs, explorateurs, marchands qui faisaient le commerce des fourrures avec les Autochtones grâce aux truchements, interprètes, coureurs de bois qui parlaient leurs langues et dont on retrouve les noms dans l'œuvre de Ducharme: Étienne Brûlé, Cavelier de La Salle et les frères d'Iberville, Nicolas Perrot, Pierre-Esprit Radisson. Comme aussi "Sacajewea des Shohones", l'épouse dakota de Pierre Charbonneau: «Ceux qui ne connaissent pas Sacajewea ne connaissent rien» (Ducharme 438) dit Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*. Dans l'imaginaire historique du Québec, l'Amérique française s'inscrit à la fois comme une perte politique, le deuil d'un rêve de conquête doublement brisé par la victoire britannique et l'américanisation qu'imposent les États-Unis modernes, et comme celui d'un mode de vie, fantasmé dans une socialité libre, adaptée à la nature, où la violence colonisatrice aurait été atténuée par les différents métisages³. Il en ressort un caractère spectral que rend bien le titre, adapté de Leiris, de l'ouvrage que Gilles Havard (2019) consacre aux *Aventuriers francophones du Nouveau Monde, L'Amérique fantôme*. Il convient cependant d'observer un décalage entre la fascination pour l'Amérique française qui traverse l'œuvre de Ducharme quand seuls les cercles de spécialistes s'y intéressaient, et les discours actuels qui en diffusent une vision plus populaire, notamment depuis les émissions de vulgarisation historique de l'anthropologue Serge Bouchard dans les années 2000.

Au chapitre 77 de *L'Avalée des avalés*, Bérénice, cantonnée avec la Milice étudiante, se souvient de Jean-Baptiste Lagimonière marchant de Winnipeg à Montréal pour livrer une dépêche: «Lagimonière rabattit les oreilles de son casque de poil et s'engagea comme si de rien n'était dans cette tempête à faire grelotter les pierres, à disloquer les montagnes et à faire perdre son chemin au

3 Voir à ce sujet, entre autres: White, R. (2009) et Bouchard, S. & Lévesque, M-C. (2014).

soleil» (Ducharme 825). Dans *Le nez qui voque*, Mille Milles recopie, à la bibliothèque Saint-Sulpice qu'il fréquente assidûment, le journal de l'expédition de Pierre Lemoyne d'Iberville: «*Le quatrième, mon frère Chateaugué, enseigne du Sr. de Sérigny estant à la garde du fort ennemi (Nelson) pour les empêcher de faire sorty y fut tué d'un coup de mousquet*» (Ducharme 439). Ducharme, lui, adapte ici l'*Histoire et description générale de la Nouvelle France* du Père Charlevoix⁴ et c'est à Louis Le Moynes de Chateauguay, frère cadet de Pierre d'Iberville, qu'il emprunte en le ré-orthographiant le nom (et le statut de sœur) de Chateaugué. Exalté par sa lecture de Benjamin Sulte, peut-être de son *Histoire des Canadiens français* parue entre 1882 et 1884, le même Mille Milles rêve d'une reconquête vengeresse:

Aujourd'hui, j'ai dévasté en 1696 avec Iberville toute la presqu'île Avalon, cela à la bibliothèque Saint-Sulpice en pensant à Chateaugué ma sœur [...]. De quoi a-t-il l'air, le Canada, avec la pointe du Maine entrée jusqu'à Saint-Éleuthère, jusqu'au cœur, jusqu'à l'eau de la vallée du Saint-Laurent, comme un coin dans une bûche! C'est pire que pire. Qui a vendu la Louisiane, toute la vallée de ce Mississipi que Cavalier de La Salle descendait en canot? Rame, Cavalier, rame! Quand je lis du Benjamin Sulte à la bibliothèque Saint-Sulpice, la tête me bout. Rame, Cavalier, rame! Je suis, en ce pays, de la race des seigneurs, des seigneurs en raquettes seuls au fond du Minnesota, des seigneurs à la rame seuls entre les rives de l'Ohio, des seigneurs à la voile dans l'Atlantique, des seigneurs à la bêche sur un continent [...] les gouverneurs disaient à Perrot d'aller à Michillimakinac. Il y allait, en seigneur. Il partait au début du printemps et il arrivait à la fin du printemps. Cela meuble une saison. Marche, Perrot, marche! Il y a un Perrot où mes parents vivent. Il travaille pour «Marine Industries» en dégénéré, pour 1.75 dollars de l'heure. Pauvre Benjamin Sulte! [...] Ce Maine, devant mes yeux, sur la carte! Quelle horreur! Ce Labrador en vert couché comme un violeur sur le Québec en blanc! Qu'il est laid et constipant ce vert! Aussitôt que j'en aurai le temps, je partirai à la reconquête du Maine et du Labrador. Au Labrador, il suffira d'incendier Millinocket et Bangor. Arrive, Chateaugué ma sœur! Viens m'aider à incendier Millinocket (Ducharme 440).

Les marqueurs d'ironie sont suffisamment évidents pour qu'on se garde de prendre au sérieux le projet de Mille Milles et c'est d'abord le caractère livresque de l'expérience qui atteste la perte du continent par la visualisation des cartes géographiques dont la chromatique marque l'histoire des vainqueurs, significativement figurés en «violeteurs». La mention de la bibliothèque, de Benjamin Sulte, et, bien sûr, la confusion des temporalités: «aujourd'hui [...] en 1696» confirment l'ironie. Le passé, chez Ducharme, est enfermé dans les livres et la narration qui réanime les vieux récits ne fait qu'accentuer sa fixation définitive. Mille Milles et Chateaugué lisent aussi *Les Patriotes* d'Aegidius Parent (Du-

4 Voir Charlevoix (1944): «Chateaugué leur Frere, encore jeune, & qui servit sur le *Poli* en qualité d'Enseigne, s'étant avancé le quatrième de novembre, pour empêcher les assiégés de faire une sortie, fut tué d'un coup de mousquet» (148).

charme 447, en fait Aegidius Fauteux), autre épisode historique chargé d'espoirs non advenus. La perte se marque encore, toujours dans *Le nez qui voque*, dans cette évocation du Canada qui, clin d'œil à l'hymne national, re-sémiotise le stéréotype du territoire sans histoire et réinterprète sa réputation pacifique en passivité:

Canada, immense palais froid, ô Canada, vide château de soleil, ô toi qui dors dans tes forêts comme l'ours dort dans sa fourrure, t'es-tu seulement réveillé quand ils t'ont dit que tu étais vaincu, que tu étais passé sous la domination anglaise? T'en aperçois-tu seulement quand ils passent sur ton corps dans leurs automobiles chromées, quand ils tombent sur ton dos du haut de leurs avions explosés? Dors, Canada, dors; je dors avec toi. Restons couchés, Canada, jusqu'à ce qu'un soleil qui en vaille la peine se lève. Quand la foudre secoue le ciel, nous ne nous retournons même pas; croient-ils que quelques coups de mousquet échangés dans le silence des bois au cours de la guerre de Sept ans nous dérangent? (Ducharme 514).

Si Mille Milles ne peut que constater à la bibliothèque la perte historique du rêve continental de la Nouvelle-France, Bottom, le narrateur du roman *Déva-dé*, a un rapport personnel avec l'Amérique perdue pour l'avoir parcourue en auto-stop (comme on sait que Ducharme l'a fait aussi). Dans *Déva-dé*, Bottom identifie ce voyage comme sa seule "vie":

Ma propre vie a duré six mois [...] l'été où nous avons répondu, Bruno et moi à l'appel de nos sirènes. On avait mis sa sœur dans le secret, pour qu'elle pleure, qu'elle prie et qu'elle nous sacrifie ses économies. Sans papiers ni alibis, vagabonds jusqu'au trognon, on a franchi la frontière en fraude, à travers les labours mouillés de Lacolle et Rouses-Point. On mangeait derrière les restaurants, dormait dans les cimetières de voitures. On partait d'Eau-Claire au Wisconsin pour Pend'Oreilles en Idaho. Pour rien. Parce que ça sonnait bien et que la poésie était dans nos moyens. Parce que l'asphalte était serti de pierres concassées. Parce que le pouvoir géographique nous montait à la tête. Chaque pas nous nantissait, nous faisait "entrer en possession", au mépris du nom de tous les rois (Ducharme 1398).

Les toponymes chargés de poésie, inspirant ce "pouvoir géographique" qui, en quelque sorte, inverse la perte du pouvoir historique, font lever la référence aux textes de la découverte par l'identification aux explorateurs nommant les lieux qu'ils investissent. Identification de nouveau perceptible dans le récit de la traversée périlleuse du pont Jacques-Cartier calqué sur ceux de la traversée océane inaugurale:

Il fait une nuit blanche tout à fait, une nuit de brouillard épais comme celle où nous reparions à pied aux États Bruno et moi. Notre bouteille de vodka nous avait fait traverser la ville en triomphe; le diable nous emportait. Mais pour traverser le fleuve, il nous a laissé plus souvent qu'autrement tomber. Dans nos armures de *conquistadores* moulées sur le corps, on a failli y rester: le pont Jacques-Cartier était en pente et complètement glacé; l'atmosphère en purée se solidifiait au contact, en couches qui se superposaient sur nos personnes comme sur les arches de la structure, qui se payait avec ce marbre clair des luxes de cathédrale engloutie.

On avait du verglas partout, jusqu'en espèces de breloques plein les cheveux. On ne pouvait pas faire dix pas sans chuter, ni se ramasser sans dérapper de tout notre long à reculons, ni s'accrocher à rien qui ne nous glissait pas des mains. On a touché l'autre rive, où Longueuil ne se trouvait plus d'après ce qu'on pouvait voir, avec des pieds si déboîtés qu'ils ne semblaient plus tenir que par la peau des chevilles. On est restés assis sur un tas de neige. Jusqu'à ce que la terre resurgisse du chaos. Que le continent se découvre et se repeuple. Que quelque débrouillard nous bricole quelque autobus. C'est la dernière fois que nous avons voyagé, ce qui s'appelle voyager (Ducharme 1417-1418).

Les "armures de *conquistadores*", les difficultés surhumaines du passage et jusqu'à la "cathédrale engloutie" métaphore par laquelle les récits de traversées des XVII^e et XVIII^e siècles décrivent les icebergs, suggèrent la réécriture. Comme souvent chez Ducharme, l'hiver et la neige en effaçant le paysage habituel, recommencent le territoire, le restituent au vide et au «néant» de Marie de l'Incarnation, également évoquée à plusieurs reprises dans l'œuvre, et, par conséquent, annulent l'histoire. Si une "redécouverte du continent" est possible dans *Déva-dé*, à la condition de reprendre, comme Bottom et Bruno, la geste de l'arrivée en Amérique, et si le voyage demeure, dans la vie du narrateur, le moment le plus intense, une épiphanie préservée de la déception et de la salissure qui envahissent le roman, il s'agit d'une épopée dégradée, par les économies extorquées à Lucie, la bouteille de vodka et le "bricolage" d'un autobus. Le vaste continent ouvert par les Français ne peut plus offrir, chez Ducharme, que des simulacres de découverte, à la bibliothèque ou sur la route, à la poursuite vaine et se sachant telle de ce qui a disparu et pourtant demeure, hantise, fantasme et manifestement moteur de l'écriture.

Que conclure de ces remarques?

C'est sous le seul signe de la perte radicale que la Terre promise et le continent neuf apparaissent dans l'œuvre. Dans les deux cas, cette perte s'inscrit comme la conséquence d'une trahison: Israël transforme Jérusalem en champ de ruines et les descendants de Nicolas Perrot ne savent plus «marcher le continent». Dans les deux cas aussi, l'objet premier de la trahison, c'est le livre: la Bible, les écrits de la Nouvelle-France, dont le présent romanesque n'offre plus que la dégradation, honteuse à la mesure de la valeur qui est alors implicitement accordée à ces récits premiers. Dans les deux cas enfin, le travail d'esquive et de sape de l'ironie suspend l'interprétation politique. La présence récurrente mais spectrale d'Israël et de l'Amérique française, lieux de conflits, se marque dans les textes par une idéalisation antérieure dont ils ne répondent plus, idéalisation elle-même donnée pour illégitime comme aussi les regrets qu'elle engendre. Israël comme Terre promise trahie et l'Amérique française comme pays perdu

soulignent le leurre de l'identification au sol et de l'évidence de l'habitabilité d'un lieu; ces leures relèvent d'un passé non seulement révolu mais surtout mensonger. Cependant, jusque dans leur renoncement, la Terre promise et le continent neuf n'en continuent pas moins de hanter ces romans de la démystification. C'est donc dire que l'on est ici davantage dans le registre du deuil que dans celui du simple rejet.

Œuvres citées

- Ancil, P. (2010): Du Tur Malka au Mont Royal: le poème yiddish montréalais. In M-A. Beaudet & K. Larose (Éds.), *Le marcheur des Amériques. Mélanges offerts à Pierre Nepveu* (pp. 45-62). Montréal: Département des littératures de langue française.
- Anonyme (1966, novembre): Clés pour *L'avalée*. *L'Arche*, pp. 51-52.
- Bernard, P. (1968): Québec international. *Parti pris*, 5, 4, p. 14.
- Bouchard, S. & Lévesque, M.-C. (2014): *Ils ont couru l'Amérique*. Montréal: Lux.
- Brault, J. (1965): Un pays à mettre au monde. *Parti pris*, 2, 10-11, pp. 9-25.
- Charlevoix, P. F.-X. (1944): *Histoire et description générale de la Nouvelle-France suivi de Journal historique d'un voyage fait sur ordre du Roy dans l'Amérique septentrionale*, Tome second, Livre quinzisième. Paris: Didot. Tiré de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10418930/f9.image> (Consulté le 22/03/2023).
- Ducharme, R. (2022): *Romans*, 1966. É. Nardout-Lafarge (Éd. avec la collaboration de M. Bertrand & M. Jean). Paris: Gallimard (coll. Quarto).
- Éthier-Blais, J. (1966, 15 octobre): L'Avalée des avalés. *Le Devoir*, p. 13.
- Havard, G. (2021): *L'Amérique fantôme. Les aventuriers francophones du Nouveau Monde*. Paris: Flammarion (coll. Champs histoire).
- Kwaterko, J. (1998): Discours culturel et l'imaginaire juif: *La Québécoise* de Régine Robin. In J. Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours* (pp. 159-189). Québec: Nota bene.
- Le Moyne, J. (1961): Le retour d'Israël, 1948. In J. Le Moyne, *Convergences* (pp. 164-184). Montréal: HMH (coll. Constantes).
- Mahiout, A. (2002): *Et (si) ce néant était Dieu: énonciation mystique, figures bibliques et parcours religieux chez Réjean Ducharme* [Mémoire de Maîtrise]. Université du Québec à Montréal.
- Nepveu, P. (2001): Désordre et vacuité: figures de la judéité québécoise-française. *Études françaises*, 37, 3, pp. 69-84. Tiré de <https://id.erudit.org/iderudit/008373ar> (Consulté le 22/03/2023).
- Pavlovic, M. (1980): L'affaire Ducharme, 1980. *Voix et images*, 6, 1, pp. 75-85. Tiré de <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1980-v6-n1-vi1404/200251ar.pdf> (Consulté le 22/03/2023). Repris dans É. Haghebaert & É. Nardout-Lafarge (Éds.) (2006), *Réjean Ducharme en revue* (pp. 35-52). Montréal: Presses de l'Université du Québec à Montréal / *Voix et images*.
- White, R. (2009): *Le Middle Ground. Indiens, Empires et Républiques dans la région des Grands Lacs. 1650-1815*. F. Cotton (Trad.). Toulouse: Anacharsis.
- Teboul, V. (1977): *Mythes et images du Juif au Québec*. Montréal: Delagrave.

NAUFRAGES, TEMPÊTES ET PLEURS: LA VISION DYSPHORIQUE DE LA FOI CHEZ CATHERINE DE SAINT-AUGUSTIN

Alessandro Pontelli*

Cette étude vise à examiner l'utilisation de la "métaphore aquatique" dans ce que nous considérons comme la première *Vie* écrite en Nouvelle-France. *La Vie de la mère Catherine de Saint-Augustin* a été publiée par le Père Paul Ragueneau, son directeur spirituel, en 1671, après la mort de la religieuse. Bien qu'il s'agisse d'une écriture autobiographique en germe, l'ouvrage présente incontestablement des caractéristiques novatrices d'un point de vue narratif et linguistique. À travers l'étude menée par Gaston Bachelard dans son essai *L'eau et les rêves* (1942), nous nous proposons de mettre en valeur la richesse de l'élément aquatique chez la religieuse. En particulier, ce dernier est une composante fortement utilisée par la moniale pour exprimer son état intérieur. Débarquée sur le nouveau continent le 19 août 1648, les écrits de l'hospitalière sont fortement marqués par la traversée de l'Atlantique au cours de laquelle son existence semble basculer entre la vie et la mort. Le navire et la tempête sont en effet au centre de nombreuses métaphores utilisées pour décrire des circonstances difficiles ou des moments où Catherine se trouve suspendue entre deux situations diamétralement opposées. Élément hautement symbolique de la liturgie chrétienne, l'eau bénite est également l'un des symboles qu'adopte la religieuse comme instrument de purification du mal et de recours en cas de besoin. Elle devient ainsi le moyen par lequel Dieu peut protéger la fidèle des visions démoniaques qui la tourmentent. Nous verrons ensuite comment, même dans l'Enfer, l'eau revêt une signification hautement symbolique en tant qu'expression parfaite du mariage des contraires. Enfin, nous consacrerons un espace aux larmes et aux pleurs. Ces dernières sont avant tout l'élément principal par lequel la jeune femme exprime son chagrin, mais aussi, selon les circonstances, le moyen par lequel elle demande l'intercession divine. L'eau devient ainsi un symbole profond, fortement lié à son contexte, qui permet à ceux qui l'utilisent de construire leur propre image mais aussi d'entrer davantage en contact avec le monde spirituel.

Mots-clés: Nouvelle-France, écriture féminine, écriture autobiographique, Catherine de Saint-Augustin, métaphore aquatique

Shipwrecks, Storms and Tears: The Dysphoric Vision of Faith in Catherine de Saint-Augustin

This article aims to investigate the use of the 'aquatic metaphor' within what is considered to be the first *Vie* written in New France. *La Vie de la mère Catherine de Saint-Augustin* was in fact published by Father Paul Ragueneau, the nun's spiritual director, in 1671 following her death. Although it is an autobiographical writing at its infancy, the work undoubtedly presents some interesting features from a narrative and linguistic point of view. Through the study carried out

* Università di Udine.

by Gaston Bachelard in his essay *L'eau et les rêves* (1942), an attempt will be made to emphasise and give meaning to the woman's all-round use of the water element. In particular, the latter is exploited by the nun to express her inner state. After her arrival on the new continent on 19 August 1648, the *hospitalière's* writings are strongly influenced by the Atlantic crossing during which her existence seems to oscillate between life and death. In fact, the ship and the storm are at the centre of numerous metaphors used to describe difficult conditions or moments in which Catherine finds herself suspended between two contrasting situations. As a highly symbolic element in the Christian liturgy, holy water is also one of the symbols adopted by the nun as an instrument of purification from evil and on which she relies in times of need. Thus, it becomes the means by which God is able to protect the faithful from the demonic visions that torment her. We will then see how, even in Hell, water acquires a highly symbolic meaning as the perfect expression of the union of opposites. Finally, we will give space to tears and weeping. The latter is the main element through which the young woman expresses her sorrow, but, depending on the circumstances, it is also a medium to invoke divine intercession. Therefore, water becomes a powerful symbol that is linked to its surroundings, allowing those who use it to build their own image but also to come into closer contact with the spiritual entity.

Keywords: New France, Women's Writing, Autobiographical Writing, Catherine de Saint-Augustin, Aquatic Metaphor

Introduction

Entre le XVI^e et le XVII^e siècle, avec le rétablissement de la paix civile après les guerres de religion, la France entre dans une période marquée par le renouveau du catholicisme. Ce dernier est sans doute stimulé par la coexistence des catholiques et des protestants, à laquelle l'Édit de Nantes (1598) a donné une dimension réglementaire. Les nouveautés qu'apporte le Concile de Trente s'inscrivent dans le cadre des aspirations du mouvement de réforme du XVI^e siècle; comme l'expliquent Le Gall et Brian, les ordres religieux «ont été en France les acteurs les plus précoces du renouveau religieux, par la création de nouvelles formes de vie communautaire et régulière, moins tournées vers la contemplation que vers l'action pastorale» (75). En particulier, les religieuses ont assumé un rôle fondamental en tant qu'éléments essentiels de la diffusion de la nouvelle vision de l'Église. Cette dernière est également liée au projet de colonisation de la Nouvelle-France dont le but est de réunir des religieux et des laïcs autour d'un programme d'évangélisation des peuples amérindiens et de créer une société française et catholique où les populations autochtones seront intégrées après leur évangélisation et leur civilisation (Ferraro 19).

C'est dans ce contexte qu'en 1671 le Père Paul Ragueneau publie la *Vie de la mère Catherine de Saint-Augustin*. Décédée trois ans auparavant, celle-ci, sœur hospitalière née en Normandie en 1632, était entrée au monastère de Bayeux pour suivre sa vocation. Installée au Canada, elle a passé les vingt années qui suivent à s'occuper des malades de l'Hôtel-Dieu de Québec, sur le plan spirituel

et physique. Ce livre, publié par son directeur spirituel, a connu un grand succès, mais aussi des critiques dues à la méfiance à l'égard du mysticisme. Une véritable réhabilitation de la religieuse n'interviendra qu'à partir de 1878 lorsque l'abbé Henri-Raymond Casgrain, qu'on considère comme le "père de la littérature canadienne-française", publiera l'*Histoire de l'Hôtel-Dieu de Québec*. L'historien transforme la figure de la religieuse en une véritable héroïne qui contribue à la conversion au catholicisme de la Nouvelle-France.

Ce volume que publie Ragueneau comprend des écrits autobiographiques de Catherine qui raconte son itinéraire spirituel et ses tourments. Il s'agit d'une courte relation spirituelle, d'une série de textes rassemblés sous la forme d'un journal intime et de quelques lettres. Les formes narratives que nous rencontrons sont très différentes par leur structure et leur mode de représentation. Si, dans la relation spirituelle, nous trouvons une synthèse du passé sur lequel la religieuse est amenée à réfléchir et à s'interroger, dans les pages de son journal intime nous voyons plutôt une série de moments qui se succèdent sans corrélation précise. Cela rend donc difficile l'identification des événements et des actions les plus significatifs à partir de ce qui est marginal. En outre, dans sa relation spirituelle, Catherine insère parfois quelques documents qu'elle a conservés pour leur valeur et leur intérêt personnel, comme dans le cas des prières et des formules de vœux. C'est sur les écrits personnels de Catherine, dont le caractère est très différent par rapport au texte hagiographique du père Ragueneau, que nous allons focaliser notre attention.

La présence dans ses écrits de l'élément aquatique, symbole récurrent de la tradition chrétienne mais aussi image de renouveau et de purification, nous paraît fort intéressante. C'est pourquoi nous allons l'étudier dans notre article.

Le navire et le voyage

Une première analyse de la traversée de l'Atlantique dans la *Vie de la mère Catherine de Saint-Augustin* peut décevoir le lecteur à certains égards. Les événements sont condensés en un seul chapitre où l'on met l'accent presque exclusivement sur les aspects intérieurs qui tourmentent l'âme de la jeune fille. Sur l'aspect descriptif, en effet, on ne mentionne que les dates de départ et d'arrivée, le reste du chapitre étant consacré à la maladie de Catherine. Si le voyage ne présente pas d'éléments utiles à notre analyse, la manière de l'aborder est, en revanche, très intéressante puisqu'il est souvent adopté comme métaphore pour sonder le tourment intérieur de la religieuse.

Le navire joue un rôle fondamental dans la description de l'état d'âme de la jeune femme:

J'ai été trois ou quatre mois entièrement exempte de la tentation d'impureté; je croie que le Père vous en informera; et comme depuis elle est revenue, et le sujet pourquoi. Mais toutes les autres tentations de haine et de blasphème contre Dieu, de désespoir, d'infidélité, d'athéisme, de gourmandise, de haine du prochain, de vengeance, de désobéissance: Tout vient fondre sur moi; comme des vents contraires qui battent un navire de tous cotés au plus fort de l'orage, où on le voit à tous moments sur le point d'abîmer (129).

Dans une lettre du 6 août 1664, la religieuse raconte comment Dieu la sollicite continuellement et comment elle doit elle-même faire face à de longues périodes de jeûne. Tout cela constitue une tentation constante contre Dieu et la religion qui s'abat sur elle comme des vents puissants qui soufflent sur un navire risquant de le détruire. Cette représentation est immédiatement opposée à un état de paix et d'amour qui marque le contraste avec ce qui a été dit auparavant: «Toutefois dans des états si horribles, on veut que mon esprit soit content, qu'il soit en paix, que j'aime cette disposition, que je croie qu'elle est très-bonne, que Dieu a beaucoup d'amour pour moi, que j'en aie réciproquement pour lui, et qu'à toute éternité je l'aimerai et le posséderai» (129). Sur l'aspect narratif, et implicitement aussi visuel, on relève une sorte de mouvement ascendant. Parmi les perturbations de plus en plus importantes qui affligent Catherine, la métaphore du navire secoué par les vents constitue le point culminant, suivi de ce que l'on pourrait appeler "le calme après la tempête", que représente l'amour réciproque entre la jeune femme et Dieu. Cependant, le chapitre se poursuit en présentant à nouveau la même cyclicité. Une fois atteint l'apogée, la religieuse reprend le récit en racontant les visions insoutenables qui souvent la tourmentent, en se présentant comme une âme «misérable comme moi qui suis plongée dans le péché» (208). Elle expose également les fluctuations de son âme, en mettant en évidence l'opposition constante entre un lexique positif appartenant à la sphère céleste et un autre négatif, lié aux démons. Cette représentation débouche ensuite sur ce que l'on pourrait qualifier comme l'une des plus belles métaphores de la *Vie*, car elle illustre l'ensemble du parcours de la religieuse:

Je suis dans de continuels dangers. Je ressemble à un pauvre navire qui est battu des tempêtes et des flots de tous cotés. Il semble qu'à chaque moment il aille s'enfoncer au milieu de l'abîme, lorsque le Pilote le retient seulement par un petit filet, il le laisse quelquefois s'engager bien avant; mais néanmoins jusques à présent il l'a toujours préservé du naufrage (130).

Dans ce cas, Catherine s'identifie au navire en pleine tempête, image qui renvoie aux tentations qui la tourmentent et où elle risque souvent de succomber aux illusions des démons. Cependant, le Christ mène providentiellement le navire à bon port, en l'empêchant de faire naufrage.

En jouant sur l'interaction du réel et de l'imaginaire, l'auteure adopte le symbole du navire pour refléter son expérience personnelle. Les métaphores du bateau et de la navigation expriment l'état intérieur de la religieuse dans un langage clair et simple, mais en même temps profondément intense.

La tempête

À plusieurs reprises la métaphore de la tempête traduit les obstacles qui s'opposent au juste parcours des croyants. Outre les deux exemples cités plus haut, où on voit la tempête emporter le navire dans sa course, Catherine emploie cette figure pour invoquer d'autres moments importants de son Journal.

Dans le chapitre X du premier Livre, consacré au célèbre épisode du démon caché dans la dent de la religieuse (Groulx 21), elle raconte que: «Pendant le Sermon j'entendais une voix qui sortait de ma dent malade, qui contredisait à tout ce que le Prédicateur disait; et à la fin comme il rapportait des exemples qui l'avaient touché, il s'excita une si furieuse tempête dans mon esprit, que je ne savais où j'en étais» (66). L'usage de la métaphore n'est pas fortuit. La douleur continue, à la fois physique et spirituelle que la jeune femme ressent à cause du démon et de ses tentatives incessantes pour s'en libérer, caractérise tout le chapitre. La tempête que Catherine ressent ainsi en elle-même est le résultat d'une agitation intérieure appartenant à la sphère démoniaque que seule l'intervention divine peut apaiser. À la fin du chapitre, les versets dédiés à la Vierge "Benedicta et venerabilis es, Virgo María: quae sine tactu pudoris" sont providentiels en ce qu'ils délivrent la fidèle de toute douleur.

L'un des exemples les plus remarquables est celui de l'image de la tempête qui apparaît au chapitre VI du cinquième Livre. C'est le moment où Catherine accueille une jeune orpheline nommée Marie pour l'élever selon les préceptes de la sainteté. En l'occurrence, le jour de sa confirmation, la religieuse prétend voir descendre une pluie subtile, qui constitue une sorte de baptême céleste.

Il me semblait voir tomber sur elle une petite pluie qui la pénétrait toute. Cette pluie me semblait être de grâces et de bénédictions qui tombaient sur cette enfant: cela venait avec douceur, mais néanmoins fort abondamment. Je ne voyais point qui lui procurait cette faveur. Cette vue se dissipa [...]. Au moment qu'elle fut confirmée, quoi que je fusse absente du Chœur [...] il me sembla voir comme le renouvellement de cette pluie mystérieuse tomber sur elle avec plus d'abondance; et je me persuadais que je voyais le Ciel ouvert au-dessus d'elle, et la sainte Vierge et saint Joseph au droit de cette ouverture, lesquels versaient sur elle cette rosée, et donnaient au saint Esprit une pleine possession de cette âme innocente (194).

L'image de la pluie est un élément connoté positivement car il est capable de donner une nouvelle vie qui représente ainsi le signe de l'approbation divine

traduite par l'image de la rosée. Cependant, à ce symbole, Catherine oppose immédiatement celui de l'orage démoniaque qui risque de troubler son âme.

Tout le jour à diverses fois, je sentais la réitération de ces choses; mais il s'éleva aussi en moi en même temps une si furieuse tempête de la part des démons, qu'après les sentiments que Dieu absolument m'ordonnait d'avoir pour cette enfant, je faisais opposition à tous ces bons desseins. J'avais en même temps comme deux volontés et des désirs bien contraires; et il me semblait que le plus fort était ce que j'éprouvais le plus sensible. J'ai reconnu depuis néanmoins, que c'était le moins sensible qui avait été le plus fort, et avait eu le dessus (195).

Les deux états aquatiques correspondent aux deux désirs opposés que la jeune fille ressent en elle-même. Ce mouvement permet de traduire la manifestation divine et illustrer l'osmose entre le monde céleste et le monde terrestre. D'une part, la pluie est liée au phénomène de la personnification divine car elle véhicule l'idée de fertilité associée à l'image de Dieu comme source de vie. D'autre part, l'orage est porteur d'une connotation négative, symbole de désordre et d'agitation intérieure qui renvoie à la présence démoniaque.

L'étang

Le chapitre III du deuxième Livre, est l'un des chapitres les plus évocateurs et les plus réussis sur le plan descriptif. Catherine raconte que, au cours d'une nuit, un démon lui rend visite pour lui montrer le sort des âmes damnées pour l'éternité. Le lieu décrit par la religieuse apparaît comme un espace peuplé d'animaux venimeux, de cris, de larmes et dont émane une odeur insoutenable. Soudain, la jeune femme raconte qu'elle s'est retrouvée au bord d'un étang où s'unissent le froid et le feu et qu'ensuite elle est descendue dans deux autres bassins encore plus profonds:

Il me fit descendre dans un lieu fort profond, et me montrant un étang épouvantable, il me laissa sur le bord. Je considérais attentivement ce lieu, et je voyais que le feu et le froid s'y trouvaient unis, pour rendre les tourments plus cruels. La fumée qui en sortait rendait une puanteur si intolérable, qu'elle ne peut être comparée à aucune infection quelque grande qu'on se la puisse imaginer (63).

Il me fit descendre plus bas sur le bord d'un autre étang qui était encore plus terrible que le premier. [...] Mon guide me dit que c'était là qu'étaient les gens du monde, à qui Dieu avait fait des grâces plus spéciales; et comme ils en avaient abusé, ils étaient punis plus sévèrement que les autres. Je ne tardais guère sur le bord de ce second abîme. On me fit descendre dans un troisième, encore bien plus profond que les deux précédents [...] (64).

Le passage est intéressant pour deux raisons. D'abord, il faut considérer ce que Bachelard appelle le «manichéisme de l'eau pure et de l'eau impure» (164). Si, en effet, les eaux claires et limpides, comme la pluie dont nous avons

parlé et l'eau bénite que nous évoquerons plus loin, renvoient à la pureté et à la bonté divine, les eaux dites "sales", en revanche, doivent être associées à la corruption humaine comme demeure du mal. Les eaux stagnantes et putrides que nous trouvons dans l'enfer ne font donc qu'un avec l'environnement corrompu, assumant ainsi le rôle de «réceptacle ouvert à tous les maux» (Bachelard 163). Le second aspect, plus subtil, se trouve dans l'étude de Bachelard sur les «eaux composées» (126). Comme l'explique ce philosophe, l'eau est l'élément le plus propice pour illustrer la combinaison des forces, car elle assimile tant de substances qu'elle est capable de recevoir des matières contraires avec une égale facilité. Cette combinaison apparemment impossible suscite ainsi l'étonnement du spectateur qui contemple le processus. Bachelard souligne également que ces combinaisons imaginaires mettent toujours en présence deux éléments, produisant ainsi des images unitaires ou binaires. L'eau peut en effet se joindre à la terre, au feu ou à l'air, mais jamais à plus d'un élément à la fois. Le caractère dualiste de la combinaison est appelé "mariage" car les deux substances qui s'unissent acquièrent, en même temps, des caractères sexuels.

Dans ce passage, il est possible de définir l'étang comme le thalamus nuptial où le froid et le feu s'unissent dans un mariage symbolique, donnant ainsi naissance à une fumée dont l'odeur n'est comparable à aucune autre substance odorante imaginable.

Contrairement aux cas analysés auparavant, la présence aquatique dans l'enfer fournit certes au lecteur un symbolisme clair d'un point de vue descriptif mais, d'autre part, elle montre l'élément dans sa forme la plus corrompue, suscitant chez la religieuse un état d'égarement et d'angoisse.

Larmes et pleurs

Dans la *Vie* de Catherine, les pleurs sont avant tout l'élément principal par lequel la jeune femme exprime son chagrin. Le champ sémantique de la souffrance, qui est lié aux larmes, est également utilisé pour solliciter l'écoute divine, qu'il s'agisse de la demande de châtiment ou de la supplique que la moniale adresse pour être soulagée de ses tourments.

Avant d'analyser un passage où les larmes assument pleinement leur fonction métaphorique, nous observerons comment elles manifestent, d'une part, une émotion intime presque ineffable et, d'autre part, la médiation de l'intermédiaire terrestre ou divin comme source de miséricorde.

Deux exemples concernent un aspect typique des pleurs. Le premier relate l'épisode où la Mère Françoise de Saint-Ignace, hospitalière dans la même communauté, lui apparaît en lui proposant de la libérer des tentations qui la

tourmentent; dans le second passage, c'est Catherine elle-même qui rassure la supérieure du monastère à la suite de la perte de la Mère de Saint-Joseph, sa tante:

Comme j'eus achevé, le Père me demanda pourquoi je nommais la Sœur Françoise de Saint-Ignace comme présente: Voyez, lui dis-je, mon Père, la voilà. Ne la voyez-vous pas actuellement? Elle vous regarde avec attention. Assurément, me dît le Père, vous pleurâtes tant hier, que vos yeux en sont encore mouillés: Point du tout, mon Père, lui repartis-je; je vous assure que la voilà (68).

Il est temps maintenant, ma chère Mère et cousine, de mettre fin à vos plaintes; il faut que si vous versez encore des larmes, qu'elles soient toutes de joie, et non plus de tristesse. Car quelle apparence de plaindre nôtre perte, puisqu'elle nous rend participants d'un si grand bien, et fait que vous avez une Mère, et moi une tante, au Ciel (182).

Les larmes servent à exprimer le chagrin et la joie. En effet, les yeux encore humides de la religieuse témoignent de sa grande douleur face à la perte de son amie; dans le second cas, les larmes célèbrent la montée au ciel de sa sœur.

Les deux autres exemples qui suivent se réfèrent à l'emploi des pleurs comme moyen pour demander l'intercession divine.

Je me mis à pleurer amèrement; et n'osant plus rien dire, je m'adressai au Père de Brébeuf, et lui témoignai ma douleur et mon affliction. Alors il adressa ces paroles à la sainte Vierge, avec une extrême douceur; *Domina! inimicus homo hoc fecit*. Quand j'eus entendu que ce bon Père prenait ma défense, je commençai de prendre courage [...] (116).

Le dernier jour de l'an, sentant un redoublement furieux de cette tentation et de ces peines; je me traînai avec assez de peine jusqu'au Chœur, devant l'Autel de Notre-Dame: Ce fut là que je donnai un peu d'air à mon pauvre cœur, et je répandis force larmes, en me plaignant doucement à la sainte Vierge, de ce qu'elle m'abandonnait de la sorte (206).

Dans le premier cas, Catherine se retrouve face à la Vierge et à son propre directeur spirituel céleste, le Père de Brébeuf. Réprimandée par ce missionnaire français, la jeune femme tombe en larmes devant son directeur et lui demande de la secourir. Le second passage montre la religieuse en larmes devant l'autel, en train de demander de l'aide car elle se sent abandonnée par Dieu.

Le champ sémantique de la souffrance est donc présent dans ces deux passages: les termes "douleur", "affliction", "redoublement furieux", "tentation", "peines" et "pauvre cœur" apparaissent dans le récit et organisent le discours selon une structure qui part de la description des souffrances pour arriver à la demande d'aide. Il faut également noter que les verbes "pleurer" et "plaignant" sont juxtaposés aux adjectifs "amèrement" et "doucement" qui, grâce à leurs sens opposés, permettent d'intensifier des émotions contradictoires.

Enfin, le dernier passage analysé est certainement le plus intéressant d'un point de vue narratif et symbolique. L'évêque confie à Catherine des prières en faveur d'une âme décrite comme endurcie par le péché. Tout le chapitre est également traversé par des termes qui renvoient au champ sémantique de la dureté tels que "endurcie", "opposition", "endurcissement" et "impénétrable", qui visent à témoigner de la difficulté de la tâche assignée à la moniale.

Il me parut que de ce Crucifix il rejaillissait du sang des plaies qui allait sur elle; mais elle me paraissait impénétrable. Cela me toucha si fort, que pleurant fort amèrement je conjurais de toute mon âme la bonté et miséricorde de Nôtre Seigneur, d'amollir un peu ce cœur. J'aperçus alors quelques gouttes qui le pénétraient un peu; ce qui lui donna un désir de sortir de son état, et la fit résoudre sur l'heure à se faire violence. Mais peu après s'étant laissé aller aux tentations du démon, elle me parut dans un état encore pire qu'auparavant. On me fait toujours continuer à m'offrir pour elle (171).

L'emploi des larmes joue un rôle hautement symbolique dans ce passage. Si, en effet, au départ, le sang du crucifié ne peut même pas égratigner le cœur de l'âme, c'est grâce aux larmes de Catherine que cette dernière peut recevoir en elle l'esprit du Seigneur. Le pouvoir de l'eau est donc évident: tout comme une pluie continuelle peut rayer et arrondir les pierres les plus dures, les larmes de la religieuse permettent aux âmes les plus endurcies de recevoir le sang de la croix.

Les larmes et les pleurs prennent des significations multiples en fonction du contexte. Comme nous l'avons observé, la religieuse attribue trois fonctions principales à cet élément. Elles permettent la manifestation des émotions qu'elle ressent, la présence d'un médiateur, mais aussi d'entrer davantage en contact avec l'esprit de Dieu.

L'eau bénite

Catherine associe le plus souvent à l'eau bénite la fonction de protection contre le démon. Comme l'explique Bachelard, «l'eau s'offre donc comme un symbole naturel pour la pureté; elle donne des sens précis à une psychologie proluxe de la purification» (158). La dichotomie entre "pur" et "impur", est ainsi traduite par le conflit entre l'eau et les démons, perçus comme des symboles du bien et du mal.

L'eau bénite apparaît comme un outil opérationnel au chapitre II du deuxième Livre. C'est dans ce dernier que le diable tente Catherine à plusieurs reprises car il veut entraver sa vocation religieuse, son amour pour le Canada et sa pureté. Après avoir décrit une nuit troublée où lui est montré un chemin d'épines brûlantes, la religieuse raconte que de fortes tentations s'emparent d'elle.

Etant fortement tentée, dit-elle, la nuit du 14 Mars au 15, je me trouvai dans l'impossibilité de prendre de l'eau bénite: j'eus pour lors recours à ma Sœur de Saint-Ignace, comme c'était le jour auquel elle était morte; et après avoir dit: Ma chère Sœur vous voyez ma peine, et que les démons m'empêchent d'obéir; je sentis que l'on me jeta de l'eau bénite sur le front, sur les yeux, et à l'endroit du cœur. Mais je ne doutai point que ce ne fût cette chère défunte qui me procurait ce secours. Tout le reste de la nuit, quoi que je me sentisse accablée de coups, j'eus l'esprit très libre, et je n'avais aucune peine à songer à Dieu, et à m'offrir à lui (63).

Catherine demande alors l'aide de la Sœur de Saint-Ignace et sent immédiatement l'eau bénite qui la baigne, ce qui libère immédiatement son esprit de tout tourment. Comme le rapporte le Père Ragueneau dans le paragraphe suivant, «d'autrefois se servant d'eau bénite, elle sentait comme un feu qui la brûlait aux lieux où elle touchait; les démons voulant lui en interdire l'usage: Mais nonobstant ce feu, elle n'en prenait pas moins, et trouvait en cela même son avantage» (63). L'emploi de l'eau comme arme pour combattre le diable est donc rendu explicite par les paroles du directeur spirituel qui intervient dans le texte pour clarifier l'événement qui vient de se produire.

Cependant, le recours à l'eau est plus évident au chapitre XIII du quatrième Livre. En effet, Catherine raconte que, durant une nuit, un vent furieux souffle sur sa chambre en créant un bruit assourdissant. Incapable de percer ce mystère à cause de l'obscurité, la moniale, de plus en plus tourmentée intérieurement, parvient à prendre de l'eau bénite pour se laver les yeux:

J'eus frayeur et je sentis comme un grand trouble se lever dans mon esprit, j'étais toute interdite; et quoi que la pensée me vint de prendre de l'eau bénite et avoir recours à Dieu, je demeurais sans rien faire, comme si j'eusse été hébétée: le bruit s'étant augmenté, ma peur redoubla, et il parut une lueur qui me fit voir dans l'obscurité. Je fis effort de prendre de l'eau bénite, et ayant essayé deux fois, sans le pouvoir faire, mon bras se roidissant et devenant pesant comme du plomb; la troisième fois j'en pris et m'en lavai les yeux, afin que par la vertu de cette eau, l'illusion disparût. Je ressentis une si cuisante douleur à mes yeux, que je croyais les avoir brûlés; et autant de fois que je réitérais à y mettre de l'eau bénite, la douleur continuait comme si on m'eût appliqué du feu (177).

Dans ce passage, l'élément aquatique est ramené au symbole de la purification du mal, même si son effet n'est pas décisif pour la jeune fille. Un autre aspect intéressant concerne la juxtaposition de deux champs sémantiques opposés. Si les termes "eau" et "lavais" renvoient en effet au domaine sémantique de l'eau, ils s'opposent aux termes "cuisante", "brûlés" et "feu" qui renvoient clairement au registre sémantique du feu. Les deux éléments remplacent ainsi métaphoriquement les images du bien et du mal que nous retrouverons peu après lorsque Catherine verra dans l'enfer Satan assis sur le trône et entouré de démons présentés comme des courtisans.

L'eau bénite représente donc le symbole qui purifie le mal auquel a recours en cas de besoin la moniale. Elle devient ainsi l'instrument par lequel Dieu peut

protéger la fidèle des visions démoniaques qui la tourmentent. De plus, comme nous l'avons vu, Catherine oppose deux champs sémantiques contraires pour mieux décrire les effets de l'eau sur son corps. L'image antithétique qui émerge traduit l'extrême douleur et la désorientation que ressent la jeune femme lors de l'expérience présentée.

Conclusion

Grâce à l'œuvre de Bachelard, il a été possible d'analyser les nombreuses déclinaisons de l'eau dans les contextes les plus divers, mais aussi de donner un sens à celles-ci. En outre, les extraits autobiographiques que nous avons présentés ont montré comment l'écriture personnelle de la moniale constitue un instrument privilégié, non seulement pour exprimer sa voix intérieure mais aussi pour créer ce que nous pourrions définir comme une isotopie sémantique de l'eau. En effet, l'utilisation répétée de cet élément permet de tisser une sorte de fil rouge à l'intérieur du texte.

En suivant plusieurs moments du voyage intérieur de Catherine de Saint-Augustin, nous avons observé que la religieuse décide de recourir à l'élément aquatique à de nombreuses reprises, en lui attribuant une connotation le plus souvent dysphorique. La vision qui en résulte laisse ainsi son empreinte dans le récit, en commençant par le navire en proie aux tempêtes, symbole des difficultés pour la jeune fille, avant de s'achever par les pleurs, expression de la douleur mais aussi de la demande d'aide. L'eau joue, donc, un rôle central dans la dimension intérieure et extérieure, comme dans le cas de l'eau bénite, véritable arme pour combattre les adversités. La moniale établit ainsi une relation profonde entre son état d'âme et l'élément aquatique, qui lui permet de traduire le combat spirituel qui a toujours marqué son existence. Les pleurs traduisent la présence de Dieu dans son âme. On pense à l'image des pleurs qui apparaît dans un autre texte mystique, *Le mémorial* (1654) de Pascal.

Œuvres cités

- Bachelard, G. (1941): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti (Édition numérique réalisée en 2016 à Chicoutimi, Québec).
- Boucher, G. (1979): *Dieu et Satan dans la vie de Catherine de Saint-Augustin, 1632-1668*. Montréal: Bellarmin-Desclée.
- Casgrain, H.-R. (1878): *Histoire de l'Hôtel-Dieu de Québec*. Québec: Léger Brousseau.
- Cron, A. & Lignereux, C. (2007): De la lisibilité des larmes. *Littératures classiques*, 62, 1, pp. 5-20.
- Ferraro, A. (2018): Gli scritti dei missionari in Nouvelle-France: un cambiamento di paradigma. *Oltreoceano*, 14, pp. 17-27.
- Groulx, L. (1953): *Une petite Québécoise devant l'histoire (Mère Catherine de Saint-Augustin)*.

- Québec: G.-E. Grandbois.
- Leberruyer, P. (1989): *Hospitalière, missionnaire, mystique: la bienheureuse Catherine de Saint-Augustin*. Caen: Don Bosco.
- Le Gall, J. & Brian, I. (1999): La Contre-Réforme à la française, 1560-1720. In J. Le Gall & I. Brian (Éds.), *La vie religieuse en France: XVI^e-XVIII^e siècle* (pp. 75-88). Paris: Armand Colin.
- Pascal, B. (1779): Discours sur la vie et les ouvrages de Pascal. In B. Pascal, *Œuvres de Pascal*, 1 (pp. 43-44). La Haye: Detune, Libraire.
- Oury, G. M. (1985): *L'itinéraire mystique de Catherine de Saint-Augustin*. Chambray-lès-Tours: C.L.D.
- Ragueneau, P. (1923): *La Vie de la mère Catherine de Saint-Augustin, religieuse hospitalière de la Miséricorde de Québec en la Nouvelle-France*. Québec: Imprimerie de l'Action sociale limitée (Réédition de l'ouvrage original publié en 1671 chez Florentin Lambert à Paris).

L'OCÉAN COMME PONT ET FRONTIÈRE ENTRE AFRIQUE ET EUROPE: LE VENTRE DE L'ATLANTIQUE DE FATOU DIOME

Elena Ravera*

Par le choix du titre donné à son œuvre *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), Fatou Diome met immédiatement la figure de l'océan au premier plan. Présence indispensable et persistante qui s'infiltré, comme le ferait d'ailleurs de l'eau, entre les mots et les pages de cette autofiction postcoloniale, l'Atlantique peut être, et est en effet conçu, comme le vrai leitmotif de l'œuvre. Le texte raconte l'histoire de Salie, une jeune femme sénégalaise qui s'est installée à Strasbourg, en France, tandis que Madické, son demi-frère, vit toujours au Sénégal, sur la petite île de Niodor. Bien qu'elle essaie de le décourager, le garçon aimerait rejoindre sa sœur en Europe pour poursuivre son rêve: rencontrer son idole Paolo Maldini et devenir joueur de football professionnel. Le téléphone est leur seul point de contact d'un bout à l'autre de cette mer immense et profonde qui les sépare et, en même temps, en unit les destins. Si l'écrivaine, dans son ouvrage, déconstruit efficacement le contraste entre le mythe de l'Europe-Eldorado et la dystopie d'une Afrique pauvre et sans espoirs, elle nous montre également un océan aux interprétations ambiguës et hétérogènes: d'une part, l'Atlantique peut être un pont prodigieux, un cordon ombilical liquide reliant les deux continents, mais, d'autre part, il peut correspondre à une frontière hostile et dangereuse, en devenant, dans le roman, la tombe de certains personnages au destin tragique. La présence aquatique accompagne la narration non seulement au niveau thématique, mais aussi à travers plusieurs solutions esthétiques et rhétoriques, comme le recours à la métaphore, à la personnification et à la zoomorphisation, ainsi que l'emploi d'une écriture fluide qui mime les mouvements ondulatoires de la mer. L'article vise donc à étudier cette polymorphie stylistique et thématique de l'Atlantique dans le roman de Diome, en essayant de montrer son importance pour la construction de l'identité afro-européenne de son auteure-narratrice.

Mots-clés: Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, océan, pont, frontière

The Ocean as a Bridge and a Barrier between Africa and Europe: Fatou Diome's Le Ventre de l'Atlantique

As foregrounded in the very title of Fatou Diome's postcolonial autofiction, *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), the Atlantic Ocean is an indispensable and persistent leitmotif that infiltrates both the words and the pages. The text tells the story of Salie, a young Senegalese woman based in Strasbourg, France, while Madické, her little half-brother, still lives in Senegal, on the small island of Niodor. Although she tries to discourage him, the boy would like to join his sister in Europe to

* Università di Udine

pursue his dream of meeting his idol Paolo Maldini and becoming a professional football player. The telephone is their only means of contact in the immense, deep waters that separate them and, at the same time, unite their destinies. While the writer effectively deconstructs the contrast between the myth of a Europe-Eldorado and the dystopia of a poor and hopeless Africa, she also shows the reader how the ocean has many ambiguous and heterogeneous interpretations: on the one hand, the Atlantic can be a prodigious bridge, a liquid umbilical cord connecting the two continents, but, on the other, it is also a hostile and dangerous border, which becomes a tomb for some of the characters in the book. The aquatic presence accompanies the narration not only at the thematic level, but also through several aesthetic and rhetorical solutions, such as the use of metaphor, personification and zoomorphism, as well as of a fluid writing technique which mimics the wave movements of the sea. The article aims to study this stylistic and thematic polymorphism of the Atlantic in Diome's novel, trying to show its importance for the construction of the author-narrator's Afro-European identity.

Keywords: Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Ocean, Bridge, Barrier

Introduction

Née en 1968 dans l'île de Niodor, au Sénégal, mais résidente en France depuis 1994, Fatou Diome est l'auteure d'environ une douzaine d'ouvrages –romans, nouvelles, essais– qui explorent, à travers son regard de femme et immigrée, les thématiques de la colonisation, de l'exil et de l'identité. Son activité littéraire s'inscrit ainsi au cœur des littératures postcoloniales francophones contemporaines et, selon les critiques, appartient également aux écritures féministes “alabelisées” ou “anétiquettées”¹ qui se sont diffusées dans l'Afrique subsaharienne à partir de la fin du XX^e siècle. *Le Ventre de l'Atlantique*, paru en 2003 pour les Éditions Anne Carrière, est le texte qui l'a consacrée au grand public. Le synopsis du roman est simple: le livre raconte l'histoire de Salie, une jeune femme sénégalaise –alter-ego de l'auteure– qui s'est installée à Strasbourg, tandis que Madické, son demi-frère, vit toujours au Sénégal, sur la petite île de Niodor. Bien qu'elle essaie de le décourager, le garçon aimerait rejoindre sa sœur en Europe pour poursuivre son rêve: rencontrer son idole Paolo Maldini et devenir joueur de football professionnel. Le téléphone est leur seul point de contact d'un bout à l'autre de cette mer immense et profonde qui les sépare et, en même temps, en unit les destins.

Dès son titre, l'œuvre met l'océan au premier plan. Présence indispensable et persistante qui s'infiltré, comme le ferait d'ailleurs l'eau, entre les mots et les

1 Bernadette Kadiobra-Kassi explique préférer «le vocable de *féministes alabelisées* ou *anétiquettées* [...] pour désigner toutes les écrivaines [africaines d'expression française actives à partir des années 1980] qui se refusent à être marquées du sceau féministe mais qui font pourtant de la cause féminine l'une de leurs préoccupations tant scripturaire que sociale» (Kadiobra-Kassi 194. C'est l'auteure qui souligne).

pages du texte et du paratexte², l'Atlantique peut être, et est en effet conçu, comme le vrai leitmotiv de l'œuvre. Dans les pages de cette autofiction postcoloniale, où les traces autobiographiques émergent avec évidence³, l'écrivaine déconstruit efficacement le contraste entre le mythe de l'Europe-Eldorado et la dystopie d'une Afrique pauvre et sans espoirs, en nous montrant un océan aux interprétations ambiguës et hétérogènes: d'une part, l'Atlantique peut être un pont prodigieux, un cordon ombilical liquide reliant les deux continents, mais, d'autre part, il peut correspondre à une frontière hostile et dangereuse, en devenant la tombe de certains hommes, femmes et enfants au destin tragique. Si c'est surtout à travers la narration des vies des personnages que cette ambivalence ressort avec puissance, la présence aquatique accompagne le récit non seulement au niveau thématique, mais aussi à travers plusieurs solutions esthétiques et rhétoriques, comme le recours à la métaphore, à la personnification et à la zoomorphisation, ainsi que l'emploi d'une écriture fluide qui mime les mouvements ondulatoires de la mer.

Dans notre étude, nous allons donc considérer l'océan en tant que pont et frontière entre Afrique et Europe en analysant la polymorphie thématique et stylistique de l'Atlantique, dans le but de montrer son importance pour la construction de l'identité afro-européenne de son auteure-narratrice.

Aspects thématiques: l'Atlantique entre rêves et cauchemars

En ce qui concerne les thèmes, il faut tout d'abord souligner que la «dichotomie entre le centre [l'Europe] et la périphérie [l'Afrique]» (Agnevall) est la problématique centrale de l'œuvre; plusieurs personnages incarnent cette opposition: ceux qui soutiennent l'idée d'une France idyllique (comme Madické et l'homme

2 L'océan apparaît effectivement non seulement dans le titre, mais aussi dans l'image de couverture de presque toutes les éditions du roman. Nous renvoyons au site web de l'éditeur Le Livre de Poche.

3 Les points en commun entre Fatou Diome et Salie ne sont pas difficiles à détecter, à partir du fait que les deux femmes sont originaires de Niodor et vivent à Strasbourg, où poursuivent leur carrière d'écrivaines: selon les critiques, la protagoniste de *Le ventre de l'Atlantique* correspondrait à son alter-ego littéraire. La nature autofictionnelle de l'œuvre, qu'on ne va pourtant pas approfondir dans cet article, est en effet au centre de nombreuses études internationales. Voir, par exemple: Sagna, M. (2022): Écriture de soi et expérience fictionnelle chez Fatou Diome. Entre auto-thérapie et contestation du pouvoir. In C. Le Quellec Cottier, V. Cossy (Éd.), *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir* (pp. 447-458). Paris: Classiques Garnier; Hausmann, D. (2018): Between Author and Narrator: Fatou Diome's Self-fashioning Strategies. In S. Burnautzki, F. Kiparski, R. Thierry (Éd.), *Dealing with Authorship: Authors between Texts, Editors and Public Discourses* (pp. 170-186). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing; Chevrier, J. (2007): Fatou Diome, une écriture entre deux rives. *Cultures Sud – Notre librairie*, 166, pp. 35-38.

de Barbès) et ceux qui gardent les distances avec le monde occidental et ses pièges (comme l'instituteur Ndétare et la narratrice). L'influence de l'océan sur le destin des hommes et des femmes qui peuplent l'univers romanesque du livre en révèle en outre les côtés positifs et les côtés négatifs, en marquant d'une façon indélébile la vie des habitants de l'île de Niodor. L'Atlantique raconté par Diome est parfois un ami fidèle, capable de garantir bonheur et protection, mais il peut aussi représenter une menace, un ennemi dangereux et terrifiant.

Cette bipolarité propre à l'instance océanique est vécue avant tout par Salie, la protagoniste et voix narrative; fille illégitime élevée par sa grand-mère, son existence est marquée par la présence aquatique dès sa naissance:

C'était au tout début de l'hivernage, aimait-elle à me raconter. Un soleil aussi étouffant que la morale était las de tourner les humains et courait se saborder dans l'*Atlantique*. [...] Un ciel borgne dardait l'*Atlantique* de son œil rouge et lui intimait de livrer au monde le mystère niché dans son ventre. Les premières ombres nocturnes épaississaient la chevelure des cocotiers et longeaient les palissades, lorsqu'un cri retentit. L'unique sage-femme du village était en voyage; imprévisible, j'avais choisi ce moment-là pour naître. Ma grand-mère fit confiance à sa propre expérience, à ses plantes et à son beurre de karité; une sage-femme, elle n'en avait eu que pour son benjamin. [...] «Née sous la *pluie*, avait-elle murmuré, tu n'auras jamais peur d'être *mouillée* par les *salives* que répandra ton passage; le petit du dauphin ne peut craindre la *noyade*; mais il te faudra aussi affronter le jour.» Alors que je trônais dans ma cotonnade blanche, mes racines poussaient sur la crasse du monde, à mon insu: *diluant* le *sang* de ma mère et le *ruisseau* de mon *bain*, l'*eau de pluie s'infiltrait* dans le sol jusqu'au niveau où l'*Atlantique* se mue en *source* vivifiante. Cette nuit-là, ma grand-mère veilla sa fille et son enfant illégitime (72-74. C'est nous qui soulignons).

Dans ce passage, la venue au monde de la petite Salie est accompagnée de plusieurs références au champ lexical de l'eau et des substances liquides: "l'Atlantique" est cité trois fois, accompagné par les lexèmes "pluie", "salives", "noyade", "sang", "ruisseau", "bain", "eau", "source", ainsi que par les constructions verbales "être mouillée", "diluant", "s'infiltrait". Si l'eau est métaphore de vie, le destin de la protagoniste apparaît ici d'autant plus immédiatement lié à l'océan entourant son île natale, qui semble pénétrer dans sa chair et dans son âme. La présence aquatique continuera d'ailleurs à accompagner la jeune femme à chaque étape de son existence et la rejoindra aussi en France, quoique sous une autre forme: bien qu'à Strasbourg elle ne puisse plus admirer les paysages exotiques sénégalais et la beauté de l'océan, elle peut en revanche se consoler en regardant avec mélancolie les froides vagues du Rhin:

Le mur des Lamentations n'est pas à Strasbourg, il y a le Rhin qui coule et coule encore, sans pour autant offrir aux larmes le goût de l'Atlantique. Douces et belles auraient dû être mes nuits rhénanes si le cerveau ne berçait sa houle permanente. Mais que murmurait alors l'Océan où se reflétaient les ombres de mes nuits? (246).

Salie est sans doute une ardente partisane de la beauté du territoire africain, qu'elle a pourtant dû quitter pour poursuivre ses études et se donner la chance d'une vie meilleure. Clivée entre l'Europe de ses rêves et l'Afrique de ses origines, la narratrice – tout comme l'écrivaine – exprime à plusieurs reprises sa nostalgie et le poids du déracinement. Malgré ses efforts, elle se sent partout étrangère: «Enracinée partout, exilée tout le temps, je suis chez moi là où l'Afrique et l'Europe perdent leur orgueil et se contentent de s'additionner: sur une plage, pleine de l'alliage qu'elles m'ont légué» (181-182). Marginalisée par ses propres compatriotes, qui ne la considèrent plus leur consœur, mais quelqu'un qui, en partant, a trahi la terre natale, la protagoniste se sent mal à l'aise lorsqu'elle fait retour à son village d'origine, où la frontière océanique, à travers le procédé de personnification, se transforme en une présence ennuyeuse et menaçante:

L'Atlantique *grondait*, les vagues *mordaient* les flancs de l'île, personne ne donnait de la voix, mais une brise tiède et *nauséabonde* répandait son murmure dans toutes les cours de cuisine. La rumeur se récoltant plus vite que la fleur de sel, on s'en servit pour assaisonner les dîners. L'atmosphère du village devenant *irrespirable*, je m'éclipsai (191. C'est nous qui soulignons).

Ici, la connotation négative de l'Atlantique, maintenant agressif et dangereux, ressort clairement à travers les verbes “grondait” et “mordaient” et les adjectifs “nauséabonde” et “irrespirable”. Au centre de ce bouleversement identitaire et de cette mer orageuse, la grand-mère, qui joue un rôle maternel, incarne le seul point de repère possible. En employant une métaphore maritime, la femme est en effet comparée à la fois à un phare et à un port dans la tempête, tandis que la narratrice se voit comme un bateau perdu dans les vagues de l'océan:

La petite chaîne imaginaire, que ma grand-mère tendait entre nous, me restituait de l'équilibre. Elle est le *phare planté dans le ventre de l'Atlantique pour redonner, après chaque tempête, une direction à ma navigation solitaire*. Avec elle, j'ai compris qu'il n'y a pas de vieillards, il n'y a que de vénérables phares. Sédentaire, *elle est l'ultime port d'attache de mon bateau émotionnel*, lancé au hasard sur l'immensité effrayante de la liberté (190-191. C'est nous qui soulignons).

Un autre personnage que l'Atlantique influence fortement est sans doute Ndétare, le sage instituteur de Salie et de Madické. Envoyé par le gouvernement sur l'île, «dans le ventre de l'Atlantique» (129), à cause de ses idées progressistes, tout comme la protagoniste il rejette le binôme utopique «la France, l'Eldorado» (136), en s'engageant pour instruire les jeunes de Niodor et leur garantir un futur; mais, si pour la narratrice il incarne un véritable héros qui lui «a tout donné: la lettre, le chiffre, la clé du monde» (66), il est méprisé par plusieurs Niodoriens: «Il avait remarqué que certains habitants de l'île disposaient à peine d'un QI de crustacé, mais, méprisé, c'était lui, l'intellectuel, qui avait fini par se

trouver une similitude avec ces déchets que l'Atlantique refuse d'avaler et qui bordent l'Atlantique» (77).

L'Atlantique est avant tout un lieu de cauchemar pour le pauvre Ndétare: c'est la tombe de son fils, fruit de son amour contrasté avec Sankèle et cruellement assassiné par le père de son amante, pour qui un enfant né hors du mariage est un enfant illégitime dont il faut avoir honte et se débarrasser. La narratrice décrit le moment de l'infanticide avec une brièveté lapidaire: «Il [le père de Sankèle] quitta la chambre, son ballot sous le bras, et se dirigea vers la mer. Après avoir posé le petit corps dans la pirogue, il rama vers le large. Quand il estima s'être suffisamment éloigné du rivage, il arrima le corps à une grosse pierre, le plongea au fond de l'Atlantique et reprit son sillage à l'envers» (134). Cependant, ce même océan devient le seul espoir et la seule échappatoire possible pour Sankèle, qui refuse de vivre un jour de plus sous le même toit que ses parents et décide de recommencer sa vie loin de Niodor. C'est grâce à Ndétare qu'elle réussira à partir:

Celui-ci, ne voyant aucun moyen d'aider sa petite amie, se résigna à favoriser sa fuite: il fallait sauver Sankèle, l'aider à sortir du village. *Si l'île est une prison, toute sa circonférence peut servir d'issue de secours.* [...] Ndétare, le cœur serré, fit ses adieux à sa dulcinée; il lui offrit toutes ses économies, de quoi vivre en ville le temps de trouver un emploi, un travail de bonne certainement. Sankèle embarqua, déguisée en homme (134-135. C'est nous qui soulignons).

Survécu à l'amour tragique avec la belle Sankèle, Ndétare ne peut pas éviter de souffrir en percevant la haine qui l'entoure et il cherche un soulagement en se baignant dans l'océan, dont l'eau froide devient, pour lui, un mur infranchissable en même temps qu'une protection rassurante:

Les vagues de fin de journée se succédaient, froides et silencieuses, autour de ses jambes trempées qu'il balançait machinalement. Prisonnier, Ndétare l'était doublement: de cette île, qu'il lui était interdit de quitter, mais aussi de sa mémoire qui ne lui avait jamais donné le droit de vivre autre chose que sa mélancolie, depuis si longtemps. Seul, face à l'eau, il dérivait comme une barque vers la mer noire de ses souvenirs (125-126).

Enfin, l'Atlantique cache des messages ambigus aussi pour Moussa, un jeune footballeur de Niodor très motivé qui part pour la France avec le rêve de devenir riche et célèbre. Une fois arrivé en Europe, il vit pourtant sur sa peau le racisme et le mépris des gens: «En bon insulaire, il se consolait avec des mots bien de chez lui: "les vagues peuvent toujours frapper, elles ne feront qu'affûter le rocher". Les mois passèrent, le rocher de l'Atlantique ne perçait toujours pas le ballon de France» (101). Rentré au Sénégal déçu, sans un sou et «devenu persona non grata auprès de ses congénères» (Mapangou 222), il finit par se suicider «ne pouvant plus supporter cette pression communautaire trop pesante»

(Mapangou 222). En reprenant la tradition millénaire de l'“oraliture” africaine (Sperti 7-8; Bernabé, Chamoiseau, Confiant), la mort tragique de Moussa résonne des légendes locales liées aux mystères de l'océan qu'il a écoutées maintes fois: «La marée monta de plus belle. Bientôt la palissade imbibée d'eau eut du mal à tenir debout sur la boue. Lentement, mais inexorablement, elle se mit à ployer. Moussa pouvait l'entendre murmurer: “Atlantique, emporte-moi, ton ventre amer me sera plus doux que mon lit. La légende dit que tu offres l'asile à ceux qui te le demandent”» (111). Après l'avoir accueilli, ce sera à nouveau l'Atlantique à rendre son corps sans vie aux gens de Niodor, en livrant, avec lui, un message d'avertissement:

Non loin du village, juste à l'endroit où l'île trempe sa langue dans la mer, les pêcheurs avaient pris dans leurs filets le corps inerte de Moussa. Même l'Atlantique ne peut digérer tout ce que la terre vomit. *Allah Akbar!* À la mosquée, on avait fini de prier. Le prêcheur ponctua son prône par ces mots: “*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité!*” (113-114. C'est l'auteure qui souligne).

Aspects stylistiques: présence et persistance de l'Atlantique

La présence de l'Atlantique imprègne le roman non seulement au niveau thématique: en effet, les tournures langagières, les choix stylistiques et les solutions rhétoriques qu'emploie l'auteure enrichissent constamment la narration avec de nombreuses images liées à la dimension océanique. Tout d'abord, au niveau lexico-syntaxique, Diome souligne l'opposition – géographique, sociale et culturelle – entre la France et le Sénégal en employant l'Atlantique à la fois comme point de contact et de séparation, comme le montre l'abondance des expressions déictiques spatiales “ici”, “là-bas”, “là”, “ailleurs”, “y”. Selon Musah,

L'usage de ces déictiques spatiaux [...] souligne la distance entre l'Afrique et l'Europe et également celle entre le Sénégal et la France. Bien sûr, la distance physique de milliers de kilomètres entre ces deux continents et ces deux pays en question est une réalité basée sur des faits réels qui, pour sa part, contribue aussi à la construction de l'image d'une longue distance et de grandes différences physiques et culturelles entre ces lieux (Musah 44).

Emblématique, à ce propos, est le passage où Salie raconte avec émotion avoir reçu un paquet de la part de sa grand-mère: «Ce petit paquet signifiait que *là-bas*, au bout du monde, dans le Sahel où le sable brûle les semailles, [...] *là-bas*, dans le ventre de l'Atlantique, [...] *là-bas* [...] quelqu'un pensait à moi avec beaucoup d'amour» (250. C'est nous qui soulignons).

Ensuite, la présence aquatique, comme on l'a vu en analysant la vie et les destins des personnages, s'infiltré avec insistance entre les mots du roman et émerge à chaque page du récit, presque en mimant les mouvements ondulatoires

de la mer. Mentionné maintes fois, l'Atlantique semble parfois recouvrir le rôle d'un personnage; le procédé de personnification est en effet présent à plusieurs reprises tout au long du texte, comme on peut le remarquer dans les passages suivants: «La mer, soucieuse de garder son autorité sur M'Bour, avait envoyé sa fille, Brise, chasser Harmattan, le fils du Sahara, qui nous avait étouffés toute la journée» (193); «les jeunes footballeurs de Niodor glissaient leur orgueil sous l'oreiller de leur grand-mère et laissaient l'Atlantique gronder sa colère» (233). Parfois, comme le remarque Parfait Bi Kacou Diandue (77-78), l'Atlantique prend en revanche la forme d'un animal mythique, affamé et féroce: «Là-bas, depuis des siècles, des hommes sont pendus à un bout de terre, l'île de Niodor. Accrochés à la gencive de l'Atlantique, tels des résidus de repas, ils attendent, résignés, que la prochaine vague les emporte ou leur laisse la vie sauve» (13); «La mer, réveillée par la faim, rugissait, mordait la terre et exigeait des Niominkas, comme Minos des Athéniens, son tribut d'humains» (132); «Les insulaires s'accrochaient toujours aux gencives de l'Atlantique qui rotait, tirait sa langue avide et desséchait les fleurs de son haleine chaude» (229).

La personnification du ventre occupe une place particulière: «L'Atlantique possède en effet un ventre, comme un être humain. D'ailleurs il possède d'autres attributs humains également: des gencives, une langue, une haleine [...] [qui] contribuent à une personnification de l'Atlantique, et en donnent une image négative» (Bobaker 13). Le même ventre de l'Atlantique, qui donne le titre au roman, «peut également avoir une connotation négative, puisqu'il peut être lié à digestion [sic]: le ventre est alors ce qui détruit, engloutit, digère» (Bobaker 13): il suffit de penser aux épisodes tragiques de l'infanticide du fils de Ndétare et Sankèle et du suicide de Moussa, disparus dans les profondeurs de la mer. Cependant, dans d'autres passages, grâce à un langage fortement métaphorique, le ventre océanique devient le symbole de la vie et de l'espoir, véritable pont liquide reliant Afrique et Europe et accompagnant tant d'immigrés –dont le double Salie-Fatou n'est qu'un exemple– dans leur quête d'une existence meilleure: physiquement distants, ces deux territoires sont pourtant reliés par «les réseaux, les câbles, les télévisions etc. Ces différents types de réseaux se trouvent au-dessus de l'océan et relient la France avec le Sénégal» (Hoekstra 27). La protagoniste, en proie à la mélancolie pour sa terre natale, raconte en effet: «Le téléphone était le cordon ombilical qui me reliait au reste du monde» (212), tandis que, sur l'île, les jeunes cherchent un point de contact avec l'Occident en regardant les matchs de football chez l'homme de Barbès, le seul habitant de Niodor à posséder et partager une télévision: «La télé de l'homme de Barbès avait-elle fonctionné, avait-elle convoyé la tristesse de Maldini jusqu'au fond du ventre de l'Atlantique?» (221).

Tout comme une algue de l'Atlantique

En conclusion, dans l'œuvre de Diome, l'Atlantique représente aussi bien une barrière géographique –pensons à Salie et son frère, qui se parlent grâce au téléphone d'un bout à l'autre de l'océan–, qu'une frontière idéologique. Les désirs, les choix et les existences des personnages, influencés et guidés par ses vagues et ses houles, sont racontés à travers l'évocation de plusieurs images aquatiques et maritimes.

L'océan, vrai leitmotiv du texte, fonctionne en même temps comme pont et limite: c'est l'Atlantique lui-même à unir et séparer ces deux mondes apparemment opposés, en permettant à l'auteure-narratrice de construire et apprécier son identité afro-européenne et de choisir sa propre vie librement. La conclusion du roman nous apparaît, en ce sens, révélatrice: dans l'explicit du livre, c'est à une "algue de l'Atlantique" que Salie-Fatou souhaite ressembler; à travers une réflexion poétique imprégnée d'images liées au monde marin, la protagoniste se compare en effet à une plante aquatique:

Je cherche mon pays là où les bras de l'Atlantique fusionnent pour donner l'encre mauve qui dit l'incandescence et la douceur, la brûlure d'exister et la joie de vivre. [...] Aucun filet ne saura empêcher les algues de l'Atlantique de voguer et de tirer leur saveur des eaux qu'elles traversent. Racler, balayer les fonds marins, tremper dans l'encre de seiche, écrire la vie sur la crête des vagues. Laissez souffler le vent qui chante mon peuple marin, l'Océan ne berce que ceux qu'il appelle, j'ignore l'amarrage. [...] Dans le rugissement des pagaies, quand la mamie-maman murmure, j'entends la mer déclamer son ode aux enfants tombés du bastingage. Partir, vivre libre et mourir, *comme une algue de l'Atlantique* (254-255. C'est nous qui soulignons).

Chargée de dualismes, paradoxes et ambivalences, cette mer immense se situe à la limite entre le nord et le sud du planisphère terrestre, un nord mythique et mythifié, l'«édén européen» (44), et un sud lointain, «au bout du monde» (15), dont la narratrice est parfois nostalgique; l'océan est également la métaphore d'un passage obligé dans un voyage qui dépasse les limites géographiques et devient, tant pour Salie que pour Fatou Diome, un véritable pèlerinage intérieur, intime et identitaire. Ce ne sera qu'à la fin de cette longue pérégrination que cette algue de l'Atlantique aura appris à nager, libre et légère, dans les eaux froides du Rhin.

Œuvres citées

- Angelfors, C. (2007): *La dichotomie entre le centre et la périphérie dans Le Ventre de l'Atlantique de Fatou Diome*. Växjö: Linnaeus University (mémoire de master, non publié).
- Bernabé, J., Chamoiseau, P. & Confiant, R. (1989): *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard.
- Bi Kacou Diandue, P. (2008): *Le Ventre de l'Atlantique*, métaphore d'un mirage: idéal brisé de

- l'Ailleurs? In M. Nglasso-Mwatha (Éd.), *Littératures, savoirs et enseignement* (pp. 77-86). Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Bobaker, H. (2018): La poétique du mirage dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. Falun: Dalarna University (mémoire de licence, non publié).
- Chevrier, J. (2007): Fatou Diome, une écriture entre deux rives. *Cultures Sud – Notre librairie*, 166, pp. 35-38.
- Diome, F. (2021): *Le Ventre de l'Atlantique*, 2003. Paris: Le Livre de Poche.
- Hausmann, D. (2018): Between Author and Narrator: Fatou Diome's Self-fashioning Strategies. In S. Burnautzki, F. Kiparski, R. Thierry (Éd.), *Dealing with Authorship: Authors between Texts, Editors and Public Discourses* (pp. 170-186). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Le Livre de Poche (2023): Catalogue "Littérature". Tiré de <https://www.livredepoche.com/livre/le-ventre-de-latlantique-9782253109075> (Consulté le 24/04/2023).
- Kadiobra-Kassi, B. (2003): *De la littérature au féminin à la Littérature: sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, Québec: Université Laval (thèse de doctorat, non publiée).
- Hoekstra, V. (2016): *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome: entre témoignage et distance. Nijmegen: Radboud University (mémoire de licence, non publié).
- Mapangou, D. (2021): Voyage des enfants de la postcolonie vers l'ailleurs-paradis. Récits de migration et imagination africaine de l'Occident dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. *Voix plurielles*, 18, 2, pp. 219-232.
- Musah, H. (2020): La représentation de l'Afrique et de l'Europe dans le roman contemporain *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. Helsinki: Helsinki University (mémoire de master, non publié).
- Sagna, M. (2022): Écriture de soi et expérience fictionnelle chez Fatou Diome. Entre auto-thérapie et contestation du pouvoir. In C. Le Quellec Cottier, V. Cossy (Éd.), *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir* (pp. 447-458). Paris: Classiques Garnier.
- Sperti, V. (2013): *La letteratura africana in francese. Dalla Négritude ai giorni nostri*. Napoli: Libreria Dante & Descartes.

LES EAUX HANTÉES DU CONGO DANS *LUMIÈRES DE POINTE-NOIRE* (2013) ET *PETIT PIMENT* (2015) D'ALAIN MABANCKOU

Adelaide Pagano*

Le retour au pays natal en 2011 est l'occasion, pour Alain Mabanckou, d'écrire deux textes dont les intrigues se situent dans sa ville d'origine: *Lumière de Pointe Noire* (2013), récit autobiographique, et le roman picaresque *Petit Piment* (2015), dont le protagoniste est un enfant orphelin qui parcourt les rues labyrinthiques de Pointe-Noire. Les deux textes évoquent la légende de Mami Watta, une sirène tantôt maternelle et sensuelle, tantôt enchantresse mortelle, une créature aux origines anciennes qui peuple les croyances congolaises et hante les mers avec d'autres esprits surnaturels. Dans *Lumière de Pointe-Noire*, l'espace aquatique, évoqué à travers les souvenirs du passé de Mabanckou, demeure interdit aux jeux enfantins en raison de sa magie agissant sur les hommes. À l'aide de photographies, qui enrichissent la lecture, et de l'art cinématographique, dont les références sont disséminées tout au long du récit, l'auteur nous plonge dans un épisode sinistre où la mer est la protagoniste meurtrière. L'écrivain évoque les prohibitions qui lui avaient été imposées pendant son enfance et la peur entourant l'océan tout en posant son regard critique d'adulte sur ces légendes populaires. De même, le mythe de la sirène et le danger de la mer sont racontés dans *Petit Piment*: ici, la créature est une figure assassine qui capture les pauvres orphelins en les entraînant dans les abîmes des eaux. L'auteur se sert de la fiction romanesque pour dénoncer ironiquement, le système éducatif et les croyances populaires. Mabanckou réélabore ainsi, dans son roman picaresque, ses souvenirs d'enfance associés à l'océan, et filtre ces croyances par le regard naïf de l'orphelin, ce qui permet une superposition de l'auteur –enfant– et de son protagoniste. Enfin, le personnage de Doukou Daka, instituteur de *Petit Piment*, émerge de la narration comme figure positive qui incarne la voix de la raison, et qui ressemble à l'auteur lui-même adulte de *Lumière de Pointe-Noire*.

Mots-clés: Mabanckou, océan, autobiographie, Congo, souvenirs

The Haunted Waters of Congo in Alain Mabanckou's Lumière de Pointe-Noire (2013) and Petit Piment (2015)

Alain Mabanckou's return to his native country in 2011 was the opportunity to write two texts set in his home town: *Lumière de Pointe-Noire* (2013), an autobiographical story, and the picaresque novel *Petit Piment* (2015), whose protagonist is an orphaned child who wanders the labyrinthine streets of Pointe-Noire. Both texts evoke the legend of Mami Watta, who is both a maternal and sensual mermaid, and a deadly spirit. This ancient mythical creature haunts the seas along with other magical spirits and is part of Congolese beliefs. In *Lumière de Pointe-Noire*, the aquatic space, evoked through Mabanckou's memories, remains forbidden to children's games because of its magic effect on men. The author plunges us into a sinister affair, in which the sea is the murderous protagonist,

* Università di Napoli Federico II.

by using photographs, which enrich the reading, and cinematographic art, whose references are scattered throughout the story. The writer describes the prohibitions and the popular legends imposed on him as a child and the fear of the ocean, while taking a critical look at these popular legends as an adult. Similarly, the myth of the mermaid and the dangers of the sea are recounted in his picaresque novel, *Petit Piment*: here the creature is a murderous figure who captures the orphans and drags them into the abyss of the waters. The author uses fiction to ironically denounce the educational system and popular beliefs. In this way, Mabanckou elaborates on his childhood memories associated with the ocean and filters these beliefs through the naive eyes of the little orphan, which enables the superposition of the author-child with his protagonist. Finally, the character of Doukou Daka, Petit Piment's teacher, emerges from the narrative as a positive figure, who embodies the voice of reason, comparable to the adult author of *Lumière de Pointe-Noire*.

Keywords: Mabanckou, Ocean, Autobiography, Congo, Memories

L'océan Atlantique ou le repaire des créatures monstrueuses

On raconte, du Bénin à l'Angola, d'une figure féminine qui hante les côtes occidentales de l'Afrique: il s'agit de la sirène Mami Watta, (ou Mami Wata, *mère eau* en français). Symbole de pureté et de féminité, Mami Watta est l'esprit le plus important des eaux, et fait partie des mythes et légendes congolais évoqués par Alain Mabanckou dans ses textes. Bienfaitrice et porteuse de chance ou créature destructrice et meurtrière, elle honore essentiellement le caractère sacré de la mer. À l'opposé de la terre, l'eau est précisément l'élément qui, dans l'imaginaire du Congo occidental, sépare le monde des ancêtres de celui des vivants, tout comme l'océan écarte l'Europe et l'Amérique de l'Afrique.

Cette présence est décrite par Mabanckou comme l'être le plus puissant parmi les créatures qui hantent l'océan Atlantique. En effet, la mer de la Côte Sauvage est le repaire d'autres esprits aquatiques, mystérieux et lugubres. Cette population de figures marines est évoquée dans deux textes de l'auteur, *Lumière de Pointe-Noire* (2013) et *Petit Piment* (2015)¹, tous les deux situés dans la ville natale de l'écrivain. Ces deux ouvrages diffèrent considérablement par leur genre: alors que le premier est construit comme un récit autobiographique, le second est un roman picaresque d'initiation (Vurm 80), où en tout cas l'auteur ne manque pas de s'identifier à l'enfant protagoniste, Petit-Piment: «en ce temps-là, toujours, on m'appelait Petit Piment, j'étais maigre comme un clou, assez grand de taille toutefois pour qu'on m'attribue plus que mon âge, je vis dans la lune» (Mabanckou 2009).

Le but de cet article est de montrer, à travers une analyse comparative, les modalités avec lesquelles Mabanckou évoque les mythes congolais sur l'eau, et comment son regard d'adulte filtre les croyances de son enfance et adolescence:

1 Pour les références aux citations j'adopterai les sigles LNP pour *Lumières de Pointe-Noire* et PP pour *Petit Piment*.

nous verrons que, si dans le texte autobiographique ce parcours aboutit à une critique sociale, dans l'œuvre picaresque, les mêmes mythes participent à la création d'une atmosphère magique et féerique, où l'auteur ne manque pourtant pas de tisser ironiquement une accusation contre ce système de croyances.

Les souvenirs des légendes ponténégrines

Dans *Lumières de Pointe-Noire*, l'auteur, narrateur et héros Mabanckou profite du voyage de retour à son pays natal pour parcourir les rues de Pointe-Noire et méditer mélancoliquement sur son passé, hybridant son récit autobiographique avec des photographies d'amis, de membres de sa famille et de lieux. La matérialité des images devient un outil essentiel pour l'auteur, grâce auquel il peut tisser sa recherche identitaire et fixer concrètement son histoire. Le récit personnel se développe principalement à travers l'hybridation et la «déconstruction genrologique» (Blékain 78) réalisée grâce à l'emploi de formes de narration orales et discursives. En effet, le texte s'enrichit de légendes populaires, racontées par l'auteur, comme dans le cas du mythe de Mami Watta, la merveilleuse sirène qui habite les eaux, dotée d'une queue de poisson. Dans ce conte, qui occupe tout un chapitre, celle-ci se montre aux hommes à l'aube, lorsqu'elle émerge de la mer, en leur promettant des fortunes indescriptibles. Le chapitre consacré à la sirène, comme tous les autres d'ailleurs, s'intitule d'après le long-métrage *Les dents de la mer*, réalisé par Spielberg en 1975². Dès le titre, l'auteur associe son histoire au film du réalisateur américain: les eaux de la mer de sa ville natale sont hantées par des présences menaçantes. Le lecteur s'attend donc à des scènes glauques ou à des événements inquiétants se déroulant sur la Côte Sauvage et dans les eaux de l'Atlantique. Le chapitre se clôt sur la photographie en noir et blanc d'un littoral, où les vagues sinueuses, dans l'arrière-plan, remettent sinistrement la prothèse d'une jambe. Le dialogisme qui s'établit entre le texte et l'image est ici évident: Mabanckou, à travers le dispositif photographique, rend réel et visible le sentiment de danger annoncé par le titre.

L'incipit du chapitre contribue également à recréer l'atmosphère sinistre: «Rares sont les Ponténégrins qui s'aventurent à cet endroit du port où je me risque» (*LPN*: 255). Agissant comme un touriste étranger qui ignore les dangers d'un lieu nouveau, l'auteur met en question tout le système de croyances de son enfance, créant immédiatement du suspense dans le texte. Son attitude

2 Film adapté d'un roman de Peter Benchley; il s'agit de l'histoire d'un requin qui attaque les baigneurs des côtes des États-Unis.

s'oppose à celle de Placide, le personnage qui l'accompagne dans la promenade risquée et qui «préfère rester un peu à distance» (LPN: 255).

Là encore, la mer, ses dangers et ses créatures monstrueuses ne sont pas immédiatement évoqués, mais la menace est perçue à travers les recommandations de l'accompagnateur:

– Ne va pas plus loin! Hurle-t-il de plus en plus saisi par la panique parce que j'avance petit à petit vers l'eau.

Dans sa voiture, tout au long du trajet il me rappelait de faire attention. Et il me donnait des consignes strictes:

– On pourra sillonner tout le port comme tu voudras, mais de grâce n'allons pas à ce lieu maudit où il y a plein de rochers. Des choses bizarres se passent là-bas. Je n'ai pas envie que quelque chose nous arrive...» (LPN: 255).

Conformément au titre, Mabanckou nous transporte dans un thriller, en recréant l'atmosphère d'angoisse typique du genre. La Côte Sauvage devient ainsi le décor d'un film d'horreur dans lequel les protagonistes s'appêtent à pénétrer dans un lieu interdit et hanté. Cet effet est produit aussi par l'opposition des attitudes des deux personnages: si Mabanckou marche "petit à petit" vers l'eau – comme pour souligner la prudence face à un péril perçu – Placide dérange le narrateur avec ses recommandations, qui troublent également le lecteur «C'est un mauvais jour pour traîner près de la mer. Il n'y a presque personne, les bateaux ressemblent à des fantômes qui nous regardent et qui n'hésiteront pas à nous pousser dans l'eau» (LPN: 257).

L'auteur n'est pas étranger à la pratique intertextuelle dans ses ouvrages, mais dans ce cas il va plus loin, au point de reproduire les dispositifs du genre cinématographique dans une perspective interartielle où celle-ci «se réfère à l'ensemble des interactions, possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés» (Muller 70). Le suspense qui ouvre le chapitre est donc à lire comme une écriture qui reproduit des procédés appartenant à d'autres médias et à d'autres arts.

Cependant, le lecteur n'est pas longtemps laissé à la merci de l'inconnu: le mystère qui entoure le lieu et l'angoisse de Placide sont immédiatement expliqués par l'auteur, qui fait revivre la légende de Mami Watta, filtrée par ses souvenirs d'adolescent, tout en rappelant des moments éloignés dans le temps «où nous nous aventurions le long de la plage dans l'espoir de ramasser un peigne abandonné par une sirène, la fameuse Mami Watta» (LPN: 255).

Cette dernière est décrite ici, non pas comme un personnage dangereux, mais comme une divinité bienfaitrice: «Elle était une blonde, ou alors une Noire, [...] gigantesque, surgissant d'un fossé béant au milieu de la mer» (LPN: 256). Ce n'est pas elle, pourtant, qui est au centre des inquiétudes de Placide:

l'océan cache en fait d'autres présences et secrets, qui en font un lieu fort dangereux:

Non, Placide ne faisait pas allusion à Mami Watta, mais à un autre mystère:

Cet océan abrite des choses dans son ventre... Mon frère, la mer reste dangereuse et ne connaît pas de pitié. Est-ce que tu sais pourquoi l'eau est salée?

[...]

Oui, le goût de la mer, c'est à cause des larmes de nos ancêtres qui pleuraient pendant le voyage funeste de la traite négrière (LPN: 256).

Le mythe de la sirène se confond ici avec l'histoire de la traite des esclaves, mais l'un n'exclut pas l'autre. En effet, l'origine même du mythe de la sirène provient vraisemblablement de la traite vers les Amériques:

Se si escludono le tesi meno plausibili di quanti ne suggeriscono una origine afro-americana – da Haiti, dove Mami Wata è parte dei rituali Voodoo [...] nell'ambito di un processo di ritorno delle etnie emigrate all'epoca della tratta, le ipotesi più accreditate riconducono la concettualizzazione di uno spirito sirenoide nei sistemi di credenze africani all'arrivo sulle coste dell'Africa, già alla fine del XV secolo, dei vascelli europei e all'associazione, negli stessi sistemi, dei viaggiatori europei con l'acqua e con gli spiriti acquatici (Tiberini 282).

Ces croyances sont filtrées avec désenchantement par Mabanckou adulte, qui a désormais laissé derrière lui les mythes partagés par la société dans laquelle il a grandi. En effet, l'auteur se rappelle de l'interdiction, ordonnée par les «féticheurs du quartier» (LPN: 260) de ne pas se baigner dans les eaux de l'océan, sous peine de «perte de notre force physique» (LPN: 260). Si le rivage est évoqué essentiellement comme le lieu des jeux enfantins, des curiosités ou des petites transgressions adolescentes, l'eau demeure dans ses souvenirs comme élément interdit: «jamais se baigner» était le seul ordre à suivre, puisque

la mer était l'endroit où se réunissaient les sorciers de la ville pour dresser la liste de ceux qui allaient mourir au cours de la nouvelle année. Du coup, une mort qui survenait dans ce lieu était perçue comme un mystère dont la clé était protégée dans les grands fonds océaniques où résidaient d'autres esprits maléfiques. Ceux-ci avaient pris la morphologie de la faune abyssale et se nourrissaient de chair humaine. En somme, dès qu'un corps flottait au-dessous de l'Océan, ces créatures tendaient leur bras de pieuvres géantes et l'attrapaient pour l'entraîner dans la plaine abyssale où ils le dévoraient en toute quiétude (LPN: 261).

L'océan serait le lieu de transition entre la vie et la mort, habité par de dangereuses créatures prêtes à catapulter les vivants dans le monde des défunts. Cette symbolique fait également écho à la définition du *Dictionnaire des symboles* selon laquelle la mer est

symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne: lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un

état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort (Chevalier-Gheebart 202-203).

Cette conception transcende les frontières culturelles et trouve également une résonance dans la culture congolaise, où les eaux peuvent être perçues de manière similaire comme un lieu d'incertitude, de mystère, symbolisant à la fois la vie et la mort. Cependant dans ce texte de Mabanckou, la mer n'est pas seulement l'ancre où se cachent des êtres sinistres et meurtriers, ou la force surnaturelle dans laquelle les sorcières et les magiciens de Pointe-Noire puisent leurs sortilèges. L'océan s'anime, devenant lui-même un personnage ensorcelé qui guette la prochaine victime et l'entraîne dans ses profondeurs. En tant que symbole de puissance et de flux, l'eau est liée à des forces obscures et inconnues, et devient une entité active dans le texte, utilisée par l'auteur pour renforcer le thème de l'inconnu et du surnaturel. En effet, c'est la mer qui menace le narrateur, pendant sa promenade sur les rochers, sous le regard distant et inquiet de Placide. Cela est évident lorsque Mabanckou, décrivant le mouvement des vagues, se trouve soudain en péril:

autour de moi il y a ces rochers sur lesquels viennent mourir les vagues. À mon approche, la mer se calme tout d'un coup. [...] Je me retourne: Placide agite une main pour que je revienne vers lui, mais je ne bouge pas et contemple cette étendue marine en m'imaginant ce qu'elle contient dans ses profondeurs.

Un cormoran se pose non loin de moi, je tourne la tête et l'observe juste au moment où une vague gigantesque venue de je ne sais où s'écrase sur les rochers et mouille mon pantalon. De loin, une autre, plus impressionnante, arrive à une allure vertigineuse. Je recoule et cours rejoindre mon ami dont la terreur statue les traits du visage [...] (LPN: 257).

Une fois de plus, le texte de Mabanckou emprunte le suspense du film de Spielberg: une tranquillité initiale, où des observateurs qui s'approchent sans méfiance de la mer sont brusquement bouleversés par l'attaque des vagues; le vol d'un cormoran, en guise d'avertissement sinistre, avance vers le narrateur juste avant le drame. L'oiseau participe également à l'embuscade, devenant la manifestation la plus claire du danger et de la force sorcière que l'eau exerce sur les êtres vivants: «c'est des complices, c'est eux qui signalent la présence des gens aux monstres marins! Ils sont là pour distraire, et quand tu les regardes trop, tu es pris de vertiges et tu finis dans le ventre de la mer! L'oiseau qui vient de passer est déçu parce qu'il n'a pas eu ce qu'il souhaitait: il te voulait!» (LPN: 258). L'océan devient aussi un monstre marin, ressentant la présence du promeneur, s'agite, puis attaque le malchanceux avec ses vagues. La mer est ainsi empreinte d'un génie particulier qui en fait une créature à part entière qui, de concert avec d'autres êtres vivants, mène ses actions criminelles

et dévore avec ses «dents [...] et broie tous ceux qui perturbent sa quiétude» (LPN: 258).

C'est précisément ce contact entre les vagues menaçantes de l'océan et Mabanckou qui permet à l'auteur / narrateur de faire surgir la mémoire de son enfance. La menace et le sentiment de trouble éprouvés plongent l'auteur dans ses souvenirs associés à la Côte Sauvage et aux eaux de la mer: «je pensais à ces deux vagues et me demandais ce qui se serait passé avec la troisième si j'étais resté sur les rochers [...]» (LPN: 259). L'eau n'est donc pas seulement un symbole reliant le monde des vivants à celui des morts, qui, dans le roman de Mabanckou, engloutit ses victimes, mais aussi un élément intermédiaire entre le présent et la mémoire, capable de mettre en mouvement le souvenir de l'absence: ce n'est que lorsque ce contact s'établit entre l'eau et le narrateur que celui-ci se souvient de la perturbation ressentie pendant l'enfance face à la mer, qu'il voyait toujours à distance.

Cependant, le passé rappelé n'a aucune connotation sentimentale: l'auteur / narrateur analyse objectivement ces croyances liées à l'océan, et évoque les morts par noyade retrouvés sur ce même rivage. C'est ainsi que le narrateur se transforme en chroniqueur: il révèle que cette côte et ces eaux étaient le théâtre de sacrifices humains, souvent des albinos, assassinés par leur propre famille à cause du préjugé qui les associait à des «charlatans», ou «des Blancs ratés» qui, par malchance, avaient atteint les rives du Congo. La description de cette pratique perd toute nuance du conte merveilleux, pour devenir la narration froide d'une pratique barbare: «l'acharnement contre les albinos faisait perdre de vue à ces sacrificateurs que l'albinisme n'est pas une malédiction, mais une maladie héréditaire qu'on retrouve aussi bien chez les humains que chez certains animaux tels les amphibiens ou les reptiles» (LPN: 262). Les albinos jetés dans l'océan seraient retournés en Europe où ils auraient pu enfin retrouver leur couleur de peau originaire. En effet, «la mer était par excellence l'espace où pouvait se réaliser ce retour au bercail. Parce que, justement, c'était par les eaux que le Blanc avait débarqué sur nos côtes pour prendre les Nègres et les emporter loin, là d'où seuls les albinos sont revenus [...]» (LPN: 263). L'amertume avec laquelle l'auteur termine ce chapitre se déploie d'une manière on ne peut plus désenchantée dans la description finale des prothèses et des fauteuils roulants des noyés: les corps des victimes de la mer ne sont pas rendus par les vagues; ils disparaissent à jamais dans l'abîme tout comme les malheureux de la traite négrière qui n'ont jamais regagné leur terre natale. Les seules traces qu'ils laissent sont les débris de leurs béquilles et de leurs fauteuils roulants, qui alimentent le marché illégal des environs. Et la photographie, à la fin du chapitre, clôt un discours qui a pris les tonalités macabres du fait divers.

Petit Piment et le regard enfantin sur les eaux hantées

C'est à partir de ce même séjour à Pointe-Noire que Mabanckou aborde l'écriture du roman *Petit Piment*. L'histoire du héros, un enfant orphelin du Loango, se déploie à travers de nombreuses aventures racontées par un narrateur homodiegétique. Le gamin nommé Takumisa Nzambe po Mose yamayindo abatami namboka ya Bokoko (Rendons grâce à Dieu, le Moïse noir est né sur la terre des ancêtres) évolue dans un espace dominé par les légendes et les mythes congolais et devient lui-même l'emblème des *outsiders* qui peuplent la Côte Sauvage. Dans la dédicace de l'œuvre, Mabanckou écrit: «En hommage à ces errants de la Côte sauvage qui, pendant mon séjour à Pointe-Noire, me racontèrent quelques tranches de leur vie» (PP: 11). L'auteur consacre la première partie du texte à la description de la vie du protagoniste et des autres enfants au sein de l'orphelinat, un environnement cloisonné caractérisé par une éducation rigoureuse et imprégnée de mythes trompeurs qui suscitent la peur chez les jeunes élèves. La deuxième partie du livre relate l'évasion audacieuse de Petit Piment et son errance dans les rues de Pointe-Noire. Le contraste entre la réalité oppressante de l'orphelinat et l'idéalisation de la ville de Pointe-Noire par les jeunes constitue un thème puissant dans la première moitié du roman. Ici, la mer exerce une fascination effrayante sur les élèves qui ne la connaissent que par le biais des récits déformés des adultes. En effet, les mythes et légendes congolais liés à l'eau sont utilisés pour assujettir les jeunes et les empêcher de s'échapper de l'orphelinat:

Pendant ce temps, dans la cour de récréation, s'apercevant que la plupart des enfants ne parlaient plus que de Pointe-Noire, ville à la fois féérique et mystérieuse à nos yeux et vantée par M. Doudou Dana qui en était originaire, les surveillants de couloir nous avertissaient, afin de nous ôter toute tentation de nous enfuir vers ce paradis, que pour notre intérêt nous avions été éloignés des gamins de la capitale économique et que nous étions dans une île, la plus belle au monde. Si nous nous échappions de là nous finirions dans la mer, avalés par les requins les plus affamés de l'océan Atlantique (PP: 44-45).

La mer est encore le lieu d'interdiction, qui cache des forces potentiellement meurtrières, tout comme au début du chapitre *Les dents de la mer*. Ce sont encore les adultes –les surveillants de l'orphelinat– qui transmettent la peur et l'angoisse des eaux aux enfants qui, innocents et naïfs, n'associent aucun péril à l'océan. Et c'est encore Mami Watta qui devient l'héroïne du récit:

Ils ajoutaient que ces requins étaient des esprits maléfiques dont la méchanceté meurtrière était attisée par les sorciers de Pointe-Noire. Sinon pourquoi les corps qu'on découvrait à la Côte sauvage étaient-ils ceux des mineurs? La tragédie se déroulait de la même manière: la future victime se retrouvait en face de Mami Wata, une créature mi-femme mi-poisson qui surgissait de la mer, la poitrine dénudée, avec des cheveux en or qui lui tombaient sur les épaules et des yeux aussi clairs que la lumière du jour en plein midi. Cette femme souriait à

l'enfant, lui ouvrait ses bras. Quand ce dernier allait vers elle en hurlant «Maman! Maman!», elle éclatait de rire, et l'écho de son rire provoquait la colère des vagues qui dépassaient soudain la hauteur des immeubles les plus élevés de la ville tandis que la femme-poisson se transformait brusquement en requin tenace et entraînait le pauvre rejeton dans les profondeurs marines (PP: 44-45).

Encore une fois, les sorcières de la ville sont les médiatrices entre le monde des vivants –la terre– et celui des créatures marines qui se nourrissent d'enfants victimes. C'est Mami Watta qui commet le crime, surgissant de la mer avec ses cheveux d'or, elle est le bourreau des orphelins qui voient en elle une figure maternelle. Et c'est son rire qui fait que les vagues, excitées au point de devenir plus hautes que les immeubles, participent avec Mami Watta au meurtre du malheureux enfant. La ressemblance avec les créatures homériques est ici bien évidente: comme les sirènes d'Ulysse, qui enchantent et promettent d'étancher la soif de connaissance de l'auditeur, la voix de Mami Watta est un doux appel aux orphelins, attirés par l'espoir de l'amour maternel. Des espoirs et des promesses qui se soldent, dans les deux cas, par la mort. Complice de ce délit, selon les adultes, est Nzinga, figure historique liée à la naissance du pays de Mabanckou: «Les surveillants du couloir profitaient de ce moment où le doute et la peur s'installaient en nous pour préciser que lorsqu'un gosse disparaissait à la Côte sauvage on disait toujours qu'il avait été mangé par un requin envoyé par l'aïeule Nzinga» (PP: 45).

L'histoire des créatures marines, du pouvoir mortel des eaux et des présences mystérieuses a toutes les caractéristiques d'un conte d'épouvante raconté aux enfants. Exactement comme Mabanckou adolescent qui obéit aux interdictions de se rapprocher de la mer, Petit Piment écoute à son tour les mêmes légendes. Cependant, la voix critique qui se lève contre ces croyances est celle du professeur d'histoire –M. Doukou Daka– originaire de Pointe-Noire, qui rigole des mythes sur Mami Watta:

[il] nous demandait, pourquoi notre aïeule Nzinga nous précipiterait-elle dans le ventre de l'océan alors qu'elle était notre mère à tous, celle qui avait donné naissance au grand royaume Kongo? Pourquoi s'en prendrait-elle aux enfants alors qu'elle-même en avait eu trois [...] Si elle ne les avait pas eus nous n'aurions pas connu le peuple kongo, et donc notre pays n'aurait pas existé, concluait-il [...] (PP: 45).

Seul personnage qui mène les enfants à la connaissance, il oppose à l'obscurantisme des surveillants ses considérations appuyées sur les études de l'histoire et sur une observation claire et critique de la société. Sa voix de la raison fascine les élèves et nourrit leur curiosité et leur intelligence. Cependant, sa position d'étranger parmi les autres professeurs de l'institut ne dure pas longtemps: considéré ironiquement comme un «imposteur qui incitait les enfants à s'en-

fuir» (*PP*: 45), il est bientôt éloigné des orphelins, qui perdent toute possibilité de connaissance. M. Doukou Daka et le narrateur de *Lumières de Pointe-Noire* jouent ainsi le même rôle: ils remettent en cause l'univers des croyances mythiques et légendes qui engendrent la peur chez les enfants, et leurs voix dissidentes s'élèvent dans les récits au détriment de leur place dans la société.

De l'autobiographie au roman picaresque

Ainsi, Mabanckou consacre à l'eau et aux légendes sur la mer bien des pages de ses deux récits: il évoque la dimension sacrée de cet élément, la magie qui le caractérise, à l'aide des traditions congolaises qu'il a apprises depuis l'enfance. L'océan n'est pas seulement le repaire d'êtres surnaturels, mais il est aussi un personnage qui prend vie dans le texte et joue de déclencheur de la mémoire servant à l'écriture autobiographique. Les deux épisodes montrent des ressemblances évidentes et puisent dans le passé de l'auteur et dans ses souvenirs d'enfance. Déclinés, certes, avec des modalités différentes, ils permettent toutefois à Mabanckou d'aborder une critique bien évidente contre le système de croyances basées sur les légendes et transmises coupablement aux enfants à travers l'interdiction et la peur. En effet, l'auteur inscrit *Lumières de Pointe-Noire* dans la dimension cinématographique, en se servant d'un genre bien précis –le thriller– pour évoquer l'élément aquatique. La peur et le suspense annoncés par le titre du chapitre se concrétisent alors dans l'écriture de Mabanckou. Ce dernier devient le protagoniste-héros de l'épisode, où tous les composants du paysage côtier participent à la création de l'atmosphère sinistre et lugubre du conte d'épouvante. Il brave ainsi, seul, les eaux hantées et son passé. Ce défi se termine par une réinterprétation détachée, parfois ironique, des croyances sur les créatures des mers et par une accusation à l'ignorance populaire: c'est elle le véritable monstre à vaincre.

Cette même dénonciation est reprise dans *Petit Piment* à travers une atmosphère féerique, voire magique, et inculpe directement d'obscurantisme la société qui empoisonne, de génération en génération, l'esprit des enfants. Le voyage à Pointe-Noire en 2011 est donc le noyau qui génère les deux textes, ce qui permet à l'écrivain de créer des effets de renvois dans l'écriture autobiographique et fictionnelle. Ce jeu de miroirs nous autorise à imaginer l'orphelin protagoniste comme le double de l'auteur. Petit Piment, ne serait ainsi que Mabanckou lui-même, au moment où ces légendes lui ont été transmises avec les interdictions qu'il met en cause dans *Lumières de Pointe-Noire*. La voix de la raison dans *Petit Piment*, qui dans le texte autobiographique est l'auteur lui-même, est représentée par l'instituteur Doukou Daka. Professeur d'histoire et

originaire de la ville de Pointe-Noire, il renvoie à Mabanckou-adulte, et dénonce les mensonges à la base de l'éducation des orphelins. Comme lui, Doukou Daka défie seul le milieu environnant dont il devient bientôt l'ennemi, un étranger. L'auteur réécrit ainsi l'épisode autobiographique dans le roman picaresque, en se scindant en deux personnages qui incarnent deux moments précis de sa vie: l'enfance et l'âge adulte.

Œuvres citées

- Benchley, P. (1974): *Jaws*. New York: Doubleday.
- Blékain, A. (2016): De l'intergénéricité et de l'interartialité dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou ou le roman *N'zassa* en question. *Nouvelle revue d'esthétique*, 17, 1, pp. 77-87.
- Chevalier, J. & Gheebat, A. (1982): *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont.
- Froger, M. & Müller, J. E. (2007): L'interartialité: Pour une archéologie de l'intermédialité. In J. Froger & J. Müller (Éds.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept* (pp. 69-92). Münster: Nodus.
- Gonzalez, J. (2020): Vérité, vraisemblance ou fictionnalisation du récit d'enfance chez Alain Mabanckou. In J.-M. Devésa (Éd.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles* (pp. 115-119). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Jewsiewicki, B. & Balóji, S. (2012): *Mami wata et mamba muntu: Sirène médiatrice dans l'imaginaire collectif congolais*. In A. Caiozzo & N. Ernoult (Éds.), *Femmes médiatrices et ambivalentes* (pp. 107-116). Paris: Armand Colin.
- Mabanckou, A. (2009, juillet): Mes amours d'antan. *Courrier international*. Tiré de <https://www.courrierinternational.com/article/2009/08/01/mes-amours-d-antan> (Consulté le 10/03/2023).
- Mabanckou, A. (2013): *Lumières de Pointe-Noire*. Paris: Seuil.
- Mabanckou, A. (2015): *Petit Piment: Roman*. Paris: Seuil.
- Müller, J. (2000): L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: Perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 10, 2-3, pp. 105-134.
- Plancke, C. (2011): The Spirit's Wish: Possession Trance and Female Power among the Punu of Congo-Brazzaville. *The Journal of Religion in Africa*, 41, 4, pp. 366-395. Tiré de <https://doi.org/10.1163/157006611X599181> (Consulté le 23/02/2023).
- Tiberini, E. S. (1992): Mami Wata: Pratiche culturali e trascrizioni formali. *L'Uomo: società tradizione sviluppo*, 5, 1/2, pp. 281-291.
- Toivanen, A. (2017): Uneasy "homecoming" in Alain Mabanckou's *Lumières de Pointe-Noire*. *Studies in Travel Writing*, 21, pp. 327-345.
- Vurm, P. (2016): *L'enfance: la mémoire et son écriture chez Alain Mabanckou. Comment raconter l'enfance au Congo*. In J. Drengubiak (Éd.), *L'Enfant. Actes de la XXV^e Université Française d'été de l'Association Jan Hus Brno* (pp. 78-87). Prešov: L'Institut des études romanes de la Faculté des Lettres de L'Université de Prešov.

POLISEMIE ERMETICHE DELL'ACQUATICO NEGLI ONIRO-ICONOPOEMI DEI SURREALISTI BENOÎT E BOUNOURE

Andrea D'Urso*

Questo contributo intende evidenziare le occorrenze acquatiche in alcune poesie del surrealista francese Vincent Bounoure, illustrate dall'artista quebecchese Jean Benoît. A partire da una breve presentazione di quest'ultimo, l'articolo considererà un'emigrazione inversa rispetto a quella più comunemente nota dall'Europa verso le Americhe, ossia l'abbandono del Québec conservatore alla fine degli anni Quaranta del Novecento di Benoît e di sua moglie Mimi Parent e il loro trasferimento a Parigi. Quest'emigrazione ad Est dell'Oceano Atlantico si è rivelata proficua per i coniugi Benoît-Parent, che sono stati accolti nel gruppo parigino del movimento surrealista, allora ancora animato proprio dal suo fondatore, André Breton, e che qualche anno dopo la sua morte hanno sostenuto proprio Vincent Bounoure nella prosecuzione delle attività surrealiste, contro il tentativo di Jean Schuster di considerarle finite nel 1969. Già l'anno prima della dipartita di Breton, i due surrealisti Benoît e Bounoure danno alle stampe un'opera intitolata *Envers l'ombre* (1965), che si compone di quattordici poesie del secondo con alcune illustrazioni del primo. L'analisi presenterà innanzitutto qualche elemento per una ricostruzione filologica iconotestuale dell'elaborazione dell'opera, tenendo anche conto di documenti inediti tratti dall'archivio Bounoure, per poi suggerire una lettura di quegli iconotesti che, nelle poesie di Bounoure o nelle immagini di Benoît o in entrambi i casi, evocano dei riferimenti all'acqua. Si metteranno in evidenza la chiave d'interpretazione ermetica indispensabile per la loro polisemica comprensione nelle poesie di Bounoure e la loro analogica trasfigurazione nelle illustrazioni di Benoît, proponendo di parlare di "oniro-iconopoemi".

Parole chiave: Jean Benoît, Vincent Bounoure, *Envers l'ombre*, surrealismo, iconotesto

Hermetic Polysemies of Water in the Oneiric Iconopoems of the Surrealists Benoît and Bounoure

This essay aims at highlighting the aquatic occurrences in some poems by the French Surrealist poet Vincent Bounoure, illustrated by the Quebecois artist Jean Benoît. Starting from a brief presentation of the latter, the article draws attention to the phenomenon of reverse emigration: rather than the well-known migration from Europe to North America, it focuses on Benoît's choice to leave the conservative milieu of Quebec and move to Paris with his wife Mimi Parent in the late 1940s. This eastward emigration across the Atlantic was fruitful for the couple, who was welcomed into the Parisian group of the Surrealist movement, then still animated by its founder, André Breton; some years after his death, they also helped Vincent Bounoure continue the Surrealist activities, against Jean Schuster's attempt to consider them finished in 1969.

* Università degli Studi di Sassari.

A year before Breton's death, Benoît and Bounoure published a work entitled *Envers l'ombre* (1965), which consists of fourteen poems by Bounoure with some illustrations by Benoît. Our analysis will first offer some elements for an iconotextual philological reconstruction of how this work was produced, by also taking into account some unpublished documents from Bounoure's archives. It will then offer an interpretation of those iconotexts which, either in Bounoure's poems, in Benoît's images or in both, evoke some references to water. Attention will be focused, in particular, on the hermetic interpretative clue indispensable for the polysemic understanding of these watery references in Bounoure's poems and their analogical transfiguration in Benoît's illustrations; finally, we propose to call these texts "oneiric iconopoems".

Keywords: Jean Benoît, Vincent Bounoure, *Envers l'ombre*, Surrealism, Iconotext

Benoît, Bounoure e il surrealismo: filologia iconotestuale e chiavi alchemiche di *Envers l'ombre*

L'artista quebecchese Jean Benoît (1922-2010) è celebre per la sua performance sull'*Esecuzione del testamento del marchese de Sade* in occasione della mostra *EROS*, alla presenza dell'iniziatore del movimento surrealista, André Breton, che ne parlò (Breton 386-390). A casa di Joyce Mansour la sera del 2 dicembre 1959, 145° anniversario della morte del marchese, vestito con un costume che si era fatto lui stesso e che aveva indossato con l'aiuto di sua moglie Mimi Parent, Benoît si marchiò il nome di Sade sul petto, imitato all'istante dal pittore Matta, che afferrò il ferro incandescente per fare lo stesso. L'apporto della coppia Parent-Benoît all'evento surrealista è stato quindi spettacolare.

I due studenti di Alfred Pellan, che li introdusse alla scoperta del surrealismo e pubblicò il manifesto moderato di Tonnancour, *Prisme d'yeux* (4 febbraio 1948), che entrambi sottoscrissero (Benoît sotto lo pseudonimo di Je Anonyme), furono espulsi dalla Scuola di Belle Arti di Montréal nel 1947 per indisciplina, giacché la loro pittura non rispettava il canone artistico dell'accademia. La coppia si sposò e lasciò per sempre il Québec cattolico e conservatore, che sarebbe stato preso di mira dal gruppo d'avanguardia degli Automatisti, riuniti nel 1947 attorno a Paul-Émile Borduas. Costui era stato apertamente influenzato dal surrealismo e costretto all'esilio a New York nel 1953, dopo il suo licenziamento e isolamento provocato dalla pubblicazione del manifesto radicale *Refus global* il 9 agosto 1948, che anticipò di gran lunga la Rivoluzione Tranquilla del Canada francese nel 1960¹.

1 Per approfondimenti si vedano in bibliografia Tonnancour, Borduas, Gagnon, Lapointe & Michaud. Su Parent, oltre alla fulminea impressione poetica di Breton (391): Rosemont (1998: 276-278, 327-329; 2019: § 11) e Colville (228-233). Su Benoît, Pierre 1987: 306-309, e Le Brun. Su entrambi, pure Pierre 1975; e Villeneuve e Le Grand per la mostra *Mimi Parent, Jean Benoît. Surréalistes* al Musée national des Beaux-Arts del Québec dal 1° aprile al 24 ottobre 2004.

Il clima quebecchese di fine Anni Quaranta spiega il mare simbolico di disperazione nel quale annaspavano i coniugi Benoît-Parent e il loro conseguente desiderio di attraversare quel mare fisico che li separava da una possibile nuova vita, per emigrare dall'altra parte dell'Oceano Atlantico. Tale emigrazione inversa, cioè in senso opposto rispetto a quello abituale degli Europei che cercavano fortuna nelle Americhe, si è rivelata dunque proficua per loro due, che furono per giunta, con molti altri ex compagni di Breton, al fianco del surrealista Vincent Bounoure (1928-1996) nell'opporli al tentativo di Jean Schuster di dichiarare la fine del "surrealismo storico" nel 1969.

Già l'anno prima della scomparsa di Breton, viene data alle stampe l'opera intitolata *Envers l'ombre*, pubblicata dalle Éditions surréalistes nel maggio 1965, contenente quattordici poesie di Vincent Bounoure scritte nella primavera del 1962 e, come recita il frontespizio, delle «illustrazioni di Jean Benoît»: oltre a quella di copertina, quattro nelle cento copie ordinarie – la lanterna-viso per *Aveuglez les vitrines*, le mani-uccello per *Marguerite*, il viso con le labbra sulla fronte per *Hors d'haleine*, la donna-martora per *Respective* – più una quinta – la donna-fiori per *Licorne* – in quelle di lusso e fuori commercio stampate in qualche decina. Ciò spiega perché il frontespizio indichi Bounoure come autore e Benoît come illustratore. In relazione alle modalità compositive, è anche importante notare che le illustrazioni sono state realizzate dopo la stesura di questa o quella poesia.

Come si vedrà, fermo restando il loro tratto *noir*, le immagini composte per le poesie non mostrano nulla delle abituali tendenze feticistiche, macabre, necrofile e sessualmente perverse, ispirate a Sade e Lautréamont, per cui l'artista è divenuto celebre². Anzi, rivelano un Benoît inatteso, poco noto, le cui metamorfosi stilizzate tra umano, animale e vegetale sembrano riallacciarsi a una tradizione surrealista che va dai collages di Max Ernst alle tele di Victor Brauner e persino di Toyen, alla quale era molto vicino per via di Mimi Parent.

A proposito di composizione, è particolarmente significativa per cogliere l'importanza della chiave d'interpretazione ermetica una poesia di Bounoure, che però non ha un'immagine omologa di Benoît e di cui esistono una serie di stati rinvenibili nei documenti d'archivio (Bounoure 1962), dei quali uno intermedio coincide con la pubblicazione nell'antologia curata dal surrealista Jean-Louis Bédouin (58) nel 1964 (e poi nelle sue ristampe), cioè prima di uscire in *Envers l'ombre*. Si tratta della poesia *Sceptre*, che riproduciamo di

2 Si vedano a mo' d'esempio certe opere plastiche, reperibili in rete, come *L'aigle, Mademoiselle...* (1959), *Le Bouledogue de Maldoror* e *Costume de nécrophile* (1965), *Une seule marotte en tête* (1972), il cofanetto per *Les Champs magnétiques* (1974) e il *Reliquaire* (1968) per una testa mummificata Mundurucu, di cui peraltro rende conto Bounoure 1968.

seguito nelle due versioni³:

SCEPTRE

Comme un bivouac de fourmis dans une cité désolée de sécheresse,
Comme dans un bois la gifle d'une turquoise,
L'aveu d'une beauté, et la déroute.

Elle porte son sein de spath sur la Raison sainte
Son sein devenu noir au bain d'une ombre reconnue
Sous le ciel qui s'assied.

Ses attributs se gagnent sur le bûcher,
L'irrévocable et la mort complices
Asservis à la mosaïque vivante.

Elle a laissé la lionne dans les parages du dédain olmèque.

SCEPTRE

*Comme un bivouac de fourmis dans une cité d'ascètes,
Comme la croissance des mannequins dans un bois
L'envol des orangers
Entre les doigts pétrifiés.*

*Elle porte son sein de spath sur la veilleuse,
Son sein devenu noir au bain du poêle
Sous le ciel qui s'assied.*

*Ses pierres se gagnent sur le bûcher
Entre l'irrévocable et le projet fatal
Sertis au poignet.*

*Elle a laissé la lionne dans les parages du dédain
olmèque.*

V. Bounoure, *Sceptre*, in *Envers l'ombre*,
Paris, Éditions surréalistes, 1965.

³ Le riproduzioni delle opere edite o fuori commercio di Bounoure appaiono qui per autorizzazione speciale e restano di proprietà esclusiva degli aventi diritto, che ringraziamo (foto © archivio Bounoure).

I riferimenti all'alchimia sembrano evidenti⁴. Il più importante tra questi è proprio l'unica parvenza di evocazione dell'universo acquatico che si trovi in questa poesia con l'occorrenza della parola *bain*, la cui connotazione in senso ermetico è determinata dalla polisemia del termine che l'affianca. Infatti, *poêle* può significare allo stesso tempo una padella o una stufa nell'uso comune, ma pure un contenitore per la fusione di varie sostanze e materiali – da cui il “crogiuolo”, fondamentale nell'alchimia – e persino un lenzuolo funerario. Così, il *bain du poêle* evoca l'opera al nero o *nigredo*, basata sul *solve et coagula* (dissoluzione e calcinazione per mezzo del calore), il cui colore è apertamente menzionato dal *sein de spath [...] devenu noir*. Che il *bain du poêle*, il *projet fatal*, le *pierres* rimpiazzino rispettivamente l'*ombre reconnue*, la *mort complice*, gli *attributs* – come avviene pure al *feu* in versioni precedenti (Bounoure 1962), già divenuto *bûcher*, con accezione più rituale, in entrambe queste versioni – conferma questa pista interpretativa dell'affinamento della Grande Opera che è la sublimazione stessa di una poesia. In tal senso, le “pietre” – preziose, ossia le gemme – che si guadagnano sul fuoco evocano l'*albedo*, l'opera al bianco di purificazione dei gioielli così ottenuti, poi incastonati (*sertis au poignet*) nella fase finale dell'opera al rosso o *rubedo*, che dà il prodotto finito: lo “scettro”, titolo della poesia – e la poesia stessa.

Quest'operazione alchemica riguarda anche i disegni originali di Benoît. Infatti, prima di essere trasferite sulla pietra litografica dallo stesso artista, tutte le illustrazioni di *Envers l'ombre* sono state disegnate su cartoline nere da grattare, in un processo di ottenimento dell'immagine per gradi, che consiste nel rivelare quel bianco che, grazie al nero, assume forme che la poesia evoca: “riflessi onirici”, l'una e l'altra, l'una dell'altra⁵. Il contrasto tra bianco e nero derivante dai tratti dello stilo è di per sé l'omologo della tonalità oscura delle poesie di Bounoure e dell'atmosfera che evocano.

4 Bounoure 1958 ne attesta già allora la profonda conoscenza, unico contributo così esteso sul tema in riviste surrealiste, che aveva impressionato l'esperto in materia René Alleau (1957: 1). Non è un caso che il poeta abbia poi prodotto altre tre raccolte d'iconotesti surrealisti con due pittori appassionati di alchimia: *Talismans* (1967) e *Les Vitriers* (1971) con Jorge Camacho (molto legato ad Alain Gruger ed Eugène Canseliet), e *Maisons* (1976) con Martin Stejskal (allievo di Josef Louda, ermetista meglio noto col nome di Theofanus Abba). Proprio questi artisti con alcuni altri sono oggetto della recente mostra *À flanc d'abîme: surréalisme et alchimie* (M.A.B., Saint-Cirq-Lapopie, 21/05–31/10/2023) e così Alleau & Breton (2023) della pubblicazione della loro corrispondenza per le edizioni che gravitano intorno alla M.A.B. Un'altra attrazione recente per il pubblico su tali temi è stata *Surrealism and Magic* a Venezia nel 2022 (Subelytè & Zamani).

5 Dopo una prima rapida scorsa alle carte dell'archivio Bounoure parlavamo sommariamente di «disegni a china» (D'Urso 2011: 3), ipotizzando peraltro che Benoît si fosse occupato della preparazione del supporto, stendendo uno strato nero, in genere di china o di tinta mescolata a detersivo; abbiamo poi scoperto che le *cartes à gratter* sono già vendute pronte per l'uso. Quanto alle «varianti scartate» delle immagini, la loro disamina genetica non può essere trattata qui.

In effetti, quell'*ombre reconnue*, che scompare dalla versione finale, rimane onnipresente negli iconotesti di Bounoure e Benoît, fin dal titolo polisenso scelto per la raccolta, forse dettato al contempo dal contesto politico contraddistinto dal moltiplicarsi degli attentati terroristici, iniziati nel maggio 1961 e perpetrati fino al settembre 1962 in Algeria come nella Francia metropolitana, e dallo stato d'animo personale nel difficile periodo segnato dalla tubercolosi polmonare di Bounoure, nonché dai procedimenti giudiziari e dalla sorveglianza poliziesca proprio a causa della sua presenza tra i primi firmatari del *Manifesto dei 121* del 1960, in sostegno dell'Algeria. Tutto ciò evocherebbe insomma un ingresso nei meandri dell'ombra per potersi esprimere meglio in merito ad essa, in quei meandri dell'inconscio che jungianamente sarebbero anche quelli della notte oscura della psiche del soggetto, alla quale bisogna far fronte e di fronte alla quale bisogna trovare una via d'uscita (passaggio da *nigredo* ad *albedo*).

Chi volesse leggere anacronisticamente nel titolo di quest'opera del 1965 il pre-saggio dell'ombra proiettata sul movimento surrealista dalla morte di Breton l'anno successivo rischierebbe di cadere dal profetismo al fatalismo dell'interpretazione teleologica di chi, come ad esempio Pierre (1975: 22-23), ha voluto vedere in ogni cosa l'annuncio dell'ineluttabile fine del surrealismo storico nel 1969: lasciamo ad altri l'ossessione di questo spettro e scrutiamo piuttosto le gemme dello scettro...

Evocazioni acquatiche negli oniro-iconopoemi di *Envers l'ombre*

L'elenco delle opere surrealiste realizzate in coppia non è solo lungo, ma anche disparato per quanto concerne le modalità della loro composizione o addirittura del loro assemblaggio. In effetti, sotto i termini di «libro-oggetto» (derivazione ormai diffusa nella critica del *poème-objet* bretoniano), «libro surrealista», «libro d'artista» e persino «libro di dialogo», si nascondono insieme eterogenei raccolti sulla base di somiglianze estetiche e dinamiche commerciali dei “prodotti finiti”, spesso trascurando, oltre all'esame dei loro contenuti sostanziali, la diversità dei loro reali processi di “produzione” di testi e immagini, automatici o meno, simultanei o asincroni⁶. La trattazione di queste distinzioni richiederebbe molto spazio e avrebbe come risultato quello di portarci lontano dagli scopi più modesti del nostro contributo; pertanto, ci limiteremo a spiegare di seguito le ragioni per cui la raccolta poetica di Bounoure illustrata da Benoît può essere considerata a tutti gli effetti un'opera surrealista. Gli studi di cultura visuale sono poi da abbastanza

6 Per una bibliografia indicativa: Béhar; Oberhuber 2011, 2012a, 2012b. Per gli aspetti mercantili che riguardano alcuni libri surrealisti: Drost & al. Sulla creazione collettiva al di là del surrealismo: Chavanne & al., e la relativa recensione di G. Bounoure. La formula «libro di dialogo» è di Peyré. Jenkner offre un raro esempio di attenzione agli aspetti elaborativi.

tempo radicati anche in Italia, così da permetterci di parlare d'iconopoemi senza troppi indugi o preamboli⁷.

Negli iconopoemi di *Envers l'ombre* con evocazioni acquatiche notiamo che non sempre esse sono al contempo presenti nella poesia e nell'immagine derivata. Così, la copertina riproduce una litografia di Benoît in cui la parte superiore della pagina è occupata dal titolo sovrastato da un uccello ad ali spiegate e dalla parvenza di fiamme; il piumaggio della coda crea due vortici, ispirati apparentemente all'ultimo verso della prima poesia, *Vent qui porte*, che lega appunto l'uccello e la tormenta. L'immagine dovrebbe riflettersi nell'altra metà della pagina come sulla superficie del mare, su uno specchio d'acqua, ma non senza un'impressione cinetica del volatile, così da non rispettare la presunta specularità che, alla fine, non è proprio tale. Colpisce in proposito che nel disegno l'acqua paia evocata per iniziativa di Benoît – ammesso che di acqua si tratti – giacché nel testo poetico di Bounoure manca ogni riferimento ad essa, salvo per le lacrime del penultimo verso. Che l'artista abbia traslato così l'associazione d'idee con l'iperbolico modo di dire, “*une mer de larmes*”?

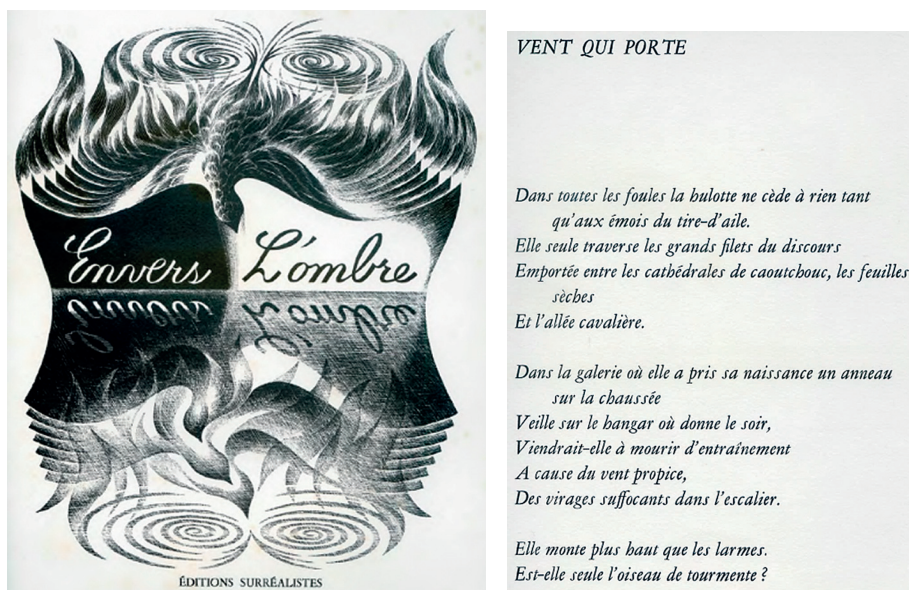


Figura 1: illustrazione di copertina di *Envers l'ombre*

7 Accanto agli studi pionieristici di Cometa, incentrati sulle tipologie delle relazioni tra testo e fotografia (e non disegno, come nel nostro caso), che hanno ispirato un numero enorme di contributi in questo senso, non enumerabili nella nostra bibliografia, c'è chi, come Cortellessa, propone il termine «iconopoema», dove tuttavia l'equivalente del testo poetico è ancora sempre e soltanto un'immagine fotografica. Noi lo estendiamo qui alle immagini in generale.

A voler interpretare tali elementi come una sintesi visuale del “legame genetico e teorico” tra testo poetico e illustrazione risultante da questa scrittura anteriore, si potrebbe dire che la copertina in sé è molto significativa. Suggestisce che l'effetto specchio tra poesia e disegno non può essere concepito come un mero riflesso che riproduce il testo segno per segno, o immagine per immagine, essendo la poesia creazione d'immagini per eccellenza. Piuttosto, esso si realizza qui sul piano di una “libera rifrazione analogica”, nel senso che il disegno non riflette il testo poetico in tutti i suoi aspetti, bensì lo rinfange, cioè lo spezza, lo devia, lo deforma persino, restituendolo in un'altra ottica, che è quella dell'occhio onirico dell'artista che lo ha attraversato e che ne mette in risalto certi particolari, mentre ne cela altri, ne aggiunge pure, seguendo il proprio filo analogico, che si sovrappone a quello del poeta. Appare chiaro che il termine iconotesto nella sfera surrealista è dunque accettabile a patto che si cominci col ripensarne il senso, troppo spesso subordinato al concetto peirceano di “somiglianza”, o a un rispecchiamento diretto, realistico e figurativo tra testo e immagine, invalso negli studi visuali sul cosiddetto fototesto – genere di cui Breton è peraltro considerato un precursore⁸. Per dire in una formula quest'icono-testualità surrealista, come sempre inter-semiotica, perché verbale (la poesia) e non verbale (il disegno), proponiamo di proseguire sulla strada oniroscopica (l'indagine del sogno) tipica del surrealismo e di parlare semmai d'“iconotesto surrealista”, di “scrittura verbo-pitto(ni)rica”, di “testi icononirici”, di “oniro-iconismo” e perciò, più specificamente, di “oniro-iconopoemi”.

⁸ Si vedano in merito Arrouye, Côté, Nachtergaeel, Canovas; Breton è menzionato in proposito anche in Cometa (88) e in Ferraro & Sperti (126-128).

AVEUGLEZ LES VITRINES

*Aux belles transies muettes sous le miroir d'hiver
La bruine fait un loup.
Elles ont oublié la mer qui bat sous leurs cils croisés,
La rue les laisse passer.*

*Entrevue, jamais vue
Comme les cheveux épars,
L'olive perdue entre des ramures d'acacia fin
Peut-être va disparaître vers l'escalier monumental.
La soie qui tombe des réverbères anciens
Noie la perdrix,
Demoiselle égarée.*



Figura 2: illustrazione della poesia "Aveuglez les vitrines"

Passando allora al secondo "oniro-iconopoema", la presenza dell'acqua è evocata dalla pioggerella fitta e gelida del secondo verso (*bruine*). Essa spiega le *belles transies muettes*, belle intirizzate mute, dimentiche del mare battente sotto le loro ciglia incrociate, e negli ultimi versi diventa *soie qui tombe des réverbères anciens* e che – come in un mare appena evocato – *noie la perdrix, demoiselle égarée*. Su questi elementi fa leva Benoît per la sua raffigurazione: alla lanterna e ai suoi riverberi sovrappone un viso di donna dai capelli setosi; essi si confondono con la pioggia che cade dal vecchio lampione e delineano una pernice, fradicia "donzella smarrita", analogamente alla figura femminile. Il volatile è noto per essere simbolo di Afrodite, quindi di amore e fecondità, passato poi a quello di lussuria (Plinio il Vecchio: Libro X, §§ 100-103), guadagno illecito, peccato e ritorno alla fede nella patristica (Geremia 17,11) e nell'iconografia religiosa ad essa legata (*San Gerolamo nello studio* del 1474 di Antonello da Messina; *San Gerolamo nel deserto* del 1482 di Giovanni Bellini), senza dimenticare il *Trittico del giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch e l'*Iconologia* del Ripa (452). È interessante vedere poi come la scarsa attitudine della pernice al volo e alla frequentazione di ambienti acquatici sia tanto oggetto della mitologia classica (Ovidio 343) quanto delle leggende amerindie (Leland).

HORS D'HALEINE

La bouche qu'elle porte au front mange une pierre de lune.

*La braise scellée là,
L'ivoire est opaque aux coups de feu,
Les broches inaliénables dans les ourlés
Sont bouclées sur une lampe inclinée.*

*L'étincelle pâle au gorgerin
Jaillit à chaque effort du flot.*

*L'œuf de râle chu dans sa poitrine
Eclôt sous les gerbes de pistache et le fracas des lustres
Vers les brisants.*



Figura 3: illustrazione della poesia "Hors d'haleine"

La presenza dell'acqua è ancor più evidente in *Hors d'haleine*. Sebbene sparisca ogni riferimento al porciglione o rallo acquatico (*râle*), Benoît non illustra solo il primo verso, un viso di donna con le labbra sulla fronte che stringono una pietra di luna, ma pure molto altro. Le immagini di luce (*braise, feu, lampe, étincelle, lustre*), associate a quelle alchemiche che evocano operazioni d'incastonatura o intarsio (*ivoire, coups, broches, ourlés, bouclées*), sono riassunte in un bagliore che appare sotto la gorgiera evocata nel testo (*gorgerin*), richiamata nel disegno per sineddoche da un vero e proprio elmo, in mezzo a un mare in tempesta, che traduce graficamente la forza dei flutti (*chaque effort du flot*) e la spuma dei frangenti (*brisants*). Tutto ciò rimanda alla pietra del primo verso, associata alla luna, la Grande Madre, e quindi alla donna e ai loro cicli sovrapponibili – non a caso in cristalloterapia la gemma è usata per lenire i dolori mestruali o della gravidanza e per favorire la fertilità.

Esotericamente, infatti, le corrispondenze simboliche sono note: la luna crescente rappresenta la vergine e la pre-ovulazione; la luna piena, invece, la madre e l'ovulazione; la luna calante, poi, la vecchia e la fase premestruale; la luna nuova, infine, la strega o la morte e la mestruazione. Ma per essere la luna inevitabilmente legata alla notte e all'elemento dell'acqua – è d'altronde

nota l'influenza lunare sulle maree – la gemma – che leggendariamente si ritiene nasca proprio da queste ultime – ha le proprietà di proteggere durante i viaggi (soprattutto notturni o per mare) e di esaltare l'introspezione psichica e la divinazione durante quelli mentali, rischiarendo l'oscurità dell'inconscio e curando le maree interiori. Non è un caso che in quest'iconotesto la pietra di luna si trovi tra le labbra poste sulla fronte, dove ermeticamente si colloca il terzo occhio simbolo di chiaroveggenza: secondo una credenza medievale, la gemma tenuta in bocca aiuterebbe a prendere le giuste decisioni.

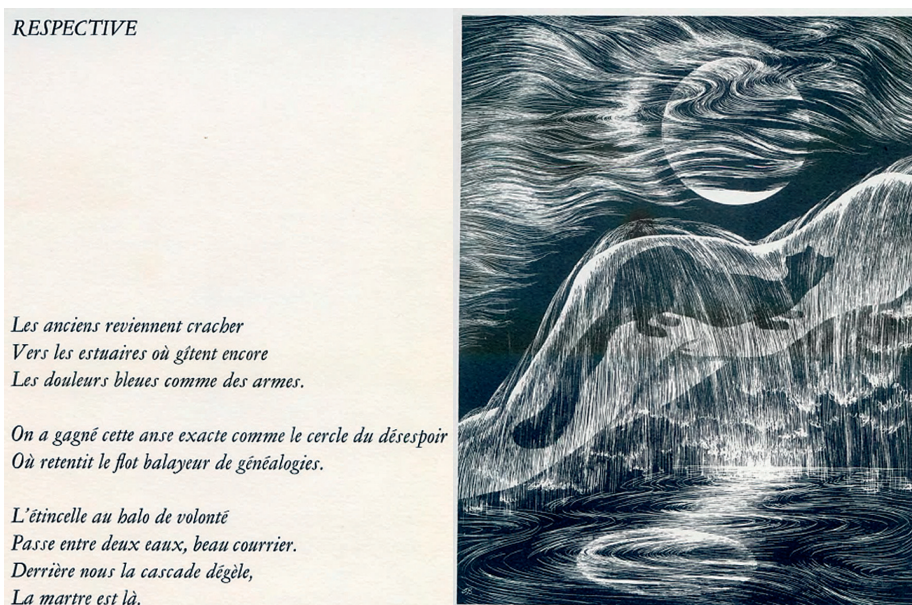


Figura 4: illustrazione della poesia "Respective"

La poesia *Respective*, l'unica che resti invariata tra quelle già pubblicate nella miscellanea di Bédouin e che è pure accompagnata da un'illustrazione in *Envers l'ombre*, da un lato, non fa che confermare la relazione tra testo e immagine, per cui solo poche parole del primo ispirano la seconda, soprattutto le più acquatiche in tal caso. Infatti, se si trova l'eco di *cercle*, *étincelle*, *halo*, a dominare sono soprattutto *estuaire*, *anse*, *flot*, *eaux* e *cascade*, fino alla sovrapposizione analogica tra la cascata che sgela, il corpo femminile e la sagoma della martora. Non dimentichiamo in proposito la parentela filogenetica con la donnola (*belette*, ossia *petite belle*, bellina), nonché etimologica e mitolo-

gica tra quest'ultima e la donna: si veda la metamorfosi in donnola inflitta a Galantide (Ovidio 399; Bettini), come punizione per l'inganno in favore della sua padrona Alcmena che poté così partorire Eracle, sul quale la Grande Orsa abbassò lo sguardo, stando a una versione del mito (Teocrito; Graves 412-413).

Dall'altro lato, i documenti dell'archivio Bounoure (1962) ci autorizzerebbero a ipotizzare un testo per la maggior parte automatico rimasto immutato nelle due pubblicazioni, le cui poche parole cancellate e illeggibili poi ritoccate non escludono un ulteriore automatismo, innescato da una sorta di fissazione su un'immagine che si definisce sempre più. Che vengono a fare *les anciens [...] vers les estuaires? A sputare (cracher)*. Cosa giace ancora lì? *Les douleurs bleues comme des armes* – allusione all'acciaio azzurrato di certe spade o armi da fuoco, al bluastro dei lividi dopo i colpi subiti, che spazzano via le generazioni (*flot balayeur de généalogies*). Da qui la malinconia di un'insenatura che è un cerchio – o circolo, se pensiamo alle persone che la popolano – della disperazione, illuminato solo da un "alone di volontà", bel corriere (*beau courrier*), la cui favilla è minacciata dalle difficoltà – simbolizzate dalle *deux eaux*, opposte per definizione al fuoco – ma riesce ugualmente a disgelare la cascata, rivelando così la martora in agguato, messaggio di speranza, dopo uno sguardo all'indietro, una "retrospettiva" che evoca il titolo, forse riferendosi ai massacri degli Amerindi⁹.

Del resto, la Nazione degli Anishinaabeg, ben nota nell'Ontario non fosse che per aver ottenuto nel giugno 2022 la prima intesa storica sulla loro autonomia governativa dopo la Legge sugli Indiani del 1876, narra la leggenda della martora che vuole portare nel proprio mondo invernale il calore dell'estate, contro le temperature rigide, la mancanza di cibo e la morte provocata dal freddo o dalla fame. La martora, grande cacciatrice, progetta di risolvere il problema con l'aiuto degli altri animali dell'inverno contro quelli custodi dell'estate. Che nelle varie versioni narrate dalle diverse tribù la martora sia aiutata dal topo muschiato, dal gufo e dal caribù a sabotare le canoe dei cacciatori, scovare e sottrarre il sacco dell'estate da una capanna al centro di un'isola lontana sorvegliata a vista, o che riesca a sfondare il cielo ed allargarne il buco per far passare il calore col ghiottone e altri due o quattro animali, o ancora che agisca in solitario per liberare gli uccelli, il finale non cambia tanto nella sostanza e nella morale: la martora è colpita da una freccia di cacciatore e diventa simbolo eroico di coraggio e altruismo, perciò viene accolta nel cielo del Nord tra le stelle. Da quel momento, gli animali si dividono equamente le stagioni per avere sei mesi d'inverno e sei d'estate: durante i primi, la martora appare capovolta nel cielo, per rimettersi poi sulle zampe e donare il calore nei mesi estivi. La martora è così

⁹ Sull'arte amerindia e precolombiana si veda Bounoure 1967, tradotto in varie lingue, tra cui l'italiano.

legata all'asterismo del Grande Carro nella costellazione dell'Orsa Maggiore¹⁰. Singolare chiusura del cerchio che ci riporta dagli Indiani dell'America del Nord al mito di Ercole...

Una costellazione sembra più direttamente evocata dal titolo dell'ultima poesia della raccolta *Licorne*, che ha la sua relativa illustrazione solo nell'edizione di lusso. Eccole qui, entrambe:

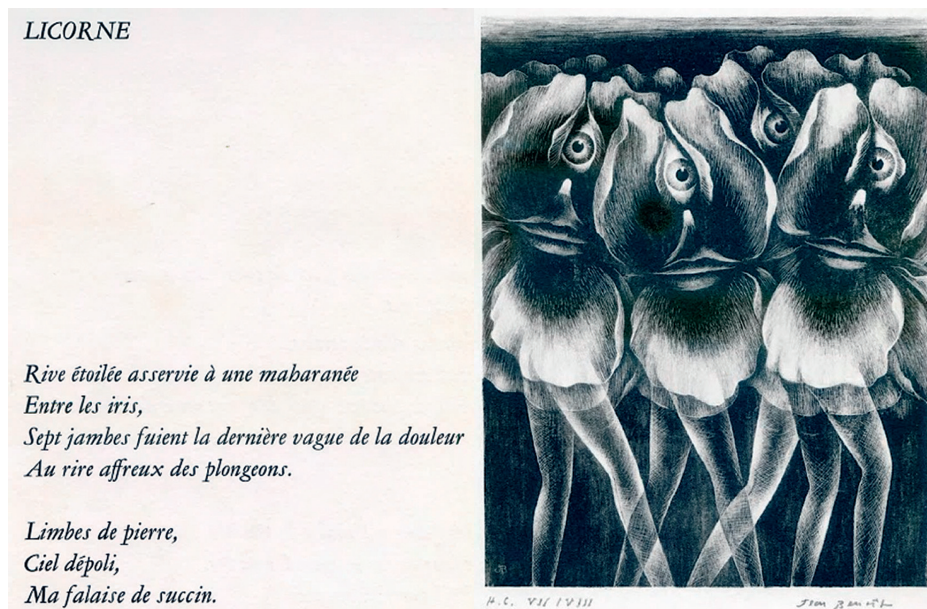


Figura 5: illustrazione della poesia "Licorne"

Quest'oniro-iconopoema rivela abbastanza chiaramente il processo analogico di produzione delle immagini in Benoît. Innanzitutto, è doveroso notare che le occorrenze acquatiche nella poesia sono minime (*rive*, *vague*) e per giunta figurate per via degli attributi o dei predicati che le affiancano: la riva è stellata (e tuttavia più avanti si parla di un cielo offuscato), mentre l'ondata è di dolore. Due altri termini potrebbero evocare l'acqua per metonimia: le strolaghe (*plon-*

¹⁰ Per le varianti documentate della leggenda, legate alla sua oralità e alle diverse tribù: Speck; Caduto & Bruchac; Judson; Clark. Si trova pure in una versione francese in vari blogs (tra cui Cliquet), la cui origine è una pagina rimossa del 2003 del Réseau canadien d'information sur le patrimoine, come abbiamo verificato grazie all'addetta Martine Lachance. La sola versione che abbiamo reperito in traduzione italiana sta nel volume illustrato di Ganeri (45-47).

geons), che abitano gli ambienti acquatici, e la falesia, che a sua volta rinvia alla presenza del mare, ma che è connotata, ancora una volta, da un riferimento minerale all'ambra gialla (*falaise de succin*), usata contro varie malattie per le proprietà curative del suo acido succinico. Con un'operazione opposta a quella della copertina, questi minimi riferimenti acquatici spariscono però del tutto nell'illustrazione di Benoît. E piuttosto che attenersi strettamente alla lettera del titolo – compito già impossibile, data la sua anfibologia – l'artista non disegna né un unicorno favoloso, né la sua costellazione a cui si riferirebbe solo la “riva stellata” dell'incipit. Allo stesso modo, si cercherebbe invano l'apparizione della moglie di un maharaja (*maharanée*) o delle strolaghe dall'iride rosso peraltro comuni in Canada, se non per il bianco e nero dell'immagine che evoca il loro piumaggio. Eppure, la presenza femminile e l'idea di una moltitudine come quella di uno stormo di uccelli emergono nel disegno di Benoît.

È in effetti l'ambiguità del francese *iris* – arcobaleno, iride e genere botanico – che colpisce la sua immaginazione, innescando una “catena di analogie”, come la *métaphore filée* in poesia: poiché non c'è spazio per l'arcobaleno nella monocromia, i due stati semantici dei fiori e delle membrane oculari si fondono; i lembi dei petali (altro senso di *limbes*, oltre a limbo) creano un interstizio in cui appare un occhio; quest'ultimo, come parte del viso, ne evoca altre, cosicché la base piegata dei petali ricorda un naso e prepara il passaggio successivo, tanto più che le pieghe degli interstizi evocano non solo le palpebre, ma anche le ninfe; da queste labbra si passa a quelle del viso, disegnate tra le sagome e i chiaroscuri dei petali di sopra e quelli di sotto; ciò che sembra un nuovo riflesso per completare l'evocazione del corpo femminile nasconde piuttosto che rivelare apertamente l'intimità prefigurata; infatti, i petali sottostanti formano delle gonne, da cui infine emergono incarnati questi versi di Bounoure: *Sept jambes fuient la dernière vague de la douleur / Au rire affreux des plongeurs*.

L'ultimo verso che appare incomprensibile ai profani non sorprende chi pratica l'osservazione degli uccelli. Le strolaghe, infatti, fanno un verso stridulo che, quando è ripetuto, somiglia a un ridere rumoroso che modula più note e incute timore. Sono anche capaci di emettere suoni che sembrano gemiti e ululati, tanto da essere persino impiegati nei film dell'orrore. Resta però l'enigma di quest'immagine col numero dispari di gambe; un numero esoterico che ricorre in varie tradizioni, dall'egizia all'hawaiana, e per questo estremamente evocativo: sette sono i colori dell'arcobaleno, le note, i chakra, i giorni della settimana e i rispettivi pianeti sacri cui sono dedicati (eredità dei babilonesi, da cui pure i sette bracci del candelabro ebraico, la Menorah), nonché i metalli e gli organi eterici ad essi associati da teosofi come

Gichtel che è, con Lullo, Basilio, Paracelso, Böhme e tanti altri ermetisti, tra gli autori reperibili nella biblioteca bounouriana.

In conclusione, sebbene non numerose, le evocazioni acquatiche negli oniro-iconopoemi di *Envers l'ombre* non mancano e si presentano in un libero gioco di “rifrazione analogica”, anziché di diretto riflesso, tra testo e immagine, a volte comparando nell'uno e sparendo nell'altra, o viceversa. Esse si declinano spesso con inattesi elementi animali e naturali, in un rapporto di sineddoche, metonimia e metafora filata, creando delle “polisemie ermetiche” dell'acquatico, alcune delle quali, per essere comprese e interpretate, richiedono la rievocazione di miti e leggende di una tradizione che non è solo quella classica greco-latina, ma che pure attinge a culture minori, eretiche o del Nord America.

La vasta conoscenza di Vincent Bounoure, in effetti, ci porta verso una ierologia comparata che rilegge visionariamente il sacro in chiave surrealista, sottraendolo al dogma religioso. Erudizione e visionarietà che hanno trovato nel quebecchese Benoît – prima ancora che nelle collaborazioni con altri pittori surrealisti esperti di ermetismo, come il cubano Jorge Camacho e il ceco Martin Stejskal – l'interprete capace di tradurre in termini visuali l'oneirologia alchemica del poeta francese che più di tutti ha segnato gli sviluppi del surrealismo dopo la morte di André Breton.

Opere citate

- Alleau, R. (1957). Lettera ad André Breton del 19 settembre 1957. Recuperato da <https://www.andrebretton.fr/fr/series/256> (Visitato il 19/03/2023).
- Alleau, R. & Breton, A. (2023). *Lettres scellées. André Breton et René Alleau en correspondances*. Gajan: Venus d'ailleurs.
- Arrouye, J. (1983): La photographie dans *Nadja. Mélusine*, 4, pp. 123-151.
- Bédouin, J.-L. (1977): *La Poésie surréaliste*, 1964. Paris: Seghers.
- Béhar, H. (Ed.) (1983). *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne (juin 1981)*. *Mélusine*, 4.
- Bettini, M. (1998): Il racconto di Alcmena salvata dalla donnola. In M. Bettini, *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi* (pp. 47-218). Torino: Einaudi.
- Borduas, P.-É. & al. (1948): Refus global. Recuperato da http://conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_refus.htm (Visitato il 19/03/2023).
- Bounoure, G. (2023): Artistes, rhizomes et tours d'ivoire. *ContreTemps*, 56, pp. 177-190.
- Bounoure, V. (1958): Préface à un traité des matrices. *Le surréalisme, même*, 4, pp. 12-25 (ora anche in V. Bounoure, *Moments du surréalisme*. Paris: L'Harmattan, 1999, pp. 92-113).
- Bounoure, V. (1962, inedito): Manoscritti e dattiloscritti preparatori di *Sceptre* e *Respective* per *Envers l'ombre*, 6 fogli.
- Bounoure, V. (1965): *Envers l'ombre*. Illustrations de J. Benoît. Paris: Éditions surréalistes.
- Bounoure, V. (1967): *La Peinture américaine*. Lausanne: Rencontre. G. Veronesi (Trad. it. 1969), *La pittura americana*. Milano: il Saggiatore.
- Bounoure, V. (1968): Un reliquaire de Jean Benoît. *L'Archibras*, 6, p. 40.
- Bounoure, V. & Camacho, J. (1967): *Talismans*. Paris: Éditions surréalistes.

- Breton, A. (1965): Enfin Jean Benoît nous rend le grand cérémonial. In *Le Surréalisme et la peinture* (pp. 386-390). Paris: Gallimard.
- Caduto, M. J. & Bruchac, J. (1997): How Fisher went to the Skyland. The Origin of the Big Dipper. In M. J. Caduto & J. Bruchac (Ed.), *Keepers of the Earth* (pp. 117-120). Golden: Fulcrum Publishing.
- Camacho, J. & Bounoure, V. (1971): *Les Vitriers*. Paris: Georges Visat.
- Canovas, F. (2020): «On ne m'atteint pas»: *Nadja* ou l'insaisissable photographie. *Tangence*, 124, pp. 113-129.
- Chavanne, B. & Lebel, J.-J. (Eds.) (2022): *Amitiés, créativité collective*. Berlin: MUCEM.
- Clark, C. (2008): Potawatomy Astrology. *HowNiKan*, 28, 3, pp. 4-5.
- Cliquet, M. (2022): Martre. In M. Cliquet (Ed.), *Grimoire de symbolisme totémique*, 1. *Les animaux de pouvoir* (pp. 665-666). Recuperato da <https://regisliber.files.wordpress.com/2022/12/ttm1.pdf> (Visitato il 30/04/2023).
- Colville, G. (1999): Mimi Parent. In *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes* (pp. 228-233). Paris: Jean-Michel Place.
- Cometa, M. (2016): Forme e retoriche del fototesto letterario. In M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- Cortellessa, A. (2018): Expanded Poetry: Otto Iconopoemi 2006-2018, Recuperato da <https://escholarship.org/uc/item/9726v2fz> (Visitato il 19/03/2023).
- Côté, S. (2003): Les rapports intersémiotiques dans l'iconotexte: *Nadja* et *L'Amour fou* d'André Breton. *L'Esprit Créateur*, 43, 2, pp. 48-59.
- Drost, J.; Flahutez, F. & Schieder, M. (Eds.) (2021): *Le surréalisme et l'argent*. Heidelberg: arthistoricum.net.
- D'Urso, A. (2011): Poesia, pittura, semiotica e antropologia in Vincent Bounoure (o Di alcuni limiti della critica letteraria). *Between*, 1, 1. Recuperato da <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/195> (anche in lingua francese). (Visitato il 19/03/2023).
- Ferraro, A. & Sperti, V. (2021): Autobiografie fototestuali al femminile nella letteratura francese contemporanea. *Arabeschi*, 17, pp. 125-142.
- Gaessler, C. & al. (2023): *À flanc d'abîme, surréalisme et alchimie*. Gajan: Venus d'ailleurs.
- Gagnon, F.-M. (Ed.) (1972): *Paul-Émile Borduas – Projections libérantes. Études françaises*, 8, 3.
- Gagnon, F.-M. (1998): *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*. Québec: Lanctôt.
- Ganeri, A. (2018): *Le Costellazioni raccontate nei miti e nelle leggende*. Illustrazioni di A. Wilx. Milano: IdeeAli.
- Gichtel, J. G. (1897): *Theosophia practica, traduite pour la première fois en français*. Paris: Chamuel.
- Graves, R. (2005): *I miti greci*. Milano: Loganesi & C.
- Jenkner, I. (1980): The Collaboration of Max Ernst and Paul Éluard. A Surrealist Model, 1922. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 7, 1-2, pp. 37-48.
- Judson, K. B. (2000): Ojeeg, the Summer-Maker: Ojibwa. In K. B. Judson (Ed.), *Native American Legends of the Great Lakes and the Mississippi Valley* (pp. 106-109). DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Lapointe, G. & Michaud, G. (Eds.) (1998): *L'automatisme en mouvement. Études françaises*, 34, 2-3.
- Le Brun, A. (1996): *Jean Benoît*. Paris: Filipacchi.
- Le Grand, J.-P. (2004): Le prix de la liberté. *Vie des arts*, 49, 195, pp. 88-89.
- Leland, C. G. (1885): How the Partridge built Good Canoes for all the Birds, and a Bad One for Himself. In C. G. Leland (Ed.), *The Algonquin Legends of New England* (pp. 293-295). Boston: Houghton, Mifflin and Company.
- Nachtergaeel, M. (2005): *Nadja*. Images, désir et sacrifice. *Postures*, 7, pp. 159-173.

- Oberhuber, A. (2011). The surrealist book as a cross-boarder space. The experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos. *Image & Narrative*, 12, 3, pp. 81-97.
- Oberhuber, A. (2012a). Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet *livre* dans les années trente. In V. Lavoie, P. Edwards & J.-P. Montier (Eds.), *Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités. Actes du colloque*. Paris: NYU. Recuperato da <http://phlit.org/pres-s/?p=1682> (Visitato il 19/03/2023).
- Oberhuber, A. (Ed.) (2012b): *À belles mains, livre surréaliste – livre d'artiste. Mélusine*, 32.
- Ovidio (2000): *Le Metamorfosi*, 1471. In Ovidio, *Opere*, II (pp. 1-1646). L. Galasso (Ed.). Torino: Einaudi.
- Peyré, Y. (2001): *Poésie et peinture. Le dialogue par le livre, 1874-2000*. Paris: Gallimard.
- Pierre, J. (1975): Ils habitent au choc. Tentative de portrait spectral de Jean Benoît et de Mimi Parent. *Vie des arts*, 20, 80, pp. 22-27.
- Pierre, J. (1987): *André Breton et la peinture*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Plinio il Vecchio (1469): *Naturalis historiae*, 77 d.C. Recuperato da https://penelope.uchicago.edu/Thayer/I/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home*.html (Visitato il 19/03/2023).
- Ripa, C. (1630): *Iconologia, ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zaratino Castellini*. Padova: Pasquardi.
- Rosemont, P. (1998): *Surrealist Women. An International Anthology*. Austin: University of Texas Press.
- Rosemont, P. (2019): *Surrealism. Inside the Magnetic Fields*. San Francisco: City Lights Books.
- Speck, F. G. (1915): Origin of the Constellation Fisher (*Ursa Major*). In F. G. Speck (Ed.), *Myths and Folk-Lore of the Timiskaming Algonquin and Timagami Ojibwa* (pp. 63-64). Ottawa: Government Printing Bureau.
- Stejskal, M. & Bounoure, V. (1976): *Maisons*. Paris: Collection du B.L.S.
- Subelytè, G. & Zamani, D. (Eds.) (2022): *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*. Munich-New York-London: Prestel Publishing.
- Teocrito (2020): Idillio XXIV: Eracle bambino, 270 a.C. In Teocrito, *Idilli ed epigrammi* (pp. 240-249). Milano: La vita felice.
- Tonnancour, J. de & al. (1948): Prisme d'yeux. Recuperato da http://conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_prisme_dyeux.htm (Visitato il 19/03/2023).
- Villeneuve, P. (2004): Mimi Parent, Jean Benoît: inséparables. *Vie des arts*, 49, 195, pp. 85-87.

HISPANOPHONE LITERATURES AND AMERICA

EL MAR COMO MUERTE Y COMO LIBERTAD. A PROPÓSITO DE *EL MUNDO ALUCINANTE* DE REINALDO ARENAS

Domenico Antonio Cusato*

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir.
(J. Manrique 90).*

*Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad;
mi ley, la fuerza y el viento;
mi única patria, la mar.
(J. de Espronceda 225)**.*

La vida de Fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, caracterizada por el exilio y las peregrinaciones por diversos países del Viejo y del Nuevo Mundo, ha sido novelada por el cubano Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*. En esta obra, se proponen (aunque hiperbólicamente) las hazañas del fraile que, a partir de la condena conminada por el arzobispo Haro y Peralta, tuvo que recorrer en varias ocasiones el mar por imposición o por necesidad. La culpa de Servando fue ponerse en contra de la autoridad no solo eclesiástica, sino también política. Pues, aquel 12 de diciembre de 1794, predicando en ocasión de la fiesta de la Virgen de Guadalupe, había afirmado que la sagrada imagen no se había impreso en la *tilma* del indio Juan Diego (según manda la tradición), sino en la capa de santo Tomás Apóstol, alrededor del año 41 d.C. (es decir, más de 1400 años antes de que Colón llegase al nuevo continente). Desde luego, eso se consideró como una herejía, pero también (y sobre todo) como un ataque a los españoles: si México había conocido el cristianismo inmediatamente después de la muerte de Cristo, caía la excusa principal de la Conquista, es decir la evangelización; de ahí, la condena a espiar en España, en el convento de Las Caldas, la pena conminada. El mar, para el fraile, se convierte así en el recorrido obligado para alcanzar el lugar del exilio pero, al mismo tiempo, será la vía privilegiada para poder sucesivamente recuperar la libertad. Arenas, que se identifica con el dominico mexicano por la índole

* Università di Catania.

** Los dos epígrafes, extraídos de obras muy significativas de la tradición lírica castellana, obviamente no son las únicas en ámbito hispánico que hacen referencia a una simbología del mar. Pero lo que resulta evidente es la forma divergente de considerar esa simbología: el mar como muerte y como libertad. Pero ¿cómo conjugar las dos cosas que aparentemente parecen inconciliables?

revolucionaria y la intolerancia hacia el poder, se siente especialmente afectado por el tema de las reclusiones y las consiguientes fugas de ese “*Rocambole* del siglo XVIII”; sobre todo por aquellas a través del mar, puesto que este elemento, para los cubanos, si por un lado es barrera que aísla, por el otro es un puente para alejarse de Cuba. En este ensayo, se pone de relieve cómo, por consiguiente, la extensión del agua salada, en la elaboración areniana, adquiere varios significados. En particular, teniendo también en cuenta la tradición lírica castellana, se analizan dos símbolos aparentemente contrastantes: el mar como muerte y como libertad.

Palabras clave: Reescritura, Exilio, Mar, Muerte, Libertad

The Sea as Death and Freedom in Reinaldo Arenas's El mundo alucinante

The life of Friar Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, characterized by exile and peregrinations through different countries of the Old and the New World, has been fictionalized by the Cuban writer Reinaldo Arenas in his novel *El mundo alucinante*, which offers a hyperbolic representation of the friar's feats. Starting from the condemnation issued by the Archbishop Haro y Peralta, Arenas focuses on how Servando was forced to cross the ocean several times, because of his irreverent choice to challenge ecclesiastical and political power. On December 12, 1794, for example, while preaching during the feast of Our Lady of Guadalupe, he asserted that the holy image was not left on the *tilma* of the Atzec Indian Juan Diego in 1531 as tradition dictates, but on the mantle of Saint Thomas the Apostle around 41 A.D., that is to say, more than 1400 years before Columbus arrived in the New World. This was surely considered heretical but also and, above all, an attack against the Spanish: if Christianity had reached Mexico immediately after Christ's death, then it was no longer possible to uphold evangelization as the main justification for the Conquest. Since the friar was condemned to serve his sentence in Spain, at Las Caldas convent, the ocean was both a compulsory route to reach the place of exile and a privileged way to recover his freedom. Arenas, who identifies with the Dominican friar for his revolutionary nature and his intolerance against the established power, is particularly stirred by the imprisonment and escapes of this “eighteenth-century *Rocambole*”, and especially by his escapes across bodies of water because for Cubans the Caribbean Sea is both a barrier which isolates them and a bridge through which they can flee the island. Drawing on the Spanish lyric tradition, this essay examines the different meanings that water has in Arenas' novel and focuses, in particular, on the apparently constricting symbolic envisionings of the sea as death and freedom.

Keywords: Rewriting, Exile, Sea, Death, Freedom

Entre fugas y reclusiones

La novela de Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1969)¹, nos habla de un personaje realmente existido, el dominico Servando Teresa de Mier, a quien, por haber predicado un extraño sermón el día de la fiesta de Guadalupe de 1794²,

1 Después de la edición francesa (1968), la primera edición en castellano fue publicada en México (1969). Pero, para el presente trabajo, utilizo la versión impresa en Barcelona (1981).

2 En el sermón, el Padre Mier sostenía que en su tierra ya se conocía el cristianismo desde los primeros años después de la muerte de Jesucristo. Pues la imagen de la Virgen de Guadalupe no

se le exilia de México, su tierra, y se le condena a la prisión en España. Pero nuestro fraile, “*Rocambole* del siglo XVIII”³, consigue siempre evadir de todas las cárceles en las que se le trata de retener; y no solo en España.

Utilizando tres voces narradoras, aparentemente diferentes⁴, Arenas recrea la vida del dominico, y se detiene con insistencia sobre todo en sus cautiverios y en las sucesivas huidas, inventando incluso otras que no corresponden a la realidad histórica. Considérese, por ejemplo, cuando al comienzo de la novela encontramos a Servando, aún niño, en un corojal, mientras nos cuenta cómo consiguió “escaparse” de las garras del maestro: «Allí estaba yo: descansando debajo de las espinas grandes. Descansando de la carrera y huida que le jugué al bebe chicha del maestro» (11).

Otra fuga inventada es la del encierro en que lo tiene la hija del rabino de Bayona (132-133); recordemos también el tren, en el que él mismo decide viajar, y que siente convertirse en otra cárcel de la que quiere huir: «no maquino más que la manera de salir de esta nave bullente y horrible» (188); se siente preso incluso de su misma celebridad (216); y ya, hasta en sus sueños, no hay más que fugas: «Luego viene el sueño, y el planeamiento de las nuevas huidas. Porque el fraile, mientras duerme, está soñando con nuevas huidas» (245).

Pero, por supuesto, hay que considerar que el escritor está recreando hiperbólicamente la vida de Servando, para darnos la impresión de que ésta no fue otra cosa que cárceles y evasiones.

Además de añadir reclusiones imaginarias, para dar la idea de la larga permanencia del dominico en la prisión, Arenas utiliza una técnica peculiar, por medio de la cual consigue multiplicar el tiempo vivido por el fraile. Gracias a tres diferentes pronombres personales (*yo, tú, él*) con los que se indica el sujeto del enunciado, se pueden triplicar los episodios de la vida de Servando; por lo tanto, una detención, como la de Cádiz del capítulo 10, parecerá una interminable serie de reclusiones⁵.

Por lo tanto, cárceles y evasiones al infinito.

En la novela, lo que más sorprende en el episodio de la primera histórica detención del Padre Mier (no me refiero a la reclusión en su celda después del

se imprimió en la *tilma* de Juan Diego, sino en la capa de Santo Tomás Apóstol, que se encontraba en México predicando el Verbo, y que los indios identificaron con Quetzalcóatl. Todo esto, que se afirmaba más por vanagloria y por deseo de originalidad, además de negarles a los españoles el honor de la evangelización, invalidaba el motivo principal de la Conquista. El sermón puede leerse en Hernández y Dávalos pp. 6-17.

3 Así se le define en la *Antología del centenario* (Sierra CLXXV).

4 A propósito de la aparente diversidad del narrador, véase Cusato 1987.

5 Para una disertación más amplia sobre este aspecto de la temporalidad, véase Cusato 1987.

sermón guadalupano sino al encarcelamiento en la prisión de San Juan de Ulúa) es la referencia al mar, aunque ésta no es la primera vez que se encuentra: «Y llegaste a Veracruz, ya de madrugada y lloviendo. Y no pudiste ver el mar a pesar de que caminaste sobre él durante muchas leguas hasta llegar al Castillo donde te encerraron» (46-47).

En realidad, esta alusión ya había aparecido en las primeras páginas de la novela: «Solo, en medio de aquella enorme vegetación imaginaria (ya le habían hablado del mar, pero no se lo pudo imaginar), inventaba proyectos lentos que bajo el sol iba desmadejando» (17).

Pero, mientras en este último ejemplo el mar parece ser citado de pasada y sin ninguna voluntad simbólica, en el anterior hay una sucesiva y continua insistencia que hace entender cómo la referencia al elemento líquido no es casual, sino relacionada de alguna manera al sentimiento de libertad.

El mar y sus símbolos

El mar presentado por Arenas es perceptible a diferentes niveles: desde el que podríamos definir empírico hasta el metafórico y el simbólico, de aspectos más estimulantes.

Por lo que se refiere a la percepción física del mar, hay que observar que abarca casi todas las sensaciones. Considérense las siguientes citas en las que se nota el esfuerzo de los sentidos por captarlo:

Y llevaste las manos a la pared y probaste el agua. Pero no pudiste tomarla, pues era del mar (47).

Y dentro de aquel castillo, sumergido casi por las olas, el fraile se paseaba de una esquina húmeda hasta la otra esquina repleta de mar (48).

Desde el jergón flotante sólo sentía el mar, golpeando y golpeando sobre las paredes de la prisión (50).

Y sucedió que un día (o una noche), entre los golpes del mar, oí que alguien me llamaba por todos mis nombres (50).

Sin embargo, como se puede notar, el mar se describe en ausencia. Pues a nuestro fraile le falta la visión del elemento que percibe; y la privación de esta imagen corresponde metafóricamente a la privación de la libertad, cuyo ideal parece lograrse solamente a través de la contemplación de la masa líquida. A lo largo de la novela se insiste bastante en la falta de la sensación visual:

Y no pudiste ver el mar a pesar de que caminaste sobre él durante muchas leguas hasta llegar al Castillo donde te encerraron (46-47).

Allí [en el barco *La Nueva Empresa*] me introdujeron, ya de noche para que ni siquiera pudiese ver el mar en el que durante tanto tiempo había vivido [...] (52).

Allí [en la proa del barco] me quedé mirando aquella oscuridad y pensando que a unos dedos de mí ya estaba el mar, aunque tampoco podía verlo (53).

Pero el personaje, que nunca llegará a la plena libertad deseada, tampoco conseguirá ver el mar en su naturaleza porque, cuando al final llega a satisfacer la mirada, la masa líquida se le presenta teñida de rojo, como si entre sus ojos y el elemento se hubiera interpuesto un diafragma que altera el aspecto real. La anhelada visión llega durante el ataque nocturno del barco del fraile por parte de los piratas: «El mar centelleó entonces por la luminaria de la cohetería, y yo, loco de contento, me asomé por la borda y pude verlo al fin: todo rojo, por la sangre de los que habían quedado hechos pedazos y lanzados al agua» (54).

La imagen del mar, pues, se niega a Servando (privación), pero en el momento en que se le concede la visión ésta se tiñe de rojo por la sangre derramada (sacrificio), y, de todas maneras, es mediada por el resplandor de los cañonazos (violencia).

Si privación, sacrificio y violencia son las condiciones de quien aspira a la libertad, la sed es el dato concreto con el que se expresa el deseo del abstracto ideal. Considérese, una vez más, el pasaje en el que el Padre Mier, en su celda de San Juan de Ulúa, percibe la humedad del mar cuya agua, a pesar de todo, no consigue saciar su sed:

Y no pudiste ver el mar a pesar de que caminaste sobre él durante muchas leguas hasta llegar al Castillo donde te encerraron. Allí fuiste conducido a una bartolina oscura [...]. Y oíste cómo la reja chapoteó sobre el aguachal antes de cerrarse. Entonces tanteaste en la oscuridad hasta tropezar con las paredes empapadas. Primero hablaste, y en un desgaste de inútiles energías gritaste tus protestas [...]. Y luego empezaste a andar de un lado a otro [...]. Sin ver nada [...]. Y llevaste las manos a la pared y probaste el agua. Pero no pudiste tomarla, pues era del mar (47).

Además, en este paso, como se puede fácilmente argüir, el agua salobre y la libertad frustrada se con-funden, convirtiéndose la primera en símbolo de la segunda.

Pero hay que recordar que, en la novela, el mar no prefigura siempre la frustración, puesto que es también símbolo de libertad real. Por supuesto, este contraste en un primer tiempo causa perplejidad y nos hace pensar que Arenas se confundió, como en otras ocasiones⁶, a causa de una escritura rápida y extemporánea. Véanse, a manera de ejemplo, las siguientes citas, en las que el mar tiene una simbología contraria o, mejor dicho, contradictoria, porque además de simbolizar la libertad (sentido positivo) o su frustración (sentido negativo), también puede mantenerse neutral y, por lo tanto, perder su valor emblemático.

⁶ También a propósito de este aspecto remito a Cusato 1987.

Negativo:

¡Agua!, dijo, pues la garganta se le reseca dentro de aquel lago inservible. ¡Agua!, dijo a gritos [...]. ¡Agua!, gritó [...] (47).

Y dentro de aquel castillo, sumergido casi por las olas, el fraile se paseaba de una esquina húmeda hasta la otra esquina repleta de mar (48).

Y al momento me agenciaron la celda más negra y más fea, la más metida en el fondo del mar, donde está situada esa prisión insoportable... (8).

Neutro:

Ya me veía saliendo al fondo del mar, y de allí llegando a flote a la superficie; y entonces ya vería la forma de arreglármelas (49-50).

Desde el jergón flotante sólo sentía el mar, golpeando y golpeando sobre las paredes de la prisión (50).

Y sucedió que un día (o una noche), entre los golpes del mar, oí que alguien me llamaba por todos mis nombres (50).

Positivo:

Allí [en el barco *La Nueva Empresa*] me introdujeron, ya de noche para que ni siquiera pudiese ver el mar en el que durante tanto tiempo había vivido [...] (52).

Allí [en la proa del barco] me quedé mirando aquella oscuridad y pensando que a unos dedos de mí ya estaba el mar, aunque tampoco podía verlo (53).

Sin embargo, con mucha probabilidad, esta contradicción se debe a que la misma simbología de este elemento es esencialmente contradictoria. Baste con pensar que el mar es símbolo de muerte, pero también de vida, puesto que es «agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) [...]». El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma» (Cirlot 298). Además, hay que tener presente que tanto la vida como la muerte a menudo han sido consideradas de forma contradictoria, ya que cada una de ellas puede ser deseada, aceptada o aborrecida.

Afirmar que la muerte ha sido considerada con una mirada benévola en la tradición lírica castellana, no es una novedad. El mismo Manrique, para citar uno de los autores de los epígrafes, al poner de relieve su propia angustia («Ved qué congoja la mía... »⁷), considera que la única manera de salir de ella estriba en morir:

mi vivir que presto muera,
muera porque viva yo;
y muriendo

7 He modernizado la grafía de todas las citas de Manrique.

fenezca el mal, como quiera
que jamás no feneció
yo viviendo (42).

Y tampoco podemos olvidar a Santa Teresa de Ávila (“muero porque no muero”); ni la visión romántica de la muerte como amada, que sin embargo está presente en el mismo Manrique («No tardes, Muerte, que muero; / ven, porque viva contigo; / quiéreme, pues que te quiero, / que con tu venida espero / no tener guerra conmigo», 65), y se extiende hasta Machado y aun más allá.

De todas formas, hay que reconocer que –si se exceptúa la concepción teresiana– por lo general la muerte se considera como el fin de todo, y por lo tanto también de los sufrimientos (que casi siempre derivan de un amor frustrado); y por esto, en el fondo, se acepta con benevolencia. Así que, en resumidas cuentas, el aparente deseo no sería otra cosa que la elección del mal menor.

Pero lo mismo no vale para Fray Servando. Si nos fijamos en el personaje histórico, lo que anhela, según sus escritos y sus acciones, es una libertad cada vez mayor, y los resultados de su lucha parece que nunca lo satisfacen completamente. No hay que olvidar que, después de su excarcelación, no le es suficiente haber recobrado la libertad personal, y prodiga todas sus fuerzas para la independencia de México; una vez lograda la independencia, no se conforma con el imperio de Iturbide y lucha por la República; pero no acepta la federativa (San José Vázquez 2005), juzgando más democrática y con mayores garantías liberales una república centralizada... La libertad total, pues, parece que para él es inalcanzable.

Precisamente por esta incansable y continua búsqueda, el Padre Mier se desprende de sus vicisitudes humanas y se eleva a símbolo de la humanidad combativa, de esa humanidad que no se conforma, porque reconoce que la libertad no es un lugar ni un estado, sino una continua tensión, un deber-ser.

Y es presumible que, por tal motivo, Arenas decida recuperar la figura de este personaje con el que –según él mismo comunica en la carta que le escribe a Servando y que pone como prólogo a la novela– se identifica: «Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona» (9). Además, el escritor cubano siente tener un destino común con el dominico (Cusato 2018). Pues, también él, como el fraile, se siente representante de una lucha; y probablemente, el punto de mayor coincidencia entre los dos se encuentre precisamente en la tensión hacia el deber-ser⁸.

8 A propósito del problema de la identificación, véanse, entre otros, Borinsky 1975; Rodríguez

En la novela, se subraya este aspecto del Padre Mier; por lo tanto, por parte del dominico, la muerte no puede ser deseada en cuanto mal menor, sino solo en cuanto portadora de nueva y mayor libertad: libertad de todo, incluso del mismo cuerpo.

En realidad, en un primer momento, el personaje, durante la visita a los jardines del rey, reflexiona sobre la inutilidad de sus fugas, preguntándose si la mejor condición no sería la de la no-vida, precisamente por miedo a la muerte:

Lo mejor hubiera sido no haber nacido [...]. Pero quién sabe si lo mejor es esto. Estar aquí. Estar esperando. Estar pensando en la forma de estar. Estar a cada momento devorándome. Mientras aprendo nuevas artimañas y le temo a la muerte [...]. Ni estar expuesto a estas continuas huidas y para siempre caer cuando ya hasta me había olvidado que era perseguido [...]. Es como si a cada momento fuera enterándome de lo inútil de estas huidas (92).

Pero no hay que olvidar que precisamente la inutilidad de sus fugas conduce a la búsqueda de una libertad total, que no se puede conseguir en la cotidianidad.

En la novela, hay también un momento en que *muerte* se contrapone a *libertad*, o por lo menos se le pone como alternativa, recordándonos la elección del mal menor del que se ha hablado antes (a falta de libertad, la muerte), aunque sucesivamente prevalece la identificación de las dos cosas. A este propósito, considérense los capítulos décimo y veintitrés. En el primero de ellos, la muerte se percibe como alternativa; el fraile, en la cárcel gaditana, no pudiendo librarse de su reclusión, desea morir: «-¿Qué quiere el fraile? -dijeron las ratas [...]. -Salir -dijo el fraile [...]. -¿Qué quiere el fraile? -dijeron las ratas [...]. -Morirme -dijo el fraile-. Morirme» (70).

En el otro capítulo, en cambio, encontramos unas consideraciones de Servando, con respecto al fin de la vida, que tienen un matiz diferente: «Esa era mi angustia, y ésta despertaba las otras angustias, y protestaba contra los piojos y renegaba del frío y mandaba a callar a esa partida de degenerados e insultaba a los carceleros y tiraba la escudilla contra el suelo... y me deseaba algunas veces la muerte. Pero no me conformaba con esperarla allí...» (159).

Estas últimas palabras ilustran cómo la defunción es el acceso a una libertad más amplia, a la que se puede aspirar solamente después de haber luchado por aquella más inmediata: “no me conformaba con esperarla allí”.

La muerte, pues, se considera la última etapa de la libertad, su meta; una meta que se podrá conseguir solo trabajando incansablemente y, de ser posible, utilizando las mismas herramientas con las que se ha obrado para alcanzar las

Ortiz 1980 (especialmente el capítulo dedicado a Arenas que se titula “Reinaldo Arenas: la textualidad del yo. A propósito de *El mundo alucinante*”, 15-73); Riccio 1981; Botoso 2015.

otras etapas. En *El mundo alucinante*, las herramientas con las que se concretiza el deseo de libertad son las manos; precisamente aquellas mismas que, al final de la novela, le pedirán al fraile que muera. La importancia de las manos está puesta de relieve por el mismo personaje en los dos siguientes pasajes:

Yo, que luché con mis manos para poder llevar a cabo esos cambios (66).

Mire mis manos, *Señor Agustín* [...]. ¿Cree usted que ellas pueden estar conformes con toda esta fanfarria que trata usted de representar? ¿Cree usted que después de cuarenta años de lucha por la independencia me voy a conformar con esta sucia traición? (209).

Y también cuando la narración pasa a la tercera persona, se insiste en esta figura, para subrayar que la referencia no es casual:

El fraile levantó las manos abiertas [...]. Las manos eran blancas y largas [...] el fraile [...] volvió a contemplarse las manos [...] no dejó de contemplarse las manos [...]. –[quiero] Morirme –dijo el fraile–. Morirme. [...] El fraile levantó las manos hasta más arriba de la cabeza. Los dedos ya habían roto el techo y seguían creciendo (70).

En el pasaje recién citado, son precisamente las manos las que impiden que se concrete la muerte deseada por el fraile, porque todavía son capaces de trabajar para lograr la libertad; rompen las barreras que se interponen entre Servando y el ideal perseguido, cargando al personaje de nueva energía. Las manos son el símbolo de la actividad, del medio concreto para lograr su propia aspiración. Pues éstas se prodigaron de todas las maneras posibles –y no solamente en la ficción narrativa, sino principalmente en la realidad histórica– para alcanzar el ideal del Padre Mier: fueron usadas como instrumento de trabajo para eliminar barrotes y piedras, y sobre todo fueron utilizadas de la manera más adecuada para un literato, puesto que han sabido utilizar la escritura, encaminándola a la consecución de su propia libertad personal y a la de todo México. En la novela, Arenas subraya con fuerza todo esto. Recuérdese, por ejemplo, cuando, estando en la cárcel de San Juan de Ulúa, Servando pide a gritos papel y pluma, puesto que no puede satisfacer la sed (y, por lo tanto, metafóricamente, el deseo de libertad): «¡Agua!, gritó, y dando un golpe contra la reja empezó a clamar por un pedazo de papel y una pluma para ponerse a escribir ya que no podía matar la sed... Escribir en medio del infierno acuático. Escribir» (47).

Si las manos, que tanto han perseguido la libertad, en el último capítulo le piden al Padre Mier que muera, no quiere decir que anhelan al descanso eterno a pesar del adjetivo “cansadas” que encontraremos en el pasaje citado a continuación; todo lo contrario: las manos continúan perseverando en su aspiración. Pues, cansadas de no lograr la emancipación total perseguida, porque ésta se niega continuamente, y sabiendo que el objetivo solo puede lograrse en la trascendencia, delegan su tarea con la esperanza de alcanzar el fin prefijado:

Pero en seguida dejas la lectura, colocadas las manos sobre la mesa brillante y oscura, y las miras. Las manos son lo que mejor indica el avance del tiempo. Las manos, que antes de los veinte años empiezan a envejecer. Las manos que no se cansan de investigar ni darse por vencidas [...]. Estas manos, que me dijeron una vez “tienta y escapa” [...]. Estas manos, que solamente han palpado cosas reales [...]. Estas manos, que me piden, cansadas, que ya muera (246-247).

Es con la muerte, pues, que el dominico adquiere por fin la libertad tan anhelada.

Muerte y libertad

Como se puede deducir, visto que *libertad* y *muerte* se identifican, el mar, que en la novela simboliza la primera, puede pasar a ser símbolo también de la segunda, por una asociación de ideas que el escritor consigue suscitar –con toda probabilidad, deliberadamente– en la mente del lector. Y esta asociación no es solo un recurso literario que Arenas utiliza para su personaje. Pues él mismo siempre identificó las dos cosas, tanto que en la “Carta de despedida” –que aparece como apéndice en *Antes que anochezca* (1992), el libro de sus memorias– indica claramente que, con el suicidio, está seguro de que encontrará la libertad: «Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. [...] Cuba será libre. Yo ya lo soy» (343). Además, en 1989, tres años antes de quitarse la vida, en Nueva York había escrito una poesía titulada “Autoepitafio” –que hoy forma parte de la colección *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) –donde insistía en el concepto de muerte como libertad y en el símbolo del mar como representación de las dos:

Mal poeta enamorado de la luna,
no tuvo más fortuna que el espanto;
y fue suficiente pues como no era un santo
sabía que la vida es riesgo o abstinencia,
que toda gran ambición es gran demencia
y que el más sórdido horror tiene su encanto.
Vivió para vivir que es ver la muerte
como algo cotidiano a la que apostamos
un cuerpo espléndido o toda nuestra suerte.
Supo que lo mejor es aquello que dejamos
–precisamente porque nos marchamos–.
Todo lo cotidiano resulta aborrecible,
sólo hay un lugar para vivir, el imposible.
Conoció la prisión, el ostracismo,
el exilio, las múltiples ofensas
típicas de la vileza humana;

pero siempre lo escoltó cierto estoicismo
que le ayudó a caminar por cuerdas tensas
o a disfrutar del esplendor de la mañana.
Y cuando ya se bamboleaba surgía una ventana
por la cual se lanzaba al infinito.
No quiso ceremonia, discurso, duelo o grito,
ni un túmulo de arena donde reposase el esqueleto
(ni después de muerto quiso vivir quieto).
Ordenó que sus cenizas fueran lanzadas al mar
donde habrán de fluir constantemente.
No ha perdido la costumbre de soñar:
espera que en sus aguas se zambulla algún adolescente (110).

Así que el mar, al acoger sus cenizas, le dará también la libertad.

Por otro lado, sería impensable la falta de intención por parte de Arenas al asociar los conceptos de muerte y libertad. De hecho, no puede no custodiar en la memoria una imagen tan sugerente, que recurre en muchos autores clásicos españoles. Además de los versos de Manrique, ya citados al principio, recuérdese también –y baste este único ejemplo– el poema XIII de las *Soledades* del grande y más moderno Antonio Machado:

Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera (26).

También en *El mundo alucinante*, pues, mediante la transición del símbolo, se recupera la fórmula del mar como muerte y como libertad, tan utilizado por la tradición literaria castellana.

Obras citadas

- Arenas, R. (1968): *Le monde hallucinant*. Paris: Seuil.
Arenas, R. (1969): *El mundo alucinante*. México: Diógenes.
Arenas, R. (1981): *El mundo alucinante*. Barcelona: Montesinos.
Arenas, R. (1989): *Voluntad de vivir manifestándose*. Madrid: Betania.
Arenas, R. (1992): *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
Borinsky, A. (1975, julio-diciembre): Re-Escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando. *Revista Iberoamericana*, 92-93, pp. 605-616.
Botoso, A. (2014): Servando Teresa de Mier c'est moi. Uma leitura dos prefácios do romance *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas. *Revista letras*, 89, pp. 29-46.
Cepeda y Ahumada, T. (Santa Teresa de Jesús) (2015): *Obras completas*. M. Herráiz (Ed.). Madrid: San Pablo.
Cirlot, J.E. (1985): *Diccionario de símbolos*, 1958. Barcelona: Labor.
Cusato, D.A. (1987): *El mundo alucinante*: proiezioni e metamorfosi del yo. *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 6, pp. 49-64.

- Cusato, D.A. (2018): El padre Mier y Reinaldo Arenas: destinos comunes en espacios y tiempos diferentes. En G. Laín Corona & R. Santiago Nogales (Eds.), *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, I (pp. 949-960). Madrid: Visor.
- Espronceda, J. de (1970): Canción del pirata, 1835. En J. de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos* (pp. 225-227). R. Marrast (Ed.). Madrid: Castalia.
- Hernández y Dávalos, J.E. (1879): *Colección de Documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México. De 1808 a 1821*, III. México: José María Sandoval, impresor.
- Machado, A. (1955): *Soledades*, 1903. En A. Machado, *Poesías completas* (pp. 9-34). Madrid: Espasa-Calpe.
- Jorge Manrique (1941), *Cancionero*, s. XV. Madrid: Espasa-Calpe.
- Riccio, A. (1981): Il Romanzo di Fray Servando nello specchio della storia. En P. Crovetto (Ed.), *Storia di una iniquità* (pp. 147-162). Genova: Tilgher.
- Rodríguez, O. (1980): *Sobre narradores y héroes. A propósito de Arenas, Scorza y Adoum*. Caracas: Monte Ávila.
- San José Vázquez, E. (2005). Evolución e importancia del pensamiento histórico de fray Servando Teresa de Mier. *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 15, pp. 209-232.
- Sierra, J. & al. (1910): *Antología del centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de Independencia* (obra compilada bajo la dirección del Señor Licenciado Don Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, por los Señores Don Luis G. Urbina, Don Pedro Henríquez Ureña y Don Nicolás Rangel), primera parte (1800-1821), volumen primero. México: Imp. de Manuel León Sánchez.

L'ACQUA IN PARAGUAY. TRA VITA, MORTE E POSSIBILE RINASCITA

Maria Gabriella Dionisi*

*El hombre, mis hijos, es como un río. Tiene barranca y orilla.
Nace y desemboca en otros ríos: alguna utilidad debe prestar.
Mal río el que muere en un estero... (Roa Bastos 2007b: 16).*

Il Paraguay, tagliato in due dal fiume omonimo e delimitato a est dal Paraná, nel corso dei secoli ha stabilito con questi giganti della Natura un rapporto conflittuale e indissolubile. Via di accesso per i conquistatori e gli immigrati europei, scenario di cruenti scontri commerciali e politici, strada dolorosa verso l'esilio per gli oppositori dei vari regimi, fonte di sostentamento e di speculazione, causa di distruzione durante le ricorrenti esondazioni, queste imponenti acque hanno scandito la vita e lo sviluppo del Paese. Ma la loro presenza non è stata sufficiente a compensare, in alcune aree, i frequenti periodi di siccità, capaci di incidere anche sui conflitti bellici, come accadde in quella che viene ricordata come la "guerra della sete", combattuta negli anni 1932 - 1935 contro la Bolivia, per la difesa della vasta regione del Chaco. Tutto ciò è presente nella narrazione di molti scrittori paraguayani, come notò Jean Andreu in un saggio su Augusto Roa Bastos in cui afferma: «hablar del hombre y el río en la obra de un escritor paraguayano es hablar de una evidencia, casi una tautología». Per dare alcuni esempi della diversa interpretazione del tema, abbiamo estrapolato alcuni passi da racconti, romanzi e poesie dei più noti interpreti delle lettere paraguayane. Sono stati analizzati: di Augusto Roa Bastos, *Carpincheros* che apre la raccolta *El trueno entre las hojas* (1953) e due capitoli del romanzo *Hijo de hombre* (1960); *La seca* tratto da *La seca y otros cuentos* (1986) e *Se lo llevaron las aguas* del volume *Por el ojo de la cerradura* (1993) entrambi di Renée Ferrer; il romanzo *Imágenes sin tierra* di José-Luis Appleyard (1991); *El motivo*, incluso in *Fantasmario. Cuentos de la Guerra del Chaco* (2015) scritto da Javier Viveros. Infine, sono state scelte alcune poesie di: Eloy Fariña Núñez, autore di *Canto secular* (1911); Victorino Abente y Lago che celebrò le meraviglie delle cascate del Guairá; e Elvio Romero, il cantore della terra, della natura, dell'esilio.

Parole chiave: Esilio, Siccità, Guerra del Chaco, Fiumi del Paraguay

Water in Paraguay between Life, Death and Possible Rebirth

Over the centuries Paraguay has established a conflictual and indissoluble relationship with its two main rivers, the Paraguay River, which divides the country in two regions, and the Paraná,

* Università della Tuscia – Viterbo.

which marks its eastern border. Both these impressive rivers have, indeed, played a crucial role in the life and development of the country: they have been not only privileged access routes for the conquistadores and the immigrants, sites of bloody commercial and political clashes, and painful routes to exile for the opponents of various regimes, but also sources of livelihood and profit as well as agents of destruction during floods. At times, their presence was not sufficient to avoid frequent periods of drought, which fueled conflicts, such as the well-known “War of Thirst” against Bolivia, fought between 1932 and 1935 in defense of the Chaco region. As Jean Andreu has aptly noted in an essay on Augusto Roa Bastos, all these aspects are tackled with in the works of Paraguayan writers. In an attempt to provide some examples of the different interpretations that writers give on the theme, this article analyses some excerpts from stories, novels and poems by well-known Paraguayan writers, like Augusto Roa Bastos, Renée Ferrer, José-Luis Appleyard and Javier Viveros, and poets like Eloy Fariña Núñez, Victorino Abente y Lago and Elvio Romero.

Keywords: Exile, Drought, Chaco War, Rivers of Paraguay

Introduzione

Molto si è discusso e si discute ancora sul significato del termine *paraguay*, di derivazione guaraní, utilizzato per denominare sia il fiume che nasce nel Mato Grosso, sia una parte dell’immenso territorio che attraversa. Le varianti della sua traduzione sono generate soprattutto dalla diversa divisione e combinazione dei morfemi che lo compongono. In *Il Cristianesimo felice nelle missioni de’ padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay* del 1745, Ludovico Antonio Muratori indicava varie possibilità: «*fiume di penne* a causa dei molti e singolari uccelli» (137) che vivono sulle sue sponde; «“fiume dei guacamayo” (pappagalli dai colori brillanti) [da *para - cua - i*]; “fiume dei payaguá” (tribù india) [da *payagua - i*]; “fiume circondato da palme” [da *paraguá - i*]» (137).

In tempi a noi più vicini, León Cadogán, nei suoi studi sugli indios Mby’a condotti negli anni sessanta del novecento, lo faceva risalire al nome del *cacique* Paragua (*corona de plumas*) che aveva aiutato gli spagnoli a sconfiggere una tribù ostile, guidata dal noto capo Guairá. Da ciò l’espressione *agua de la corona de plumas*. Secondo altri significa semplicemente “fiume che dà origine a un mare” (*para - gua - y*), visto che le sue acque rifluiscono nel Paraná, poi nel Río de la Plata e infine nell’Oceano.

Unico dato certo in questa diatriba interpretativa è la presenza caratterizzante del lemma *Y* o *Î* = acqua e per estensione fiume, che mette in primo piano un elemento molto importante per l’esistenza dei nativi e in seguito di quanti sono arrivati da luoghi lontani in una *isla sin mar*¹, ma profondamente condizionata nel bene e nel male da grandi “arterie” e dal mondo vegetale e animale ad

1 La definizione è di Juan Bautista Rivarola Matto e fa riferimento alla mediterraneità del paese.

esse legato. Ne hanno forgiato l'animo, diventando parte integrante del loro sentire, come ricorda Elvio Romero:

La historia de mi corazón
contiene un ancho río con piraguas y hogueras,
recónditos remansos con reflejos de pieles
sigilosas de jaguares y pumas que se acercan
jadeando a sus orillas (236).

La descrizione di questi elementi fluidi è ampiamente rintracciabile in molti autori, talvolta come sfondo fugace e accessorio, talaltra come detonatore del testo, tanto che, nota Jean Andreu, «hablar del hombre y el río en la obra de un escritor paraguayo es hablar de una evidencia, casi una tautología» (97). Ma la ricorrenza e la percezione del tema risulta ben differenziata per gli aspetti affrontati dai vari poeti e narratori, come cercheremo di dimostrare nel corso del lavoro, proponendo alcuni casi paradigmatici che faranno luce anche su un ambito in netta antitesi con quello relativo alla presenza dei fiumi: la loro assenza.

Vita e morte sul Río Paraguay

Il Paraguay, uno dei corsi fluviali più importanti del Sud America, quasi totalmente navigabile, è stato descritto nel tempo come: il fiume «sagrado que en la noche / celebra desponsorios con la selva» (Fariña Núñez 15); un «tajo que escinde la tierra paraguaya en dos mundos distintos [la región oriental y el Chaco] de dualidad física desconcertante, pero de destino paralelo indisoluble» (Cardozo 17-18); la «líquida columna vertebral» (Vera 116) del Paese. Tre modi diversi per sottolineare la sua centralità e la sua funzione – non solo fisica – di congiunzione tra le parti costitutive della Nazione.

Nel 1524, i conquistatori, impegnati nella fantastica impresa di raggiungere l'El Dorado, risalirono le sue acque. Sulle sue sponde, a partire da un improvvisato *fortín*, si è sviluppata Asunción, fondata da Juan de Salazar y Espinosa il 15 agosto del 1537, formata in principio da «celdas separadas por profundos surcos, recorridos por arroyos y raudales. Estas celdas, conectadas por pequeños puentes, se extendían desde el río hasta la cima de cada colina, formando una suerte de anfiteatro» (Causarano & Chase 20-21). Da lì era possibile vedere salpare le spedizioni destinate a fondare molte città in Argentina e Bolivia e, nei secoli successivi, assistere allo sbarco degli immigrati europei spinti in quel recondito e semiconosciuto angolo di mondo dalla speranza di far fortuna o semplicemente di trovare un luogo sicuro in cui rifugiarsi, come

accadde alle famiglie di origine ebraica in fuga dalla violenza antisemita².

Agile via di comunicazione in mancanza di accessi terrestri e, per un tratto, linea di frontiera con l'Argentina, ha rappresentato sempre un elemento politicamente sensibile, generando contese per il suo controllo con i paesi limitrofi, in alcuni casi risolte con la firma di trattati di libera navigazione, in altri con cruenti scontri, come avvenne nei tragici anni della *Guerra de la Triple Alianza* quando anche le sue acque si tinsero del sangue degli equipaggi delle navi da guerra paraguayane e della coalizione avversaria (Brasile, Uruguay, Argentina).

Dove scorre «suavemente con sus islas de camalotes y sus raigones negros aureolados de espuma» (Roa Bastos 2007a: 18), feconda le campagne e favorisce la pesca e la caccia, facilitando al contempo gli scambi commerciali tra i centri cresciuti lungo il suo tragitto. Il suo ruolo è allora fondamentale per il territorio e per quanti dipendono dalla sua fauna per la sopravvivenza.

Proprio come fonte di sostentamento viene rappresentato da Augusto Roa Bastos³ in *Carpincheros*, il racconto che apre la raccolta *El trueno entre las hojas* del 1953. La storia si sviluppa a partire da una precisa contrapposizione: vivere sul fiume come gli indios, cacciando i capibara / vivere sulle sue rive come gli uomini che lavorano negli *ingenios*.

Gli indigeni, «figuras de humo que pasaban ingravidas a flor de agua» (Roa Bastos 2007a: 13), vivono immersi in una propria realtà legata a precisi e antichi rituali da tramandare alle future generazioni. Padroni del loro destino, si spostano liberamente su imbarcazioni ricavate da tronchi cavi, «peinando la cabellera de cometa verde del río» (21), che al loro passaggio brilla «como una serpiente de fuego caída de la noche mitológica» (15). Hanno un rapporto armonico e simbiotico con il fiume, affrontano a mani nude i pericoli che in esso si celano, convinti che non esiste un confine netto tra ambiente e uomo, ma un'intima fusione. Per loro il fiume è casa e sepolcro («¿Dónde les dan sepultura? – En el agua, como a los marineros en alta mar», 14), in una naturale continuità tra vita e morte, perché sa dare alimento ed essere – scrive ancora Roa Bastos nel racconto *El trueno entre las hojas* conclusivo della raccolta omonima – anche «una buena tumba, verde, circulante, sosegada. Recibía a sus hijos muertos y los llevaba sin protestas en sus brazos de agua que los había mecido al nacer» (2007a: 222).

Gli indios sono l'esatto opposto degli «esclavos cautivos en el ingenio, en los cañaverales, en las máquinas, [de los] hombres prisioneros de otros hombres» (2007a: 15), rappresentati in *Carpincheros* da una famiglia di immigrati

2 Sul tema si rinvia a M.G. Dionisi 2022.

3 L'acqua, il fiume sono presenti in molte delle sue opere anche con precise valenze simboliche, come rileva Jean Andreu nel saggio citato.

«que venían de las ruinas, del hambre, del horror» (16). Arrivati «directamente de Alemania, poco después de finalizada la Primera guerra mundial [decididos a] olvidar y recomenzar» (16), la loro nuova esistenza è legata ad uno zuccherifico, regno dello sfruttamento e del profitto. Per loro, estranei ad un mondo regolato da modelli ancestrali, il fiume è una minaccia, è ostile e pericoloso perché nasconde animali predatori, come il *lobo-pe*, capace di uccidere un uomo con rapidi assalti feroci. Così, vivono in una casa lontano dalle rive; proibiscono (invano) alla piccola Margaret / Gretchen, di avvicinarsi all'acqua e di avere contatto con «los Hombres de la Luna» (16), a cui al contrario lei, soggiogata dal loro fascino, si affiderà.

Ma il timore nei confronti del fiume non è privo di fondamento. È quanto racconta Renée Ferrer in *Se lo llevaron las aguas*⁴ della raccolta *Por el ojo de la cerradura* del 1993.

Scenario della storia è la zona bagnata da uno dei tanti affluenti del Paraguay, dove è una piena improvvisa seguita a giorni di intense piogge, castigo piuttosto che benedizione del cielo, ad annullare in poche ore ogni progetto di una giovane coppia di contadini, in attesa del loro primo figlio. E non lo farà, come spesso accadeva, trascinando via «amasados en légamo los cadáveres de humildes bestias, asesinadas y pisoteadas por el agua terrible» (Barrett 139), ma strappando alla partoriente, sola e investita dalla «fuerza de la correntada [...], el cuerpito tibio de su hijo deslizándose blandamente entre las piernas» (Ferrer 1993: 51-52).

Nulla resta così della bellezza idillica, suadente e ammaliante, né della componente magica e stregata delle acque: il fiume con la sua forza distruttiva è un mostro potente che tutto travolge. Incurante degli uomini e delle cose che incontra quando fuoriesce dal suo alveo, diviene un Saturno pronto a divorare i suoi stessi figli.

Il Río Paraná, la forza della natura

Soberbio que circula
entre bancos de arena y verdes islas
[con]
su corriente, que se oye en nuestra lengua
autóctona con sugerencias dóricas
con un rielar sereno de piraguas (Fariña Núñez 15-16).

Così viene descritto il Paraná in *Canto secular*, il lungo poema pubblicato nel 1911 in occasione del primo centenario dell'Indipendenza, quando per la

4 Il testo, in traduzione italiana, è incluso nel volume Ferrer 2014.

collettività era espressione dell'identità del paese, perché la sua voce si riverberava nella

lengua madre,
el guaraní rudimentario y dulce,
formado de susurros de la selva,
de cantos de aves, de rumor de fuente (Fariña Núñez 35).

Un fiume «callado y brillante, frontera y camino a la vez [...] un río que es como una herida que nunca cicatriza. Un río que lleva y trae en sus aguas incoloras odio de ida y odio de regreso» (Appleyard 89), fu invece considerato molti decenni più tardi dagli esiliati politici del lungo regime dittatoriale di Alfredo Stroessner, che vissero assiepati sulla riva argentina, in attesa di ritornare un giorno nella loro terra perduta, come si legge nei versi di Elvio Romero:

Espero en la orilla opuesta
del gran río de mi patria. Allá, otra vez, la callada
noche del dolor, el largo río
del dolor,
las ásperas
noches del río y la patria
en larga y callada espera.
Allá por la orilla opuesta.
[...]
Allá por la orilla opuesta.
Y allí están, alevosos, los del crimen
con la mano sangrienta.
[...]
Allá por la orilla opuesta (Romero 144).

Ma una immagine meno emotivamente partecipata e più concreta si diffonderà col tempo, quando il fiume da elemento naturale col quale confrontarsi e nel quale rispecchiare le proprie passioni o i propri dolori, si trasformerà in sicura fonte di arricchimento e speculazione. È quanto accadde dopo il Trattato di Itaipú, stipulato con il Brasile nel 1973, con cui si diede avvio alla costruzione del bacino idroelettrico più grande del mondo, completato nel 1979. Sbandierato dal governo *stronista* come possibilità di sviluppo economico del Paese, di fatto ha avuto conseguenze che pochi narratori hanno raccontato ma che meritano di essere ricordate.

Sappiamo, infatti, che la costruzione della grande diga ha cambiato radicalmente l'aspetto fisico non solo del fiume, deviato nel suo corso, ma di una vastissima regione, sconvolgendone gli equilibri naturali, e generando una forte emigrazione interna destinata solo a soddisfare la necessità di manodopera più o meno specializzata, senza garantire un reale miglioramento sociale. Per la

realizzazione della grande diga⁵ fu necessario inondare 1.350 km² di terra, procedere ad una sistematica deforestazione, distruggere trentotto villaggi, spostare forzatamente in altre zone gli indios *ava guaraníes*, a discapito della loro vita tradizionale e lavorativa legata strettamente al fiume.

Tra le perdite più dolorose di questa operazione, a livello paesaggistico, c'è la scomparsa delle cascate del Guairá, primo luogo di transito dei conquistatori che proprio lì si scontrarono con l'eroico *cacique* da cui le cateratte, prodotte dal dislivello del Paraná, presero il nome.

Si racconta che il rumore generato dalla caduta dell'acqua poteva essere udito a chilometri di distanza. In tutta la sua grandiosità, in effetti, le descrisse Victorino Abente y Lago, poeta e giornalista spagnolo arrivato in Paraguay nel 1869 e lì rimasto fino alla sua morte nel 1935.

Nel poema *Salto de Guairá* che, con falsa modestia, considera una «pobre ofrenda que levanto / En aras de tu grandeza» (35) egli cantò nei toni più elevati la grande cascata vista come: un «tremendo caudal arrebatado»; un «soberbio espectáculo»; una «inmensa mole de aguas despeñadas / en rugientes cascadas»; un «invencible titán». Lo spettacolo che si apre davanti ai suoi occhi, lo lascia «extático»; «embebido en el sublime encanto / de admiración y espanto» (36). Quella strana mistura di bello orrido e sublime, impossibile da trovare nella sua lontana Spagna, crea in lui reverente stupore, sgomento e piacere insieme:

Ante tu majestad, turba y oprime
el peso del asombro el alma mía,
y está mi fantasía
postrada ante el altar de lo sublime (35).

È una piena immersione e immedesimazione, a tal punto che – afferma – «sugiere el anhelo / de tener junto a ti la sepultura» (36).

Ma la consapevolezza della limitatezza umana dinanzi a tale magnificenza, primordiale e irruenta, viene soverchiata dal timore che un giorno tanta potenza possa essere violata, distrutta:

¿Tendrá término un día tu carrera
tumultuosa y fiera?
¿O siempre bramador, siempre iracundo
en ese arrebatado movimiento
de tu despeñamiento
durarás tanto como dure el mundo? (36)

⁵ A questa si è aggiunta la centrale di Yacyretá, entrata in funzione nel 1994. È stata costruita tra le province argentine di Corrientes e Misiones ed i dipartimenti paraguayani di Itapúa e Misiones. L'impianto prende il nome dall' Isola di Yacyretá, che in guaraní significa "terra della luna", ora sommersa all' 80% dal bacino artificiale.

L'interrogativo, che risulta essere stato premonitorio, nasceva dalla preoccupazione dell'autore per gli studi in atto negli anni venti del novecento sulle *Posibilidades del desarrollo de la industria hidro-eléctrica en el Paraguay* – così come recita il titolo di un articolo del 1926 pubblicato sulla Revista de la Sociedad Científica del Paraguay –, incentivati dai risultati ottenuti negli Stati Uniti con le cascate del Niagara. Per sua fortuna, prima di diventare una triste realtà, la realizzazione del progetto si fece attendere a lungo e lui non dovette assistere alla distruzione di un patrimonio naturalistico di ineguagliabile bellezza.

L'acqua nel Chaco, la grande assente

Ma cosa accade là dove i fiumi, pur con il loro discorde impatto sulla vita, sono assenti? Come si vive nel Chaco Boreale definito dai suoi scopritori antro sinistro, invincibile, impenetrabile? Come è stato rappresentato questo esteso territorio arido, privo di acqua nel sottosuolo e di corsi fluviali perenni o di grandi depressioni per raccogliere le pur scarse precipitazioni, concentrate in brevissimi periodi?

Per rispondere a queste domande ci sembra opportuno portare alcuni esempi di testi – vero controcanto ossimorico alle immagini proposte nei racconti e nelle poesie citate in precedenza – in cui la descrizione della vita di genti piegate dalla siccità ha come sfondo questa parte del Paese. È il caso di *La seca*⁶ di Renée Ferrer.

La storia è incentrata sull'ultimo disperato tentativo compiuto in un imprecisato villaggio, «borroneado en la desolación del trópico» (Ferrer 1986: 105), per salvare tutta la comunità condannata, dall'assenza di pioggia e dall'inaridirsi dei rivoli d'acqua, a veder morire familiari e speranze. Nell'atmosfera rarefatta di un microcosmo calcinato dal sole, personaggi «de piedra, cada vez más insensibles y esqueléticos» (108) deambulano come fantasmi, nell'attesa senza fine di un regalo del cielo, di una pioggia rinfrescante. A scuoterli dal loro torpore è solo la comparsa a ritmi irregolari di un treno-cisterna carico di acqua che, però, incurante «de sus bocas abiertas y manos implorantes» (106), prosegue la corsa «pitando hasta perderse en la última raya de los campos con la fresca agitación que ellos sabían encerrada en su vientre de metal» (107).

L'impossibilità a godere di quel bene prezioso e salvifico li spinge ad azioni inconsulte quanto inutili: «Marcelina no tuvo tiempo de salirse de enfrente cuando se interpuso en la vía; y así tantos otros» (107). In preda alla

6 Il testo, in traduzione italiana, è incluso nel volume di Renée Ferrer 2014.

massima disperazione, è il padre di tre figli ormai allo stremo delle forze a fermare quel mostro d'acciaio con un temerario stratagemma: «sacó una cuerda [...] y los ató muy juntos uno al otro sobre los durmientes» (108). Ma di breve durata è il giubilo per quel tesoro finalmente conquistato perché tutti «se saciaron de agua, de frescura, de líquida transparencia [pero] se murieron revolcados en el dolor del exceso» (109), vittime di un destino ineluttabile.

Se in questo caso i riferimenti spazio / temporali sono vaghi, ma rintracciabili in filigrana, ben diversa è la situazione quando le narrazioni sono incentrate su quella che è ricordata come la “guerra della sete”, iniziata nel 1932 contro la Bolivia che rivendicava da anni il possesso di una parte della regione ritenuta ricca di petrolio e, al contempo, desiderava avere un accesso verso l'Atlantico attraverso il fiume Paraguay e il Paraná⁷.

Nel ricostruire le varie tappe del conflitto, gli storici hanno dimostrato che il suo esito finale fu determinato dagli scarsi mezzi di trasporto per le truppe, dalle marce estenuanti in un luogo arido e malagevole ma soprattutto dalla costante mancanza d'acqua. A quest'ultimo elemento sono state imputate molte delle perdite umane, elevate per entrambi gli eserciti. La vittoria, decretata nel 1935, costò ai paraguayani più di trentamila caduti e ai boliviani quasi sessantamila.

La morte per disidratazione, definita da Roa Bastos *muerte blanca*, contrapposta a quella *roja* causata dalle armi da fuoco, è stata menzionata da molti autori che hanno scelto la Guerra del Chaco come argomento delle loro narrazioni. Essa è il filo conduttore anche dei capitoli *Destinados* e *Misión* del romanzo *Hijo de hombre* del 1960. Il suo spettro aleggia sui soldati fin dall'inizio delle ostilità: «Esta muerte blanca es una ramera insaciable. No se la ve pero está ahí, obscena y transparente. Se ha tumbado junto a nosotros. Nos acecha pesada de calor y de silencio [...] Sentimos que nos anda encima palpándonos con sus dedos de fiebre» (Roa Bastos 2007b: 183). È il vero grande nemico da affrontare perché tutti sanno che «triunfará el ejército [...] que consiga llevar aguas a sus líneas» (170).

La sete accende visioni e miraggi, muove o blocca i passi degli uomini durante i combattimenti, determina le loro azioni e, quando arrivano i rari rifornimenti, li trasforma in «perros hidrófobos», in «espectros embrutecidos» (213): «Un montón de semblantes terrosos forcejeaba ante el grifo derrochando inutilmente el agua. Era como una escena de violación y el agua, el cuerpo desnudo de la mujer que se escapaba gimiendo entre los muslos y las caras bestiales de los hombres» (216).

7 La sconfitta subita nella Guerra del Pacifico (1879-1884) aveva comportato la perdita della zona costiera.

Perché, rimarcherà anni dopo Javier Viveros in *El motivo*, uno dei diciotto testi di *Fantasmario. Cuentos de la Guerra del Chaco*, la sete «es un tormento que destruye desde adentro, que encendía las entrañas» (93); «es una deidad antropofágica» (95), difficile da affrontare.

La salvezza dell'esercito non è affidata allora alle armi, alle tattiche e alla resistenza agli assalti dei boliviani, ma agli autisti dei *camiones aguateros*, protagonisti inediti di una guerra fratricida. Correndo da una trincea all'altra, essi trasportano «los tanques instalados sobre carrocerías de viejos camiones de carga» (Roa Bastos 2007b: 188) e distribuiscono l'acqua anche a costo della propria vita, come fa Cristóbal Jara, il personaggio principale di *Misión*, rappresentante eroico⁸ di

estoicos peregrinos,
[que iban]
sorteando las hebras del silencio
entre sacos de viento y polvareda
hasta llegar,
desde un ascua desértica,
a empaparles el tajo de la espera (Ferrer 2003: 126).

Conclusion

In un altalenarsi di percezioni e prospettive spesso antinomiche, come si evince dai frammenti riportati che non prendono in considerazione la valenza simbolica o allegorica dell'acqua, i fiumi sono comunque per gli autori citati un elemento con il quale confrontarsi. Molto utili, certamente, per permetter loro di descrivere il Paraguay sotto il profilo geografico e narrare alcune tappe della sua storia politica e sociale.

Linea divisoria tra la regione orientale, più adatta all'insediamento umano, e quella occidentale, bruciata da un sole inclemente e aperta a tutti i venti per l'assenza di montagne, col passare del tempo, il Río Paraguay ha ricoperto nella realtà come nella creazione letteraria un ruolo decisivo nella formazione della Nazione, per aver rappresentato la via di accesso a un mondo dove sognare di costruire un futuro radioso, e per essere anche un habitat naturale, ricco di saggezza antica, da salvaguardare e rispettare. Il Río Paraná, celebrato dai poeti per la sua maestosa regalità, è stato visto come una divinità furente pronta ad esibire la sua potenza, come una barriera insormontabile per gli esiliati desiderosi di

⁸ Non a caso, la versione cinematografica, diretta da Lucas Demare, fu diffusa nelle sale con il titolo del romanzo da cui è tratta ma anche con quelli ben più esplicativi di *Choferes del Chaco* e *La Sed*. A tal proposito si rinvia a M.G. Dionisi 2020.

ritornare nella patria ferita, come un gigante da sfruttare per le sue potenzialità e piegare alle leggi del profitto e di un supposto progresso.

Fonte di vita e di comunicazione imprescindibile per un Paese distante migliaia di chilometri dal mare, i fiumi sono stati e sono in Paraguay un bene supremo. Tanto più valutato quando, in loro assenza, la vita si trasforma in una lotta perenne per la sopravvivenza.

Opere citate

- Abente y Lago, V. (1984): *Antología Poética: 1867-1926*. Asunción: Litocolor.
- Andreu, J. (1980): El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos. *Revista Iberoamericana*, XLVI, 110-111, pp. 97-121.
- Appleyard, J.L. (1991): *Imágenes sin tierra*. Asunción: El Lector.
- Barrett, R. (1988): *Obras completas*, I. Asunción: RP.
- Cadogán, L. (1962): Aporte a la etnografía de los Guaraní del Amambai, Alto Ypané. *Revista de Antropología*, 10, 1-2, pp. 43-91.
- Cardozo, E. (1996): *El Paraguay y la Conquista*. Asunción: El Lector.
- Causarano, M. & Chase, B. (1978): *Asunción. Análisis histórico-ambiental de su imagen urbana*. Asunción: El Lector.
- Dionisi, M.G. (2020): Augusto Roa Bastos, un futuro premio Cervantes al servicio del cinema. *Thule, Rivista italiana di studi americanistici*, 44, pp. 15-40.
- Dionisi, M.G. (2022): Il caldo non scioglie la neve in fondo al cuore. Storie di "salvati". In G. Nuzzo (Ed.), *Sognavamo nelle notti feroci* (pp. 103-149). Salerno: Officine.
- Fariña Núñez, E. (1922): *Cármenes*. Buenos Aires: S.A. Establecimiento Gráfico Argentino.
- Ferrer, R. (2003): *Desde el cañadón de la memoria, 1982*. In R. Ferrer, *Poesía completa hasta el año 2000* (pp. 115-132). Asunción: Arandurâ.
- Ferrer, R. (2014): Se l'è portato via il fiume. In R. Ferrer, *Racconti dall'isola senza mare* (pp. 33-37). Salerno: Oèdipus.
- Ferrer, R. (2014): La siccità. In R. Ferrer, *Racconti dall'isola senza mare* (pp. 29-32). Salerno: Oèdipus.
- Ferrer de Arréllaga, R. (1986): *La seca y otros cuentos*. Asunción: El Lector.
- Ferrer de Arréllaga, R. (1993): *Por el ojo de la cerradura*. Asunción: Arandurâ.
- Mariotti, M. (1925): Posibilidades del desarrollo de la industria hidro-eléctrica en el Paraguay. *Revista de la Sociedad Científica del Paraguay*, II, 1, pp. 1-50.
- Muratori, L. A. (1985): *Il cristianesimo felice delle missioni de' padri della Compagnia di Gesù nel Paraguai, 1745*. Palermo: Sellerio.
- Roa Bastos, A. (2007a): *El trueno entre las bojas, 1953*. Asunción: Servilibro.
- Roa Bastos, A. (2007b): *Hijo de hombre, 1960*. Asunción: Servilibro.
- Romero, E. (1990): *Poesías Completas*, II. Asunción: Alcándara.
- Vera, H. (2007): *En busca del hueso perdido (Tratado de paraguayología)*. Asunción: Servilibro.
- Viveros, J. (2015): *Fantasmario. Cuentos de la Guerra del Chaco*. Asunción: Arandurâ.

VITA E MORTE LUNGO LE VIE D'ACQUA

Ilaria Magnani*

Pur trattandosi di un tema frequentato da anni, negli ultimi mesi, le pagine dei giornali hanno incrementato le informazioni sulle ondate migratorie dirette verso l'Italia. In particolare ricorrono con maggior dovizia le notizie sui tragici risultati di viaggi verso le coste nazionali con i frequenti naufragi. La pressione del contingente e i ricorrenti fatti di cronaca inducono a osservare l'importante ruolo giocato dalle acque nei movimenti migratori, nel presente come nel passato, quando la meta era prevalentemente rappresentata dal continente americano. Allo stesso modo appare interessante considerare come quella traccia acquatica sia stata plasmata nella finzione letteraria. Il testo si propone quindi di confrontare differenti rappresentazioni di transiti migratori attraverso le vie d'acqua. A questo scopo sono state selezionate, al fine di giustapporre, quattro narrazioni contemporanee che collocano gli eventi narrati su due differenti e tradizionali rotte migratorie: la traversata oceanica che dall'Europa conduceva all'Argentina – all'epoca delle grandi ondate migratorie del XIX secolo e della prima metà del XX – e le navigazioni che attraversano il Mediterraneo nel nostro presente, provenendo in prevalenza dal nord Africa. L'attenzione si è appuntata sulle opere di due scrittrici argentine e di altrettanti autori italiani, più precisamente su: *El mar que nos trajo* (2001) di Griselda Gambaro e *Stefano* (1997) di Maria Teresa Andruetto – per le prime –, *Mare al mattino* (2011) di Margaret Mazzantini e *In fuga* (2015) di Domenico Manzione – per i secondi. In considerazione della tematica ritengo che le teorizzazioni sugli immaginari (Durand) e sulle *rêverie* dell'acqua (Bachelard) siano un indispensabile riferimento per accostarsi ai testi e possano offrire un valido appoggio per penetrare la rappresentazione dell'acqua in un contesto migratorio.

Parole chiave: Mare, migrazioni, letteratura argentina, letteratura italiana

Life and Death Along Waterways

The recent increase of newspaper coverage on the migration waves towards Italy (a long-lasting phenomenon which has been at the fore of public attention for years now) and the tragic shipwrecks they often result in urge us to direct our attention to the important role played by water in migratory movements, both in the present and in the past, when the flows were mainly towards the Americas. Since it seems equally interesting to examine how water has shaped the literary imagination of migrants and compare the different representations of migratory transits through waterways, this essay analyzes four contemporary narratives to juxtapose two different, albeit traditional, migratory routes, namely, the ocean crossing that led immigrants from Europe to Argentina at the time of the great migratory waves of the nineteenth century and early twentieth century and the present-day navigations across the Mediterranean from North Africa to Europe. The focus of attention is on the works of two Argentinian writers – *El mar que nos trajo*

* Università di Cassino e del Lazio Meridionale.

(2001) by Griselda Gambaro and *Stefano* (1997) by Maria Teresa Andruetto – and on those of two Italian writers – Margaret Mazzantini's *Mare al mattino* (2011) and Domenico Manzione's *In fuga* (2015). The theoretical framework adopted for the analysis of the representation of water in a migratory context includes Bachelard's poetics of *rêverie* and Durand's theorizations on water and the poetic imagination.

Keywords: Sea, Migrations, Argentinian Literature, Italian Literature

Navigare

«Dai porti di Sfax e Kerkennah si parte a basso prezzo e senza le condizioni minime di sicurezza, su barchini fatiscenti, vere e proprie carrette di metallo che si rovesciano o si spezzano una volta in alto mare. Queste traversate marittime sempre più pericolose potrebbero così allungare il tragico bollettino dei morti in mare, che registra numeri altissimi già nei primi mesi dell'anno» (Camilli 12). Nell'agosto 2023, così veniva riassunta la situazione dei flussi verso l'Italia ricordando che, secondo i dati dell'Organizzazione internazionale per le migrazioni, dall'inizio dello stesso anno, nel Mediterraneo, sono morte oltre 2.060 persone, di cui più di 1.800 hanno perso la vita proprio sulla rotta per l'Italia. Le parole citate risvegliano – in prima battuta – inevitabili considerazioni sulle fallimentari pratiche messe in atto nella gestione dell'esodo africano verso l'Europa e sulle loro implicazioni politiche, tuttavia esse eccedono le finalità di questo testo. Al contempo, le affermazioni riportate mostrano come parlare di migrazioni significhi spesso, oggi come in passato, fare riferimento a una navigazione, a un obbligatorio transito attraverso le acque. Nella seconda metà dell'800 e nella prima del '900, esso seguiva prevalentemente la rotta per le Americhe mentre oggi attraversa il Mediterraneo per conquistare ai naviganti l'accesso all'Europa. Nelle narrazioni migratorie scelgo, allora, di volgere l'attenzione alla rappresentazione dell'acqua nella sua funzione di spazio entro cui si snoda l'itinerario, un percorso che, tuttavia, acquisisce spesso anche il significato di prova iniziatica, di sfida al mostro che fagocita i viaggiatori; tralascio invece le altre molteplici forme dell'acqua: quella benigna e produttiva, forse materna, della fonte e del fiume che garantisce la terra irrigua come quella delle precipitazioni, dalle duplici conseguenze.

Nel selezionare le rappresentazioni dei transiti migratori attraverso le vie d'acqua opto per alcune narrazioni contemporanee che rimandano a due contesti differenti per scenari e tempi degli avvenimenti narrati: la traversata oceanica dall'Italia all'Argentina all'epoca delle grandi ondate migratorie – ma ricostruita nella narrativa degli ultimi decenni – e le navigazioni dall'Africa alle coste italiane attraverso il Mediterraneo del nostro presente. Appartengono al

primo gruppo le opere *Stefano* (1997) e *El mar que nos trajo* (2001) delle autrici argentine Maria Teresa Andruetto e Griselda Gambaro, al secondo i romanzi *Mare al mattino* (2011) di Margaret Mazzantini e *In fuga* (2015) di Domenico Manzione. Gli autori sono assai diversi per appartenenza geografica e culturale – divisi tra Argentina e Italia – come per il rapporto intrattenuto con la scrittura. Se in maggioranza si tratta di apprezzati scrittori, altro è il rapporto di Domenico Manzione con la scrittura essendo un magistrato e avendo ricoperto l'incarico di Sottosegretario di Stato del Ministero dell'Interno dal 2013 al 2018; a giudicare dal contenuto del romanzo e dal fatto che vi si possono intravedere le specifiche competenze e conoscenze tecniche dell'autore sul tema della migrazione in Italia, sembra che sia stato quest'ultimo incarico a stimolare in lui la svolta verso la narrativa.

Gli immaginari di acqua e mare

L'immaginario connesso all'acqua è multiforme e contraddittorio, con un versante benigno e rassicurante e un altro cupo, minaccioso e luttuoso. Nel suo studio sugli immaginari delle acque, Gaston Bachelard (2006) li riunisce sotto due eloquenti diciture: “acque chiare, acque primaverili, acque correnti” nel primo caso ed “acque profonde, acque dormienti, acque morte” nel secondo. Prendendo a esempio la poetica di Edgar Allan Poe, del primo stato dice che «corrisponde a un sogno di limpidezza e di trasparenza, a un sogno di colori chiari e ridenti» per poi osservare, a proposito del secondo, che qui l'acqua «tende a scurirsi. E quindi ad assorbire materialmente le ombre. Partiamo dai laghi soleggiati e vediamo come improvvisamente le ombre si animano» (Bachelard 66), allora «[l]’acqua non è più una sostanza da bere; è una sostanza che beve, essa *inghiotte* l’ombra come uno sciroppo nero» (67). Il termine “inghiottire”, pur con una forzatura del significato proposto da Bachelard, risulta estremamente evocativo nel definire la funzione della massa acquatica e la potenza distruttrice che il mare sa esercitare sui migranti. Nella rappresentazione delle acque proposta dal filosofo francese si riuniscono l'elemento generativo materno e quello ctonio, la valenza estetica e quella minacciosa, la riproposizione di antiche tradizioni in un ventaglio di connotazioni che sono ugualmente rintracciabili nella tematizzazione del rapporto dei migranti con l'acqua presentato nelle opere scelte. Sempre nei testi selezionati si osserva il superamento della relazione terra / mare in termini oppositivi. Durand evidenzia infatti la continuità di simbolismi che connettono i due elementi soprattutto nella valenza primaria e generativa: «Se si studia, tuttavia, in tutta la sua ampiezza il culto della Grande Madre, insieme al suo riferimento filosofico alla *materia*

prima, ci si accorge che esso oscilla tra il simbolismo acquatico e quello tellurico: Se la Vergine è Stella Maris, ella è pure chiamata, in un antico inno del XII secolo, ‘terra non arabilis quae fructum parturit’» (281).

Riafferma tale giunzione tra elemento acquatico e terrestre la tradizione funeraria celta in cui il defunto veniva riunito a quello che sin dalla nascita era il suo albero personale: «adagiato nella sua bara *naturale*, nel suo *alter ego* vegetale, nel suo sarcofago divorante e vivo, l’Albero, fra due nodi, veniva reso all’acqua, abbandonato ai flutti» (Bachelard 85). Un’immagine che rimanda al destino delle molte imbarcazioni che traversano il Mediterraneo e spesso ripropongono il carattere luttuoso di questa antica celebrazione. Occorre però osservare la drammatica inversione di segno presente tra i due eventi dal momento che la navigazione, destinata a condurre i migranti verso una nuova esistenza, diventa portatrice di morte, causa di sciagure, e non più memoria e prolungamento della vita quale doveva essere il rito di commiato e commemorazione del defunto.

I testi e le loro simbologie del mare

I testi scelti propongono sviluppi e scioglimenti diversi della vicenda migratoria che cercherà di riassumere per favorire la comprensione della relazione tra la fabula e le simbologie richiamate. *Stefano* – nome del protagonista e titolo di un romanzo discutibilmente annoverato tra la letteratura giovanile – è un ragazzino piemontese che, nel primo dopoguerra, non riuscendo a convincere la madre a partire con lui verso l’Argentina – lasciando un piccolo podere che non riusciva a sfamarli – intraprende il viaggio con la sola compagnia di alcuni coetanei. Assieme a uno di questi, sopravvive al naufragio del Sirio¹. Dopo varie traversie, trova una compagna nella figlia di un’amica della madre che questa gli aveva chiesto di rintracciare. Il romanzo è costituito appunto dalla narrazione della propria vita che Stefano fa alla fidanzata. Il matrimonio endogamico rappresenta la riconciliazione con la madre e il mondo di provenienza e, al contempo, l’inserimento in quello argentino. Griselda Gambaro enfatizza la funzione di separazione e connessione del mare raccontando la vicenda di un giovane marinaio elbese, Agostino, che raggiunge Buenos Aires per lavoro e vi si trattiene a vivere, invaghito di una connazionale e dimentico della propria

1 A dispetto dell’omonimia con il piroscafo conosciuto per il naufragio che nel 1906 costò la vita di oltre metà delle persone a bordo, tra cui molti migranti, la datazione dei fatti indica che la nave del romanzo non può essere la stessa, ma la scelta del nome va letta come la volontà di richiamare alla memoria del lettore quello che è considerato uno dei più gravi disastri navali della marina mercantile italiana e, di conseguenza, i rischi a cui erano esposti gli emigranti.

sposa. Ricondotto indietro a forza dai cognati, non scorda la figlioletta rimasta in Argentina e, ormai prossimo alla morte, affida al figlio italiano il compito di cercare la sorellastra. Questi, compiendo il mandato paterno, ricongiunge i due nuclei familiari, stretti ora da un forte legame affettivo. Margaret Mazzantini giustappone due vicende opposte e speculari. Nella prima, una madre e il suo bambino fuggono dalle violenze della guerriglia subsahariana che ha distrutto la loro famiglia, attraversano il deserto e s'imbarcano in Libia, preda dei trafficanti di uomini, per poi morire di stenti nella piccola imbarcazione fatiscente e mal equipaggiata, andata in avaria in alto mare. Nella seconda, una famiglia di coloni italiani in Libia, cacciati all'avvento al potere di Gheddafi, non riescono a inserirsi in Italia e – ad anni di distanza – tentano di rappacificarsi con il passato africano attraverso un viaggio nella Tripoli contemporanea. *In fuga* segue l'itinerario di un ragazzo, rimasto orfano dopo l'attacco di un gruppo guerrigliero al suo villaggio, nella Nigeria nord-occidentale; ne segue il difficile percorso nel deserto, la permanenza in Libia e il duro lavoro per raggranellare la somma necessaria a proseguire via mare, il naufragio nel Mediterraneo e il successivo percorso attraverso l'Italia e i suoi centri di accoglienza fino in Germania, dove sembra destinato a radicarsi.

A eccezione di una delle vicende narrate da Mazzantini – la lacerante storia della madre e del suo bimbo – le esperienze migratorie considerate presentano uno scioglimento positivo per il protagonista anche nel caso in cui questi sia vittima di un naufragio. L'autore sceglie quindi di offrire uno sguardo ottimistico sul destino umano degli attori dell'esodo, a dispetto delle molte ombre della realtà.

Se l'acqua è una presenza nodale nei testi considerati, non sempre le viene dedicata un'estesa trattazione ma – ampia o succinta – questa si richiama a immagini e simbologie differenti delle quali è arduo comporre una visione d'insieme. Andruetto è parca nei suoi riferimenti acquatici. Nel primo, i giovani migranti, contadini piemontesi estranei a contesto marittimo, sono silenziosi, intenti a «mirar el mar color de plomo» (23) dove la tinta offre un latente richiamo alle acque profonde e morte categorizzate da Bachelard enfatizzandone il versante minaccioso. Esso si riafferma nella seconda menzione dell'elemento acquatico in cui l'accento è posto sul frastuono dei flutti che, ingrossati dalla tempesta, svegliano e spaventano i naviganti (27). La minaccia si concretizza nell'incendio scatenato da un fulmine e nella carenza dovuta all'incuria umana: «no hay botes para todos» (28). Sul fortunoso supporto galleggiante che salva Stefano dall'annegamento, un sogno premonitore e profondamente tellurico – la cavalcata su un cavallo bianco a fronte dei cavalli neri, immobili, montati dagli amici – gli preannuncia la separazione dai compagni di viaggio ad eccezione di uno, come lui salvo (30). Il salvataggio è

rustico ed efficiente – «Envuelto en sogas, lo tiran sobre la cubierta como a una bolsa de papas, y lo envuelven en mantas» (31) – e segna l'ultimo riferimento al mare, vero elemento estraneo nelle vite dei personaggi del romanzo, richiamato fuggevolmente solo per dare la misura della durezza dell'esperienza migratoria e l'inadeguatezza dei mezzi che la supportano.

Gambaro, come recita il titolo, fa del mare un elemento ambivalente che in generazioni diverse separa o garantisce connessione «como si toda la inmensidad del mar se hubiera transformado en una lengua de tierra» (140), mentre per i singoli personaggi esso ha valenze diverse. Per Agostino, il capostipite dei due nuclei familiari, è lo spazio del lavoro «como marinero en la línea Génova Buenos Aires» (9), dapprima, come pescatore, poi: «puesto a elegir, había sido mejor la miseria de los pescadores porque, al menos, el trabajo en ese mar se cumplía a cielo abierto, llegado el caso se moría en el agua que algo guardaba del líquido materno y no aplastado en un derrumbe de minas» come gli sarebbe potuto accadere a Portoferraio (36). Come si vede, però, il riferimento al mare eccede l'ambito lavorativo per aprirsi a una prospettiva esistenziale e a considerazioni sulla propria finitezza. Inoltre, il richiamo al ventre materno assume il mare come un elemento di vita e rinascita. In linea con questo approccio, per Agostino il mare è soprattutto lo spazio degli affetti in cui ritrovare il contatto con la figlia argentina, come quando a Buenos Aires «[m]eciéndola de adelante hacia atrás, apretada contra su pecho, le decía al oído: barquita mía» (21). Nell'alveo della sovrapposizione bambina / mare generata dal nomignolo dato alla bimba, la relazione si mantiene – simbolicamente – fondandosi sulla sostituzione-identificazione tra la piccola abbandonata e la barca acquistata dal padre per svolgere il suo lavoro, alla quale si rivolge come alla figlia che vorrebbe accanto: «Vamos lejos los dos en el mar. No importa la pesca, barquita mía, importa respirar el mismo aire, sentir sobre la frente el mismo viento y ser mecidos por la misma corriente» (38). Per il nucleo argentino della famiglia, e a dispetto della collocazione di Buenos Aires, il mare è invece un luogo conosciuto solo grazie alle parole del fratellastro italiano: «Giovanni habló del mar con sus rostros cambiantes, tan calmo como fijado en una serenidad inalterable o tan embravecido que la serenidad se recordaba como un imposible. El que rodeaba la isla era de un azul transparente, pero podía ser verde en el océano o tan oscuro como la brea en las noches de luna» (146). Egli, allora, funge da tramite anche nell'approssimazione al mare dei familiari, invitandoli a bordo della nave su cui è imbarcato in una sorta di ennesimo dono che manifesta il suo sentito affetto. Nella narrazione di Gambaro trovano spazio, di preferenza, le acque chiare e correnti indicate da Bachelard, infatti, anche le *rêverie* di morte nel romanzo sono addolcite proprio dalla presenza marina.

L'ambivalente rappresentazione del mare riscontrata in *Gambaro* si rintraccia, seppure con altre forme, in *Manziona*, nel cui romanzo il mare è spesso ricordato per la sua bellezza e per il fascino che esercita sul protagonista, impedendogli di riconoscerne la pericolosità, come si dice già nell'incipit:

Mentre guardava le piccole onde che si rincorrevano limpide sul bagnasciuga di sabbia bianca, Azub non poteva fare a meno di pensare che quel mare non poteva dare la morte. La luce, durante il giorno, colorava le acque di un celeste intenso e trasparente che lo ipnotizzava. Ma anche la sera, quando provava ad andare in spiaggia, rimaneva a lungo, a volte tutta la notte, a fissare quella massa scura che sciabordava placidamente, a poca distanza dai suoi piedi, mentre lui, sdraiato, buttava sul fuoco qualche pezzo di legno straccato dalla marea (7).

Manziona, inoltre, narra il naufragio del barcone nel Mediterraneo come il ritorno dei naviganti al grembo materno ed entro il liquido amniotico. Una scelta eloquente che, pur nella drammaticità dell'evento, consente all'episodio di conservare una prospettiva positiva:

Azub sentì il tonfo sordo e attutito dei corpi che cadevano in acqua, poi il rumore cigolante della barca che andava a fondo.
 Ebbe la sensazione di un gigantesco sacco amniotico pieno di persone che si muovevano convulsamente per cercare di uscirne.
 La sagoma del gozzo scendeva lentamente verso il fondo [...].
 Cercò di lottare, disperatamente, tra quei corpi che lo spingevano verso il basso, per riguadagnare la superficie.
 Tentò di nuotare convulsamente verso la luce.
 Poi le forze gli mancarono.
 Si abbandonò al potere del mare.
 Immobile e con gli occhi aperti, intravide solo il blu profondo che gli si faceva lentamente incontro (80).

L'evento si configura come un'immagine di morte e rinascita all'interno di quella che si può leggere come una prova iniziatica (Cabibbo & Goldoni) che, se superata, consente l'accesso alla terra di destinazione. In *Manziona*, anche quando il mare s'ingrossa e l'imbarcazione sta per naufragare, gli eventi sono narrati fissando l'attenzione sul gozzo che scricchiola (77), è «un fragile guscio» (77), «imbarc[a] acqua» (79) e il protagonista sta «su quel pezzo di legno, stipato come una sardina, senza poter[si] muovere, impotente di fronte al mare oscuro, affidato all'unica persona che pareva in grado di traghettar[lo] fuori da quell'inferno» (78). La focalizzazione è quindi sulla barca o – più episodicamente – sui naviganti, il mare non sembra essere il vero agente distruttivo e di esso si dice solo che è «increspato» (77).

Mazzantini è l'unica voce che enfatizza il volto tragico e luttuoso delle migrazioni dall'Africa, in contrapposizione alla visione di *Manziona*, che pure affronta lo stesso tema. In accordo con le già ricordate parole di Durand sulla

continuità tra mare e terra, simbolicamente apprezzabile nel corso dei secoli, sin dall'incipit la scrittrice italiana rappresenta il mare come l'altra faccia del deserto:

Farid non ha mai visto il mare, non c'è mai entrato dentro.

Lo ha immaginato tante volte. Punteggiato di stelle come il mantello di un pascià. Azzurro come il muro azzurro della città morta.

Ha cercato le *conchiglie fossili sepolte milioni di anni fa, quando il mare entrava nel deserto.*

Ha rincorso *i pesci lucertola che nuotano sotto la sabbia.* Ha visto il lago salato e quello amaro e i *dromedari color argento avanzare come logore navi di pirati.* Abita in una delle ultime oasi del Sahara (3, enfasi mia).

I due habitat sono descritti ponendo in rilievo i punti di contatto – tracce che il mare ha lasciato nel deserto durante l'evoluzione geologica, gli elementi che per similitudine o metafora si possono riferire a un contesto come all'altro – e raffrontati assumendo lo sguardo ingenuo del bambino o associando i caratteri sconosciuti del mare a quelli dell'universo familiare:

Farid guarda il mare. La prima volta in vita sua. Lo tocca con i piedi, lo raccoglie con le mani. Lo beve e lo sputa

Pensa che è grande ma non come il deserto. Finisce dove comincia il cielo, dopo quella striscia azzurra, orizzontale.

Credeva di poterci camminare sopra come le navi dei pirati. Invece è bagnato e succhia da sotto. *Le onde vanno avanti e indietro, come i panni stesi di sua madre,* se lui scappa gli vengono appresso (24-25, enfasi mia).

Tale continuità simbolica di acqua e terra è sinteticamente espressa con una metafora: «Il deserto è la loro conchiglia» (22). Eppure, pur discendendo da quanti erano «abituati a resistere alla sete, ad essiccarsi come datteri, senza morire» (4) sarà proprio il mare a ucciderli per la disidratazione e gli stenti. In questa circostanza più compiutamente che nelle narrazioni di naufragi già considerate, l'imbarcazione risemantizza il rito funebre celta con un'immagine in cui quello che era il cerimoniale del commiato si trasforma in rito mortifero e, al contempo, intensifica il ritorno all'elemento materno. Infatti, riprendendo la lettura di Jung (1912) secondo cui l'albero è un elemento materno e congiungendolo all'altro simbolo materno, ravvisato nell'acqua, Bachelard può affermare che «[p]onendo il morto in seno a un albero, affidando l'albero alle acque, si raddoppiano, in un certo senso, le potenze naturali, si vive doppiamente il mito della sepoltura attraverso il quale ci dice Jung 'il morto è rimesso alla madre per essere rinfantilizzato'» (86). In Mazzantini, tale concatenazione è più ampia e articolata dal momento che Farid, il piccolo protagonista, muore tra le braccia della madre e proprio in questo abbraccio, all'interno della barca/albero, viene riconsegnato al mare. La scrittrice intensifica, cioè, l'elemento ma-

terno per dare pietosamente vita a un immaginario rigenerativo che si sforza di sovvertire, simbolicamente, la visione realistica degli eventi.

In conclusione

Dalla lettura effettuata si può osservare che nei testi sulla migrazione lungo le vie d'acqua, qui sempre rappresentate dal mare, è privilegiato uno scioglimento positivo anche a fronte di eventi drammatici, come un naufragio. La narrazione di esso, inoltre, non comporta una preponderante attenzione del testo nei confronti dell'acqua. Dove la sua trattazione è più estesa e approfondita, si nota che all'acqua viene annessa una vitalità autonoma, un'essenza propria: per Manzoni la grande massa scura «pareva avere un'anima» (73), per Gambaro il mare è quasi un ulteriore personaggio del romanzo. I due autori concordano anche nel ravvisare nel mare un ruolo materno e rigenerativo richiamando il liquido amniotico, coincidono inoltre nell'alludere al contatto con l'acqua causato dal naufragio come a una prova iniziatica di morte e rinascita. Spesso il mare è rappresentato come il mondo ignoto, "altro" rispetto all'esperienza di vita del migrante, come in Andruetto. Questa alterità non lo rende sempre minaccioso, in alcune rappresentazioni esso appare affascinante e, conseguentemente, è ritenuto innocuo o addirittura benigno (Gambaro, Manzoni, Mazzantini). Tuttavia, quando si manifesta il suo lato maligno, la massa d'acqua mostra il proprio aspetto anomalo e mostruoso: «Il mare è monotono, non ha nessuna novità. Guardarlo è uno sbaglio, è come guardare un animale senza testa, con tante groppe che si agitano. Carne blu che schiuma da una bocca sommersa. Farid cerca quella testa che non si affaccia, arriva alla superficie poi scompare» (Mazzantini 27, enfasi mia).

Per finire, occorre dire che tutti i testi, in modo più o meno esplicito, mettono in luce il disagio dei migranti, l'iniquo trattamento riservato loro e lo sfruttamento, spesso inumano, cui sono sottoposti. La trattazione della migrazione attraverso la focalizzazione sui singoli personaggi, siano pure fittizi, garantita dalla narrativa, in contrapposizione allo sguardo statistico-sociologico rivolto sul fenomeno demografico, la riporta a una dimensione individuale, offre agli attori sociali l'umanità e la visibilità che sempre più di frequente viene loro negata e li ha ormai introdotti nella schiera delle nuove *desapariciones* (Gatti 2022).

Opere citate

- Andruetto, M.T. (1997): *Stefano*. Buenos Aires: Sudamericana.
Bachelard, G. (2006): *Psicoanalisi delle acque*, 1942. Milano: Red!

- Cabibbo, P. & Goldoni, A. (1983): Per una tipologia del romanzo di iniziazione. In P. Cabibbo (Ed.), *Sigfrido nel Nuovo Mondo. Studio sulla narrativa d'iniziazione* (pp. 13-47). Roma: La Goliardica.
- Camilli, E. (2023): Migranti. Esodo infinito. *La Stampa*, 12 agosto.
- Durand, G. (2009): *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Dedalo.
- Gambaro, G. (2001): *El mar que nos trajo*. Buenos Aires: Norma.
- Gatti, G. (2022): *Desaparecidos. Cartografías del abandono*. Madrid: Turner.
- Jung, C.G. (1912): *Simboli della trasformazione. Opere*, 5. Torino: Boringhieri.
- Manziona, D. (2015): *In fuga*. Lucca: Maria Pacini Fazzi.
- Mazzantini, M. (2011): *Mare al mattino*. Torino: Einaudi.

FIGURAS DEL CAUTIVERIO. AGUA E INERCIA EN *MUGRE ROSA* DE FERNANDA TRÍAS

Margherita Cannavacciuolo*

[...] *esas aguas presentan mal carácter*
(Hugo 6).

[...] *e la nebbia che vela ciò che non si può distruggere*
(Papini 94).

El presente trabajo considera la novela *Mugre rosa* (2020) de la escritora uruguaya Fernanda Trías, con la finalidad de analizar la relación entre el agua y la constelación de imágenes del cautiverio que se articula en el texto. Traducida al italiano en 2022 por la Editorial Sur como *Melma rosa*, la novela ha sido galardonada con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara en 2021 y ha consagrado a su autora como una de las mejores escritoras de su generación. En la novela –cuya publicación coincide con la pandemia de covid-19, lo cual hace pensar en el poder anticipatorio de la literatura– una transformación misteriosa del ecosistema de un mundo sin nombre y la contaminación de las aguas desencadenan una epidemia, y la narración gira en torno a los intentos de la protagonista por sobrevivir en este estado de cosas en un continuo ir y venir de la memoria entre el pasado y el presente. La mujer se encuentra entonces dividida entre la huida memorial y la imposibilidad de dejar la ciudad para buscar un futuro mejor. Se verá cómo el agua contaminada del mar y de los ríos constituye un entramado simbólico vinculado a la vez a la intimidad (Bachelard [1942] 2005) y la inercia de los personajes, al mismo tiempo que a la muerte del entorno natural (Libis [1996] 2004). En particular, se considerará la línea más contundente del dispositivo narrativo; es decir, el cautiverio. El abanico de variaciones en el que el encierro se declina será objeto puntual de análisis a partir y a través de la reflexión sobre la isotopía acuática que se construye en el relato, a la vez que sobre el matiz mortífero que el agua adquiere. El paso siguiente viene a ser la consideración acerca de la correspondencia que se establece entre articulación del espacio acuático y construcción de los personajes –ya que el texto reflexiona implícitamente sobre la distancia que separa al sujeto de los demás e incluso de sí mismo y de su propio deseo–, así como acerca de la memoria y el recuerdo que se yerguen como tentativa de respuesta y reacción al estado de inercia en el que versa la protagonista.

Palabras claves: Fernanda Trías, literatura uruguaya, espacio, agua, cautiverio

* Università Ca' Foscari Venezia.

Images of Captivity, Water and Inertia in Fernanda Trías' Mugre rosa

This article considers the novel *Mugre rosa* (2020) by the Uruguayan writer Fernanda Trías, with the purpose of analyzing the relationship between water and the multiple images of captivity articulated in the text. Translated into Italian in 2022 by Editorial Sur as *Melma rosa*, the novel was awarded the Sor Juana Inés de la Cruz Prize at the Guadalajara International Book Fair (FIL) in 2021 and has established Trías as one of the best writers of her generation. Published during the Covid-19 pandemic, the novel makes us reflect upon the anticipatory power of literature, as it narrates the epidemic triggered by water pollution and the mysterious transformation of an unnamed world's ecosystem. The narration revolves around the protagonist's attempts to survive in this state of affairs as her memory comes and goes between the past and the present. The woman then finds herself divided between these flights into memory and the impossibility of leaving the city to seek a better future. The contaminated water of the sea and the rivers constitutes a symbolic framework linked, on one hand, with intimacy (Bachelard 2005) and the inertia of the characters and, on the other, with the death of the natural environment (Libis 2004). Particular attention will be focused on captivity, the novel's most powerful narrative device. Indeed, the multiple variations of confinement will be the object of our analysis which starts from and is carried out through a reflection on the aquatic isotopy built in the story, as well as on the deadly nuances acquired by water. We then consider the correspondence established between the articulation of the aquatic space and the construction of the characters, since the text implicitly reflects on the distance that separates the subject from others and even from herself and her own desire. Finally, we examine how memory and remembrance arise as an attempted response and reaction to the state of inertia in which the protagonist finds herself.

Keywords: Fernanda Trías, Uruguayan literature, Space, Water, Captivity

Introducción

Fernanda Trías es sin duda una de las escritoras más sobresaliente de la escena literaria uruguaya y latinoamericana¹. Autora de novelas y volúmenes de cuentos, la publicación de *Mugre rosa* (2020), traducida al italiano en 2022 por la Editorial Sur como *Melma rosa*, ha sido galardonada con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara en 2021 y la ha consagrado como una de las mejores escritoras de su

1 Traductora certificada y docente de escritura creativa en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, Fernanda Trías es autora de la recopilación de cuentos *No soñarás flores* (2020) nominada en el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez y de las novelas *La azotea* (2001), *Cuaderno para un solo ojo* (2001) y *La ciudad invencible* (2014). Por *La azotea* recibió el tercer premio en el Concurso de arte narrativo, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. En 2005, recibió la Beca de la Unesco Aschberg acontecimiento que la llevó a radicarse en Francia. Sus relatos se han incluido en varias antologías como *El descontento y la promesa Nueva / joven narrativa uruguaya* y *Esto no es una antología* (2008), en *Asamblea Portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos* (2009). Su obra está siendo traducida al inglés, francés, danés, sueco y portugués.

generación. La novela está en curso de adaptación cinematográfica.

En la novela –cuya publicación coincide con la pandemia de covid-19, lo cual hace pensar en el poder anticipatorio de la literatura– una transformación misteriosa del ecosistema desencadena una epidemia, y la narración gira en torno a los intentos de la protagonista por sobrevivir en este estado de cosas en un continuo ir y venir de la memoria entre el pasado y el presente. Se trata de un texto poderosísimo por su amplio alcance ya que además de versar sobre la relación entre el ser humano y el ecosistema, logra tocar muchos aspectos de la vida y explorar los pliegues de la existencia humana. Es un relato que gravita en torno a temas como los aspectos conflictivos y contradictorios de las relaciones humanas; entre ellos, sobresale la maternidad –biológica y sustitutiva– encarada no tanto y no solo como estado ontológico sino más bien como camino, como proceso y como devenir del sujeto, ya que la narradora y protagonista cuida por dinero a Mauro, un niño que padece una enfermedad que lo lleva a fagocitar cualquier cosa sin límite, y, al final acabará convirtiéndose en madre del niño. Otros temas tocados son las emociones, la relación de pareja y los lados oscuros de los sentimientos, así como el poder efímero de las ilusiones: la misma mugre rosa es un alimento industrial obtenido triturando las carcasas de los animales y generado para brindar una ilusión de prosperidad. Se trata de una historia que explora también la fragilidad y la solidez de la vida, y que ensalza la vida a pesar de todo y el impulso vital que resiste, aunque todo alrededor del sujeto se derrumba y, en este sentido, parece un elogio de la posibilidad de vida en la aridez, aridez declinada en el entorno apocalíptico y en el fracaso de algunas relaciones.

Es un texto que reflexiona implícitamente sobre la distancia que separa al sujeto de los demás e incluso de sí mismo y de su propio deseo; así como se encara el tema la contaminación que, además de ser un peligro se convierte en posibilidad, si se entiende desde un punto de vista existencial, de ir más allá de los límites del sujeto o de los que el sujeto se pone a sí mismo. Finalmente, tal vez la línea más contundente del dispositivo narrativo es el cautiverio, declinado en un abanico de variaciones que serán objeto puntual de análisis a partir y a través de la reflexión sobre la isotopía acuática que se construye en el relato, a la vez que sobre el matiz mortífero que el agua adquiere. El paso siguiente viene a ser la consideración acerca de la correspondencia que se establece entre articulación del espacio acuático y construcción de los personajes, así como acerca de la memoria y el recuerdo que se yerguen como tentativa de respuesta y reacción al estado de inercia en el que versa la protagonista.

Las aguas en llamas

En su estudio *El espacio en la ficción* ([2001] 2010), al analizar los modelos de espacialidad narrativa presentes en los textos literarios a raíz de los varios tipos de descripción e iconización, Luz Aurora Pimentel apunta al «pantónimo» (23) como al tema descriptivo que permanece implícitamente a lo largo de toda descripción. Si se amplía el alcance del significado de descripción más allá de lo puramente vinculado a la reproducción minuciosa y analítica de un espacio y se cruza con el concepto de «sustancia privilegiada» (66) que nos propone Gaston Bachelard como aquel elemento activo que la imaginación esconde y que determina la unidad de expresión, se comprueba que en *Mugre rosa* esa privilegiada materia imaginativa que presenta esa característica del pantónimo es el agua: la novela, de hecho, se abre con el retrato que la protagonista hace del puerto de la ciudad y de las aguas podridas y se cierra del mismo modo con otra escena que se desarrolla en el puerto, donde la mujer está sentada en un banco comiendo una lata de atún y reflexionando sobre las últimas vicisitudes de su vida. Desde el principio, el agua no se nombrará constante y copiosamente a lo largo de la narración; sin embargo, precisamente a raíz del sentido simbólico e ideológico que la organización de cada narración adquiere, el retrato explícito y extenso² del espacio marino que pone en marcha el relato y que lo concluye marca las pautas del valor narrativo que el agua reviste como desencadenante de las acciones subsiguientes a la vez que como polo de diálogo narratológico silencioso pero omnipresente. El mundo descrito en el relato, de hecho, es acosado por una epidemia fruto de una misteriosa alteración climática que contamina las aguas –el mar y los ríos ya son impracticables porque los peces y quienes se inmergen en sus aguas mueren–, y produce un viento rojo del que hay que ampararse. El texto se abre con la siguiente descripción catastrófica: «Los días de niebla el pueblo se convertía en un pantano. Una sombra cruzaba la playa, vadeando entre los árboles, y al tocar cualquier cosa iba dejando marcas alargadas de sus dedos. Bajo la superficie intacta, un moho silencioso hendía la madera; la herrumbre perforaba los metales. Todo de pudría, también nosotros (Trías 2021: 13). A estas líneas siguen las referencias a las algas flotando «como una flema sanguinolenta» (14) y a «la arena [que] parecía respirar e hincharse como un animal dormido» (15) bajo la invasión de centenares de cangrejos.

Antes de ahondar en el análisis del abanico de variaciones funestas que el agua adquiere en la novela, cabe insistir en la vinculación entre la construcción narrativa de las aguas y la articulación más general de espacio. Si habitual y

² La expansión es, según Pimentel, una de las características distintivas de la descripción como práctica textual (23).

narrativamente la escritura del espacio se vincula también a la construcción de fronteras –la misma descripción podría entenderse como una frontera dentro del discurso que sella la interrupción en ciertas ocasiones del dinamismo de la acción–, en el caso de la escritura de Trías, en cambio, el espacio se construye sin sintaxis, es decir, sin fronteras claras. La historia se desarrolla en una ciudad portuaria carente de nombre propio colocada sobre un istmo y atravesada por un riachuelo que desemboca en el mar, lo cual vuelve el espacio no cartografiable. Aunque el espacio se construye acudiendo al mimetismo, están ausentes las coordenadas referenciales extratextuales por la omisión de topónimos y el uso de artículos indeterminados, lo cual genera una vaguedad espacial que amplifica la borrosidad del espacio a la vez que logra un efecto deformante. A esto se añade, además, el sintomático hecho de que dentro del modelo binario de espacialidad (Pimentel 60) constituido alrededor de la dialéctica lógico-lingüística entre espacios cerrados –la casa de la protagonista, la de la madre, el hospital y el taxi– y espacio abierto –el de la ciudad–³, este aparece a menudo aludido de manera imprecisa por la niebla que la impregna⁴. La imposibilidad de mapear el espacio de la ficción se insinúa a partir de la primera página, en la escena en que la protagonista observa que al cartel de un hotel le faltan algunas letras y se lee: «Los ocupantes del hotel lo dejaban prendido no por desidia, tampoco por nostalgia, sino para recordar que estaban vivos. Aún podían hacer algo caprichoso, meramente estético, aún podían modificar el paisaje» (13). Más adelante, al ver en la televisión las imágenes de la niebla «como una masa inmóvil» (51) grabadas por un dron que sobrevuela la ciudad, la mujer se pregunta: «¿Cómo se vería el nuevo mapa desde el cielo? Las luces antes se abarrotaban sobre la costa apagadas, formando una geografía nueva e imposible de imaginar, el río sin barcos pesqueros [...] el cielo impenetrable, sin aviones ni estrellas» (51-52). Este tipo de configuración del entorno amplifica aún más el efecto agobiante, dejando una sensación de angustia espacial que tal vez sea deudora de la «topofobia» (Donfrancesco: 29) que caracteriza la construcción del espacio urbano en la obra de Mario Levrero (1940-2004)⁵, clásico de la literatura uruguaya y punto

3 Esta misma dialéctica está en la base de la novela *La azotea* (2001), en la que Clara, su hija pequeña y su padre se quedan encerrados en una casa –«El mundo es esta casa» (11) se lee en el texto– explorando sentimientos perturbadores al límite de la cordura y el delirio, y de cuentos como «No soñarás flores» (volumen homónimo, 2020).

4 Apropiándonos de las consideraciones que Julio Premat (1) elabora acerca de los espacios leverrianos, también en el caso de la novela de Trías objeto de análisis se podría establecer una correspondencia entre el adentro y el espacio propio y lo visible, así como entre el afuera y el espacio público y lo oculto.

5 Blas Gabriel Rivadeneira subraya cómo, en las tres novelas del autor que constituyen su *Trilogía involuntaria*, a pesar de los títulos y de las finalidades tramposas, la ciudad casi nunca se

de referencia para la autora (Sabogal s.p.), a la vez que confirman la necesidad postulada por los estudios temáticos más recientes de considerar las ciudades latinoamericanas, descritas y narradas, como artefactos de reflexión; es decir, «como convención literaria [...], como un espacio que permite la generación de mecanismos que pueden ser manipulados, reinventados y parodiados» (Pimenta Gonçalves Ferreira 12).

Al mismo tiempo, si se quiere seguir la metáfora papiniana aludida en el segundo epígrafe del presente trabajo, la niebla adquiere también valor en relación con la dimensión temporal o atemporal de la novela, apuntando al cautiverio producido por el eterno presente y la ilusión de futuro en la que viven los personajes. Si en general el futuro se concibe como «uno specchio che fugge» (Papini 93), la niebla que todo tapa aparece entonces como una tentativa de esconder a los ojos del mundo el dramático secreto de la existencia.

Las repetidas alusiones mortíferas al agua y al ambiente determinan la matización ecológica de la topofobia, que, como se observa de las líneas antes citadas, toma por consiguiente una deriva ecofóbica, en concordancia con la reflexión sobre el ecosistema central en las literaturas hispanoamericanas ultratemporáneas. Para citar solo algunos ejemplos, piénsese en el tratamiento de la naturaleza en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, en los relatos «Bajo el agua negra» o «El chico sucio» de Mariana Enríquez y en la contaminación de las plantaciones de soja en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin.

El simbolismo funesto del agua aparece representado en una variedad de imágenes. Uno de los comienzos posibles de la transformación del ecosistema y la epidemia consiguiente se remonta a la invasión de los cangrejos. Parados en el mirador,

Max apuntó la linterna hacia la playa y entre la niebla pudimos ver la masa de cangrejos. La arena parecía respirar, hincharse como un animal dormido. Los cangrejos refulgían en el halo de luz, salían a borbotones de entre las grietas del malecón. Cientos de cangrejos diminutos [...] los dos nos quedamos temblando, como si por primera vez fuéramos conscientes de que existía algo incomprensible, más grande que nosotros. (15)

Es posible leer el párrafo citado como una irrupción metonímica de las aguas en las que los cangrejos habitan, especular a la metáfora bélica elaborada por Susan Sontag para referirse a la enfermedad como guerra cuyo campo de batalla es el cuerpo del enfermo (36). Al mismo tiempo, la escena descrita devuelve la imagen de la puesta en marcha de la naturaleza, que, como un ser vivo, se despierta después de un estado letárgico, en contraste con la inercia que ca-

configura como tal, planteándose más bien como una auténtica farsa (112).

racterizará a los personajes. Frente a la invasión de cangrejos, la protagonista recuerda: «tengo la sensación de que los dos nos quedamos temblando, como si por primera vez fuéramos conscientes de que existía algo incomprensible, más grande que nosotros» (15).

Sucesivamente, las aguas se describen como una «trampa mortal de algas y desechos» (17) y más adelante la narradora alude a «peces mutantes y algas color borra de vino que estaban acabando con el ecosistema» (47). La inexorabilidad del movimiento de las aguas contaminadas queda aludido a través de la inaccesibilidad del espacio; se habla de «playas prohibidas» (14) y de una «zona de exclusión» (15) en donde los suicidas elegían morir por contaminación. Más adelante, la asociación de las algas al color rojo –«las algas fueron tomando el río y la superficie se tiñó de morado» (72) y «Mauro parecía hipnotizado por el mar en llamas» (73)– remite al derrame de sangre, y por ende vital, que se asocia a la contaminación acuática. Ulteriores confirmaciones de la letalidad de las aguas se brindan en la referencia a la playa que un día se encuentra tapizada por una alfombra de peces muertos y al fallecimiento, a los pocos días de iniciar su misión, de los primeros buzos encargados por el Gobierno de explorar el fondo del río. Al final de la narración, se remata el cerco que el agua –espacial dentro de la ficción y discursivo–, a través de una tríplice alusión: el río «calmo como un charco, la espuma turbia y rojiza» (275) y absorbente (276) que remite a la imagen del agua estancada como contraria al flujo vital, la niebla que «presiona con su puño gris y ni un solo reflejo rosado perturba el cielo» (276), y el olor de las algas que «se siente denso y ácido» (276).

En la novela, el cambio del ecosistema alude a una nueva topología acuática que amenaza sustituirse al orden telúrico, y que remite a aquella fascinación, o tal vez necesidad, del espíritu humano enfatizada por Jean Libis (128) por una geografía redefinida, tanto a nivel espacial como simbólico y existencial, en la que la falta de límites del agua se convierte en lo esencial y la sustancia telúrica la excepción. La irrupción irreversible de las aguas –matizada en el texto a través de la invasión de los anfibios y de los peces, así como la neblina constante que oculta los contornos de los elementos urbanos– representaría entonces el desarrollo fantasmático de dicha dislocación.

Dentro de la ecofobia antes mencionada que subyace a toda la narración, el misterio en la base de la naturaleza, y del ser humano, irrumpe de manera irreversible y con consecuencias desoladoras. Sin embargo, lejos de apelar de manera algo ingenua a la crueldad, así como a una postura bélica de la naturaleza⁶, nos interesa seguir profundizando en las declinaciones simbólicas que el

6 En el curso de la conversación con Fernanda Trías realizada por quien escribe y que ha tenido lugar en la Universidad Ca' Foscari de Venecia el día 14 de mayo de 2023, la autora ha confirma-

medio acuático adquiere en el texto, a la vez que analizar en sentido narratológico la utilización de los elementos acuáticos como reflejo de la construcción de los personajes.

Del cerco acuático y otras confinaciones

El acoso de las aguas que aíslan el espacio sin tiempo y la topofobia que se genera de la ausencia de límites identificables y reconocibles dialogan activamente, amplificándola, con la imagen central que rige el edificio narrativo, es decir la del cautiverio, principal interlocutor figurado del espacio. La amenaza acuática y climática, y por ende el espacio, es causa a la vez que reflejo de la inercia existencial de los personajes, de sus traumas, de su imposibilidad de seguir adelante, en consonancia con el primer relato de *No soñarás flores*, «Anatomía de un cuento», donde la casa se compara con la relación en ruinas de los personajes: «hay algo de la casa que se parece a nosotros. Quiero decir que nuestra vida en común todavía se sostiene en el dormitorio, se enrarece en el living, se agrieta en el comedor, donde ya no nos sentamos a cenar los tres, y termina de deshacerse en la cocina, con la fruta marchita, la montaña de platos sin lavar» (Trías 2020: 9).

En este sentido, la novela se articula alrededor de una cadena de cautiverios: el encierro fruto de los trastornos del ecosistema acuático, del espacio ciudadano que no se logra dejar, de los sueños «desde chica tengo este tipo de sueños raros. Sueños lúcidos [...] en los que una es consciente de estar soñando y al mismo tiempo no puede despertarse» (53). Los personajes, además, son cautivos del viento rojo que los obliga a encerrarse en casa, del presente agobiante y sin futuro, de las repeticiones: «no me resulta fácil describir el tiempo de encierro, porque si algo caracterizaba el encierro era esa sensación de no tiempo. Existíamos en una espera que tampoco era la espera de nada concreto. Esperábamos» (105); además, la enfermedad constituye otra forma de confinamiento, en el hospital o en uno mismo. Bien se podría traer a colación una cita del propio Levrrero para resumir el efecto abrumador logrado: «En esta ciudad no hay medios de transporte. Ello es lógico, si se tiene en cuenta que nadie, en general, tiene intenciones de llegar o de irse» (70).

Lejos de tratarse en una inercia solamente física, el cautiverio se configura como una dimensión existencial de los personajes, aspecto anunciado indirectamente por el segundo epígrafe que introduce la novela, extraído del poema de Jaime Sáenz “Recorrer esta distancia” (*poemario homónimo*, 1973). En la

do su voluntad de representar la naturaleza fuera de cualquier sistema axiológico y, por lo tanto, caracterizada por un avance indiferente al de la necesidad de sobrevivencia de los seres humanos.

primera línea se lee: «Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro», lo cual, como se ha aludido, resume de alguna manera la actitud de la protagonista de *Mugre rosa* quien se construye alrededor de la tentativa de recorrer y recortar la distancia entre ella y sus seres queridos y entre ella y sí misma. A raíz de una de las escenas finales de la novela, que se analizará con en detalle más adelante, esta distancia tal vez se logre anular a través de la relación con Mauro, dado que la protagonista llega a ensimismarse con el chico.

Lo que resulta interesante destacar de esta cita no es solo la idea espacial y emotiva de distancia, y en este sentido sugiere mucho de la poética del espacio de Trías, sino el concepto de separación, que determina la soledad existencial que caracteriza a los personajes, cada uno aislado a su manera: la protagonista entre la memoria del pasado y la difícil tarea de cuidar a Mauro, un niño afectado por hiperfagia, una enfermedad que lo lleva a fagocitar cualquier cosa; la madre de la mujer encerrada en su casa; Max, exesposo de la protagonista en la cama de hospital del que no saldrá nunca. La pugna entre distancia y separación no hace sino subrayar la sensación de confinación e inercia, ya que cada personaje vive cautivo de sí mismo y de la imposibilidad de acercarse a los demás.

De Mauro, por ejemplo, se dice que «se refugia en su lenguaje inventado, con vocales como lamentos» (77). El cautiverio físico y existencial, médula textual, queda ficcionalizado en la imagen de una jaula que la protagonista encuentra en un piso destruido mientras busca comida por la ciudad desolada, ya que la situación apocalíptica ha precipitado de manera irreversible; la jaula contiene a un ave de la que se dice que alguna vez fue azul:

Vi al pájaro estremecerse y hacer ruido de arrullo con las plumas opacas, que alguna vez habían sido azules [...] pero que ahora eran cenicientas [...] Desenganché el pequeño alambre que aseguraba la puerta y abrí la jaula; una puerta [...] con suficiente altura para que el pájaro saliera sin agachar la cabeza. Pero él no se movió. Tenía las alas cortadas, muertas (216).

Otra imagen que ficcionaliza el encierro como carencia de movimiento vital es la referencia a las marinas que la protagonista recuerda haber visto hace tiempo en la tienda de un anticuario y la comparación con los retratos de personas muertas:

¿Habría previsto que las marinas [...] algún día valdrían tanto? Es extraño que alguien quiera colgar en la pared un recordatorio de lo perdido. Siempre me han dado miedo los retratos de personas muertas, los óleos oscuros de antepasados. Y ahora me dan miedo las marinas. Los ricos se pelean en las subastas, habrían dejado fortunas por un mar [...] de un color que nunca volverá a ser. Alimentaban la nostalgia a diario (231-232).

En las líneas mencionadas confluyen la representación de presente de en-

cierro (la jaula) y el recuerdo de lo que fue y ya no es (el pellejo del ave), a la vez que las marinas al ser la representación de un mar que ya no existe encierran el íntimo contacto con la muerte que caracteriza el medio fotográfico.

En este sentido, la neblina que a menudo se propaga por la ciudad y que se define como «la contracara del viento rojo» (46), provee otra variación figural del agua a la vez que contribuye a desdibujar el entorno, reafirmando como un elemento que refuerza la incertidumbre del espacio, la falta o la ineficacia de la sintaxis espacial – «sin la niebla los árboles se llenaban de detalles» (46) –, y reforzando tal vez la ineficacia del concepto de límite. La niebla, sin embargo, proporciona un ejemplo significativo de cómo a ratos la construcción del entorno morfológico encuentra cierta especularidad metafórica en la construcción de los personajes. La bruma alimenta la inercia de los personajes ya que les hace imposible moverse con comodidad, así como la sensación de transitar en un tiempo estancado; al mismo tiempo, a la bruma le corresponde la actividad memorial que se configura como algo borroso y la memoria misma funciona en cierto modo como una sombra que envuelve el objeto del recuerdo desfigurando sus contornos. La neblina alude al tiempo inmóvil y empantanado del duelo personal y colectivo por lo que se ha perdido: el equilibrio del ecosistema, la ciclicidad de las estaciones, la salud, las propiedades ya que los habitantes de la costa huyen al interior del país donde no hay contaminación, las relaciones humanas. He aquí que el cautiverio se declina también en la huida imposible, ya que la protagonista está atrapada en un doble movimiento. El primero se da hacia el pasado a través del recuerdo, que se describe como un «residuo reciclable» (53), hasta afirmar que «solo los afortunados tienen el olvido» (232); la segunda tensión se configura como la incapacidad de moverse hacia el futuro: «Yo me resistía a ver ese nuevo principio, como me había resistido a todos los principios desde siempre. Me resistía a juntar la plata de la caja fuerte y abandonar la ciudad» (230).

La carencia de movimiento por el acoso amenazador y silencioso de las aguas que rodean la ciudad y la contaminación incipiente ponen en tela de juicio la vinculación sancionada por Walter Benjamin entre el arte de narrar y la experiencia del viaje (1991). En este sentido, una de las características de la narrativa de la autora, a partir de *No soñarás flores* y *La azotea*, es la problematización del viaje, entendido como movimiento experiencial del que se desprende la narración. En sus textos, y *Mugre rosa* brinda un ejemplo apoteótico, es la inmovilidad que pone en marcha el relato.

Además de las alusiones espaciales evanescentes, el espacio se define a través de las sensaciones que de él tiene la protagonista, quien lo registra como algo de lo que es imposible o difícil separarse. Durante uno de los encuentros con su madre la protagonista acude a una similitud marina para explicar la sensación de

arraigo que tiene al ambiente «Ya tenía la plata para irme. Tenía más de lo que cualquiera en el puerto podía tener. Tenía tanta plata que podría haber hecho sándwiches de billetes, alimentar a Mauro con lechuga de papel. Pero yo, igual que los pescadores, tampoco era capaz de imaginarme en otra parte» (27). El espacio, por lo tanto, parece vincularse a la inercia del ser humano, o tal vez la genera ya que, como la epidemia, atrapa hasta fagocitar al sujeto a pesar de, o precisamente por, volverse incómodo y no habitable. Respalda esta hipótesis el hecho de que el viaje sella el final de la historia porque la novela acaba precisamente con la partida de la protagonista. La novela pone en tela de juicio, de manera metaliteraria, el concepto mismo de comienzo: «Si voy a contar esta historia» —afirma la protagonista al principio de la narración— «debería empezar por algún lado, elegir un comienzo. ¿Pero cuál? Nunca fui buena para los comienzos» (13) y más adelante se lee: «El comienzo nunca es el comienzo. Lo que confundimos con el comienzo es solo el momento en que entendemos que las cosas han cambiado» (45).

El cautiverio se declina también en la huida imposible, ya que la protagonista está atrapada en un doble movimiento. El primero se da hacia el pasado a través del recuerdo, que se describe como un «residuo reciclable» (53), hasta afirmar que «solo los afortunados tienen el olvido» (232); la segunda tensión se configura como la incapacidad de huir hacia el futuro: «Yo me resistía a ver ese nuevo principio, como me había resistido a todos los principios desde siempre. Me resistía a juntar la plata de la caja fuerte y abandonar la ciudad» (230). Incluso al final, cuando la protagonista tras dormirse en un banco a orillas del río mirando al agua, se despierta y está a punto de dejar la ciudad, denuncia la inmovilidad a la que el contacto con la niebla persistente la condena: «La humedad trepaba por la piedra. Podía sentir la niebla encima, pegándose a mí, como si yo fuera una estatua y ella el musgo que acabaría por erosionarme» (274).

Así las cosas, la novela se configura como un largo final dilatado o un final ahogado que se resiste a mostrarse como comienzo. En la misma línea, los personajes del relato «No soñarás flores» (volumen homónimo) son cautivos de una telaraña de olores que remite a las personas perdidas. El largo final constituye una variación ulterior del cautiverio, dado que resistirse a empezar equivale a negarse a terminar la protagonista, y con ella los lectores, se encuentran en un ambiente narrativo estancado, en que se asiste a una «vida en pausa como una muñeca sin pilas» (129).

Más allá del agua maternal

La problemática del medioambiente, sobre todo acuático, se refleja en otras dos

líneas del dispositivo narrativo que se entrelazan entre ellas, esas son la maternidad y la enfermedad: la contaminación del ecosistema, de hecho, por un lado, se refleja en la epidemia que afecta la sociedad y, por el otro, se vislumbra en la experiencia de maternidad disfuncional que vive la protagonista, y que constituye la línea narrativa que nos interesa explorar en el presente análisis.

De la misma forma en que la naturaleza acuática se impone desde el principio del relato como nefasto, la descripción del puerto ciudadano antes mencionada con la que empieza la novela encierra y sugiere la correspondencia narrativa entre este y los personajes, vinculación, como se dijo, sancionada en la asociación entre la neblina que satura el espacio urbano y la incierta actividad memorial. Al mirar el moho que avanza silencioso, la protagonista declara: «Todo se pudría, también nosotros» (13). En este sentido, entre ambiente externo y construcción de la psique interna de los personajes se establece a un paralelismo psicocósmico, recurso ampliamente explotado por Horacio Quiroga en cuentos como “El almohadón de plumas” y “A la deriva”. De los enfermos crónicos se dice que «guardaban con ellos el secreto de las algas» (38), ya que en ellos la enfermedad había misteriosamente interrumpido su curso, y la boca de Mauro se compara a la de una piraña «rápida e imparable» (59). El realce del vínculo entre construcción del espacio y personaje sostiene la hipótesis de la presencia oculta del agua en la base de los comportamientos disfuncionales, las enfermedades y el encierro de los protagonistas y, dicho sea de paso, constituye un elemento fundamental que problematiza la inscripción de la novela dentro de la categoría de ecogótico (Mackey)⁷.

7 A pesar de considerar más pertinente la relación que la novela establece con las «ficciones antropocénicas» (Trexler apud Mackey 252), rótulo más amplio y fértilmente general, no se coincide con la idea de encasillar la novela dentro de la categoría de lo ecogótico ya que «provocan el horror a través de figuras de niños monstruosos, protagonistas liminales, cuerpos mutados, ríos y otros entes tóxicos de la naturaleza como una forma de involucrarse no solo con injusticias históricas y criticar modelos de producción dominantes, sino también de ofrecer un camino para imaginar visiones alternativas de una ética de cuidado multiespecie» (Mackey 251). En primer lugar, nos parece algo aleatorio afirmar que *Mugre rosa* despierte horror en el lector, ya que esto implicaría un tipo de análisis que excede el análisis textual para abordar el de la recepción del texto. En segundo lugar, los elementos considerados góticos como el terror, los niños mutantes y los cuerpos mutados (Mackey) no aparecen de forma evidente: la transformación del medio ambiente genera inquietud en los personajes a la vez que se convierte en el instrumento o el pretexto para ahondar en su construcción psicológica y en el tema de las relaciones humanas. Al mismo tiempo, en el texto se presentan personajes afectados por dos enfermedades diferentes—la generada por el contagio del viento rojo que provoca un más o menos progresivo despellejamiento del cuerpo y la hiperfagia que padece Mauro— que en ningún momento provocan miedo en los demás personajes ni la completa deshumanización o pérdida de relación con lo que se considera humano por parte de los que las sufren. A raíz de lo sostenido, parece algo excesivo y peligroso porque demasiado genérico y simplificador recurrir a la definición de “mutantes” para describir a

El engarce entre agua podrida, personajes y relaciones humanas problemáticas y quebradas nos permite abordar otra línea fundamental del dispositivo narrativo, es decir, la maternidad. El íntimo lazo simbólico e imaginativo que asocia el agua a la figura de la madre bien queda asentado por las palabras de Bachelard, según el cual «la muerte en el agua es [...] la más maternal de las muertes» (99), razón por la cual el mar se considera la patria de la muerte (101). Sin embargo, si en las postulaciones acerca de las ensañaciones acuáticas, el vínculo entre agua y muerte no renuncia al matiz positivo de la sustancia acuática y explota su ambivalencia simbólica para enriquecer la experiencia de la muerte —el agua se considera elemento nutricio y «elemento deseado» en la muerte (108), lo que convierte a la muerte en un viaje de regreso a la patria—, en *Mugre rosa*, en cambio, se hace hincapié en el matiz mortífero de las aguas para connotar en sentido unívocamente negativo la maternidad. En la novela, las aguas no quieren, sino que expulsan a quienes entren a ellas. De las aguas del río se dice que habían expulsado a los peces «como un gigantesco estómago» (Trías 2021: 203), y cuando los primeros buzos se inmergen en las aguas del río para intentar solucionar el misterio de la contaminación, se lee que «el estómago también expulsó a los buzos, untados en su ácido. Fue una expulsión silenciosa. [...] Sólo unos días después empezaron los síntomas» (203). Ningún rastro de aquella agua maternal que “quiere un habitante o “llama como una patria” de la que habla Bachelard al citar «la invitación activa de las olas» (210) que los versos de Swinburne sugieren.

En una de sus conflictivas visitas a su madre, la protagonista se refiere a su relación recurriendo a un símil marino: «Toda la vida me había dedicado a analizar sus gestos, a interpretar lo que creía que eran señales secretas. De pronto volví a pensar en aquella masa de cangrejos. Mi madre me generaba el mismo desasosiego, el mismo miedo primitivo [...]» (Trías 2021: 26) y, más adelante, el agua se convierte en tejido conectivo metafórico para apuntar a la distancia relacional, ya que la protagonista declara «nos unía el mismo mar envenenado» (230). En el texto se produce una oposición entre la maternidad biológica y la sustitutiva. En este sentido la madre de la protagonista y la madre de Mauro comparten cierto rechazo hacia sus hijos; la madre de la protagonista cuando esta era niña la deja al cuidado de Delfa, mujer que luego morirá de cáncer y alrededor de la cual se articulan los recuerdos más felices de la protagonista, quien evoca, por ejemplo, las croquetas de arroz que le hace Delfa y sus manos: «Las manos de Delfa eran otra certeza, y no había nada que yo ansiara más que

estos personajes o a la de “ecogótico” para describir el texto, ya que estas etiquetas, que no dejan de ser atractivas e impactantes, conllevan sin embargo la inevitable reducción de los alcances de la novela misma.

eso, lo predecible de las cosas» (66). Es una relación recordada como un espacio de libertad y de afecto frente a la frialdad que la chica percibe por parte de su madre biológica.

Este complejo familiar se reproduce en la vida adulta de la protagonista misma, ya que también ella experimenta una maternidad sustitutiva con el cuidado de Mauro, que es un niño afectado de hiperfagia, enfermedad en la que el cerebro no envía el estímulo de saciedad y el sujeto no puede controlar su hambre y, por lo tanto, podría comer hasta morir. A este respecto, es sumamente interesante la evolución de esta experiencia para la protagonista, ya que la asistencia de Mauro empieza para ella como un negocio para ahorrar dinero para irse a Brasil y se convierte al final en una experiencia de maternidad auténtica, tal vez más auténtica que la biológica. Al principio de la narración se leen varias afirmaciones introducidas reiteradamente por “me pagaban por”: «me pagaban por enseñarle una y otra vez la misma cosa, los mismos “no”, las mismas rutinas. Me pagaban por no quejarme, por mantenerlo amarrado e inventar canciones que lo distrajeran del hambre» (65). En cambio, después de la separación de Mauro, ya a cargo de sus padres biológicos, la protagonista tira por la ventana todo el dinero ganado, renunciando a sus ahorros y tal vez a su ilusión de libertad, ya que con ellos hubiera podido irse a Brasil. Este cambio queda sellado en una de las escenas finales de la novela donde la protagonista llega a identificarse con Mauro. La mujer está sentada en un banco frente al mar y come algo sacado de una lata: «Abrí otra [...]. Mastiqué y tragué, pero no era yo la que comía sino Mauro. Mauro tragaba y su estómago agradecía por un segundo antes de reclamar más» (275). Una vez más agua y cautiverio vuelven a cruzarse, sin embargo, el ensimismamiento que ella siente con Mauro tal vez logre anular una de las distancias cautivadoras que la novela plantea.

Aunque tal vez no sea puntual con respecto a la finalidad del presente trabajo resulta importante señalar que la maternidad adquiere tintes distópicos en relación con la comida que la protagonista llama mugre rosa; se trata de una comida industrial promocionada por el Estado hecha con carne de procedencia dudosa. En el texto se lee: «olía a sangre coagulada y al líquido que Delfa usaba para lavar el baño» (49), y más adelante se define como «otra forma de aprovechamiento. Una máquina que calentaba las carcasas de los animales a altísima temperatura y los centrifugaba hasta extraer los restos de carne magra de las partes más sucias del animal» (49). Se trata de Carnemás, el producto de la nueva procesadora nacional:

El alimento soñado: veinte gramos de proteínas por porción, en un minúsculo vasito de plástico. La nueva fábrica se abría como una gran boca para escupir esa mugre rosa, los vasitos resbalaban por la lengua transportadora y caían, hermosos y bien diseñados, sobre nuestra falda. Todos odiábamos la nueva fábrica, pero dependíamos de ella, y por eso le debíamos agradecimiento. Una buena madre proveedora (113).

Las líneas citadas configuran, a través de la imagen de los restos, una tercera forma de maternidad que continúa y amplía el rasgo mortífero asociado al agua y a la figura de la madre. Se trata de la maternidad del Estado en tanto que proveedor de la comida, la cual se convierte en un proyecto económico y político: hecha con carcasa de animales pero que se vende como segura, este tipo de comida tiene la finalidad de rentabilizar los desechos. La fábrica se convierte en una nueva iglesia o en una anti-iglesia, ya que allí se concentra toda la fe controvertida de la población. Al mismo tiempo, al transformar el desecho en comida mediante un proceso dudoso, se pervierte el sentido de la figura maternal como vínculo con y encarnación del origen, a la vez que como proveedora del elemento nutricio, sancionando en cambio la desconexión total con un origen que ya no es posible individualar.

Al mismo tiempo, la reflexión sobre las asonancias de los personajes maternos –madre de la protagonista / madre de Mauro, Delfa / protagonista –nos permite hacer una reflexión sobre la especularidad de los personajes de Max, exesposo de la mujer, y Mauro. Si la relación que la mujer tiene con Max es fundamentalmente verbal, la que entreteje con Mauro, en cambio, se caracteriza por retomar cierto alfabeto somático, lo cual le permite rehabilitar el sentir y el saber del cuerpo. En la novela se lee: «Max y yo no hacíamos más que hablar. Era nuestra manera de suplantar el contacto del cuerpo» (68), y más adelante: «Con Mauro no podía hablar mucho, y eso alteraba la ecuación. Me sentía torpe y desarmada» (71). A la exploración de la capacidad retórica, imaginativa, irónica encarnada en el personaje de Max se opone la representación de Mauro como corporalidad llevada a su extremo, ya que el cuerpo es tensado, interrogado y llevado a los mínimos términos; el niño de hecho se describe como «un futuro monstruo, incapaz de saciarse» (71) y que «sería para siempre el recipiente que contenía la enfermedad» (71).

Lejos de rescatar la tal vez tranquilizadora ambivalencia simbólica que caracteriza las aguas, *Mugre rosa* pone el énfasis despiadada y claustrofómicamente en el matiz letal del agua, explorando y ampliando el alcance existencial de su imaginario a ámbitos como la maternidad, la enfermedad y las relaciones humanas. Dicha operación impide caer en la tentación de acudir a cualquier tipo de fácil dicotomía o de peligrosa tentativa de síntesis entre contrarios, nos referimos tanto a la muy conocida civilización y barbarie como al planteamiento de una civilbarbarie atribuida a la Nueva Narrativa Argentina (Drucaroff 477 y siguientes). En la novela, el agua que se propaga sin cesar borra la seguridad de las geografías urbanas, así como humanas, y deja aflorar prepotentemente aquel misterio, en la base de mitos como el de Narciso, que se reafirma como inalcanzable epistemológica y lingüísticamente y que es reflejo de los abismos del ser humano.

Obras citadas

- Aldecosea, M. *et alii* (Eds.) (2008): *El descontento y la promesa Nueva / joven narrativa uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Bachelard, G. (2005): *El agua y los sueños*, 1942. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1991): El narrador. En W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (pp. 111-134). Madrid: Taurus.
- Bernardo, H. (Ed.) (2008): *Esto no es una antología*. Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Cabezón Cámara, G. (2017): *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House.
- Donfrancesco, D. di (2022): *Espacios tramposos: tres novelas de Mario Levrero*. Venezia: Università Ca' Foscari (tesis de licenciatura).
- Drucaroff, E. (2011): *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.
- Enríquez, M. (2016): Bajo el agua negra. En M. Henríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 155-174). Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2016): El chico sucio. En M. Henríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 9-33). Barcelona: Anagrama.
- Hugo, V. (1969): *Los trabajadores del mar*, 1866. Barcelona: Ramón Sopena.
- Libis, J. (2004): *L'acqua e la morte*, 1996. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Levrero, M. (2021): *Trilogía involuntaria*. Barcelona: Debolsillo.
- Luis, S. (Ed.) (2009): *Asamblea Portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos*. Perú: Casatomada.
- Mackey, A. (2022): Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *CS*, 36, pp. 247-287.
- Manrique Sabogal, W. (2019): Fernanda Trías: «¿acaso existe la libertad?». *WMagazín*. Recuperado de <https://wmagazin.com/fernanda-trias-acaso-existe-la-libertad/> (Consultado el 02/09/2023).
- Papini, G. (2022): Lo specchio che fugge, 1906. En G. Papini, *I racconti* (pp. 89-94). Firenze: Clichy.
- Pimenta Gonçalves Ferreira, V. S. (2013): *La nueva geografía de la novela. Narración e invención o la ciudad como en espacio literario en la narrativa latinoamericana*. Universidades de Bergamo-Fluminense-Barcelona. Tesis doctoral (Joint Doctorate).
- Pimentel, L. A. (2010): *El espacio en la ficción*, 2001. México: Siglo XXI.
- Premat, J (2016): Las puertas de Levrero. *Cuadernos LIRICO*, 14. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/2269> (Consultado el 01/09/2023).
- Quiroga, H. (2017): El almohadón de plumas, 1917. En H. Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (pp. 62-65). Ciudad de México: Mexicanos Unidos.
- Quiroga, H. (2017): A la deriva, 1917. En H. Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (pp.66-69). Ciudad de México: Mexicanos Unidos.
- Rivadeneira, B. G. (2013): La ciudad como imposible y farsa. Una lectura crítica de Mario Levrero. *El taco en la brea*, 1, pp. 108-121.
- Sáenz, J. (1996): *Recorrer esta distancia*, 1973. La Paz: Intemperie.
- Schwebelin, S. (2014): *Distancia de rescate*. Barcelona: Random House.
- Sontag, S. (2013): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, 1978. Barcelona: Debolsillo.
- Trías, F. (2001): *La azotea*. Montevideo: Trilce.
- Trías, F. (2001): *Cuaderno para un solo ojo*. Montevideo: Cauce.
- Trías, F. (2014): *La ciudad invencible*. Madrid: Demipage.
- Trías, F. (2020): *No soñarás flores*. Madrid: Tránsito.

- Trías, F. (2020): No soñarás flores. En F. Trías, *No soñarás flores* (pp. 117-148). Madrid: Tránsito.
- Trías, F. (2021): *Mugre rosa*. Bogotá: Penguin Random House.
- Trías, F. (2022): *Melma rosa*. M. Bonatto (Trad. it.). Roma: Sur.

CONTRACORRIENTE, MEDITERRÁNEO Y NAUFRAGIO SEGÚN LINA PROSA: TRADUCIR PARA PERFORMAR NUEVOS IMAGINARIOS COLECTIVOS

Karín Chirinos Bravo*

*Una volta sognai
di essere una tartaruga gigante
con scheletro d'avorio
che trascinava bimbi e piccini e alghe
e rifiuti e fiori
e tutti si aggrappavano a me,
sulla mia scorza dura.
Ero una tartaruga che barcollava
sotto il peso dell'amore
molto lenta a capire
e svelta a benedire.
Così, figli miei,
una volta vi hanno buttato nell'acqua
e voi vi siete aggrappati al mio guscio
e io vi ho portati in salvo
perché questa testuggine marina
è la terra
che vi salva
dalla morte dell'acqua.
(Alda Merini s.p.).*

En este trabajo presentamos por un lado un estudio del teatro de la migración en Italia, en particular la *Trilogía del naufragio* de la dramaturga siciliana Lina Prosa, tres obras que tienen como eje temático la inmigración africana en Italia y en cuya estructura dramática el agua es escenario de vida, tránsito y cambio, escenario desde donde se denuncia la tragedia que enfrentan los solicitantes de asilo político y los inmigrantes por motivos económicos en Italia. Sin embargo, la obra de Prosa va más allá y desafía la recurrente occidentalización del Mediterráneo, que pierde su carácter colonial, significado que se remonta a la antigua Roma de “mar de posesión”, de Mare

* Sapienza Università di Roma.

Nostrum, para retomar el de *Mediterraneus*, “en medio de las tierras”: un puente entre diferentes territorios, espacio que no divide, sino que unifica, lugar de hibridación, punto de encuentro de raíces culturales y recorridos históricos, mestizaje de pueblos y razas. De hecho, la trilogía de Prosa se inscribe dentro de lo que Lienhard denomina la escritura oralizante que corresponde a los «textos que recogen o reelaboran determinados elementos temáticos, enunciativos y poéticos atribuibles al discurso oral de los marginados» (Lienhard 15). Prosa rompe el silencio de estos seres marginales con la palabra representada, cuyo poder va más allá de la vida y la muerte, de las fronteras geográficas y políticas y gracias al teatro sabiamente orientado a hacer visible lo invisible, a entrelazar la política de la crítica y la política de la resistencia, intenta derribar los muros internacionales de segregación del contexto global y performar como prerrogativa absoluta, el derecho a existir. En segundo lugar, presentamos brevemente los motivos que nos llevaron a la traducción y puesta en escena de esta obra en un país como Perú marcado por una fuerte migración interna, sobre todo andina hacia Lima, la capital durante el siglo XX y recientemente afectada por la inmigración internacional, de origen venezolano.

Palabras clave: migración, Mediterráneo, teatro, traducción, performar

Translating Lina Prosa's The Shipwreck Trilogy to Re-Imagine the Mediterranean and Immigration

This essay focuses on the representation of African immigration to Italy in Italian theatre through an analysis of Lina Prosa's *The Shipwreck Trilogy*. Through a dramatic structure that ambivalently displays water as a site of life, transit and change, and as a site of tragedy, the Sicilian playwright denounces the many perils and difficulties faced by asylum seekers and economic migrants in Italy. At the same time, however, her plays also challenge the recurring westernization of the Mediterranean in an effort to debase its colonial envisioning as *Mare Nostrum* (the ancient Roman idea of the Mediterranean as the “sea of possessions”) and restore its meaning of “*Mediterraneus*”, i.e., “in the middle of the lands”, which thereby allows us to consider it as a bridge that unites different territories instead of dividing them. It is precisely this post-colonial envisioning of the Mediterranean as a meeting point for peoples and cultures and a place of hybridization that is embraced by Shauba, the protagonist of the first play in the trilogy, who refuses to consider the sea as a limit/border and the related notions of marginality it upholds. Prosa's trilogy can thus be considered as part of what Lienhard calls oral writing, a practice which comprises «texts that collect or rework certain thematic, enunciative and poetic elements attributable to the oral discourse of the marginalized» (15). Prosa, indeed, breaks the silence of these marginal beings through the represented word, whose power goes beyond life and death, and beyond geographical and political borders. Her wisely oriented theatre, which is aimed at making the invisible visible, aptly intertwines the politics of criticism with the politics of resistance as it tries to tear down the walls of segregation from the global context and perform the right to exist as its absolute prerogative.

In the second part of this essay, we explain the reasons that led us to translate and stage these plays in Peru, a country that was not only marked by strong internal migration, mainly from the Andes to Lima, during the twentieth century, but is also the destination of recent waves of inter-continental immigration flows from Venezuela.

Keywords: Migration, Mediterranean, Lina Prosa, Theatre, Translation

El contexto de Lina Prosa

Como escribe Paola Mastrocola en la introducción de la antología de poetas del novecientos de 1996 *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*: «La escritura femenina, más que la masculina, se basa en la búsqueda de la verdad. Escribir es reflexionar sobre uno mismo, mirar aun a costa de encontrar oscuridad y horror. Este es el coraje extremo de la mirada» (11).

En el caso específico de las dramaturgas sicilianas, dos hechos han sido muy significativos para dar a conocer el teatro femenino que se está desarrollando en Sicilia: por un lado, la publicación de *Siciliane. Dizionario biografico* (2006) que ha puesto a la luz obras de dramaturgas sicilianas hasta entonces desconocidas como escribe la compiladora del volumen Marinella Fiume:

No todas las dramaturgas del Setecientos estuvieron adscritas al teatro nuevo y a la ideología ilustrada. Al igual que sucede en el sector de los autores varones, encontramos un grupo considerable que escribió sus obras según el dictado de las convenciones del teatro popular: sigue sus normas estéticas (libertad creativa, desprecio de las unidades), cultiva los géneros del teatro comercial, emplea un estilo literario que, aunque fue sufriendo ligeras modificaciones a lo largo del siglo, tenía unas características propias (barroquismo, verso...) alejadas de la naturalidad y verosimilitud que exigía la normativa neoclásica. Siguiendo de cerca los pasos del sector masculino, la nómina de dramaturgas populares es más numerosa que la de sus colegas eruditas, aunque, tal vez, su calidad literaria sea menos relevante (48).

En segundo lugar, la realización de diversos festivales de escritura femenina siciliana como el *Festival de escritura femenina siciliana contemporánea*, un proyecto que nació en 2009, gracias a la Asociación Luminaria para potenciar la presencia femenina en la sociedad siciliana e italiana.

Y en 2021 la primera edición del festival *Donne in scena* organizado por el Teatro Stabile de Catania cuyo objetivo fue presentar nuevas perspectivas que se centran en la figura femenina, investigando a través de historias de la vida real, contadas por dramaturgas, directoras y actrices con quienes se valoriza la diversidad en todas sus facetas. Un festival inclusivo que ha recaído a menudo en textos teatrales en los que se abordaban la diversidad en temas como la homosexualidad, la angustia mental y la migración.

De hecho Sicilia puede jactarse de ilustres dramaturgas que desde inicios del siglo XX han sabido conciliar teatro y empeño civil, insertando en sus obras el tema de la otredad como Francesca Sabato Agnetta (1877-1943) con su famosa obra de 1910 *U sapiti com'è*, comedia dialectal donde la dramaturga siciliana aborda el tema de la diversidad. A través de la historia de Cola un chico con retraso mental y una vida rica en valores aborda el contexto dramático de los pueblos populares, con la mentalidad y los prejuicios de las primeras décadas del siglo pasado, en un ambiente matriarcal. Un sumergirse en el alma humana:

entre amores, traiciones, intrigas, bromas y topos sicilianos. Por su parte la dramaturga María Campagna abordó, entre otras cosas, los temas candentes de la Inquisición y los crímenes de la Iglesia contra una humanidad ignorante e indefensa. Entre sus obras más importantes encontramos: *I fatti di Bronte* y *Caccia alle streghe* (1979) que ya en los títulos dan testimonio de su gran compromiso civil. En épocas más recientes se encuentran otras dramaturgas como Lina Prosa (1951) y Beatrice Monroy (1953), esta última con obras como: *Ragazzo di razza incerta* (2013) y *Storia di Giulietta* (2018), ambas ambientadas en Sicilia, que tienen en común el contar historias de viajes realizados por migrantes que afrontan la intolerancia y su reverso (es decir, el amor). Asimismo, desde la conciencia de su diversidad, es decir desde el punto de vista femenino ha salido a la luz *Dido Operetta Pop* (2015) de Monroy, una obra que vincula temas contemporáneos: desembarcos clandestinos, la condición de la mujer, el poder, las redes sociales con el poder de un mito, como la clásica femenina representada por una inolvidable Dido.

Siguiendo la perspectiva dramática femenina contemporánea, el teatro de Lina Prosa, quien ha sido premio de la crítica teatral italiana en 2015 y la primera autora de teatro italiana representada en la *Comédie française* en 2013 destaca por su articulación entre el mito y los traumas de sociedad contemporánea: la crisis económica, la enfermedad, la condición de la mujer, la condición migratoria y la cuestión de la frontera.

Prosa es parte de las dramaturgas italianas estudiadas por Maria Cristina Mauceri y Marta Niccola en el volumen *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo* de 2015. Dicho estudio recoge la producción teatral italiana contemporánea que escenifica la figura del extranjero predominantemente gitano o migrante, en el libro se define el tipo de teatro de Lina como un *teatro de narración* que da espacio a las voces de la otredad (44). En palabras de Juan Pérez Andrés en *El teatro de narración, oraciones civiles, teatro de la memoria* de 2013, el Teatro di Narrazione italiano es:

Una heterogénea gama de manifestaciones teatrales en las que un único actor-autor se presenta en el escenario para narrar, como actor solista, una historia determinada valiéndose para ello únicamente de su propia palabra y gesticulación, y rehuyendo en todo momento cualquier tipo de aparato escénico sin, además, optar en muchas ocasiones por la mediación de un personaje que le sirva de coartada durante el espectáculo. Los autores englobados en ella no solo plantean al público espectáculos exclusivamente narrados mediante un único actor, sino que en muchas ocasiones utilizan la primera persona para introducir elementos biográficos u opiniones bien para acercar temas de actualidad, bien para recuperar en el escenario una parte del pasado colectivo que ha quedado relegado de la historiografía oficial en espectáculos de considerable densidad narrativa. [...] una representación no mimética, sino diegética, retomando a Aristóteles, en el momento en el que el narrador, presente y totalmente manifiesto en el acto de la enunciación, narra la historia sin identificarse con los

personajes y sin ocultarse tras ellos, al tiempo que se desarrollan temáticas de amplias miras históricas, sociales y/o políticas (7).

Es decir, una modalidad teatral adoptada y difundida con considerable éxito en Italia desde la década de 1990. Por lo general, el narrador se presenta a sí mismo en el escenario, donde pone la investigación realizada sobre un tema en forma de historia o sobre un hecho que le interesa, a partir de testimonios orales o mediante el uso de información escrita que se vuelve oral, para compartir con el público que quiere concienciar y en el que quiere despertar una conciencia civil.

Las historias pueden ser reales o imaginarias, pero siempre relacionadas a la realidad de los hechos y a la memoria colectiva. De hecho, el teatro de narración también se llama “teatro civil” por los contenidos sociales y por la relación directa con el público, a quien se invita a participar más fácilmente gracias a la ausencia de la cuarta pared.

Esta forma teatral agrega un fuerte componente humano y emocional a hechos que a menudo se reducen a estadísticas y títulos sensacionalistas en los medios de comunicación como son los naufragios de pateras llenas de inmigrantes en las costas de Sicilia, sobre todo en la isla Lampedusa puerta de ingreso a Europa para las personas que escapan de África. La dramaturgia de Prosa a través de la documentación contemporánea intenta fomentar una conciencia colectiva atenta a promover procesos de integración e inclusión que valoricen la diversidad, con especial referencia a las personas privadas de libertad personal como los inmigrantes.

Asimismo, la dramaturgia de Prosa pertenece a una forma particular de hacer teatro llamada por Marco de Marinis *Política de la performance* (2020) es decir un teatro que,

insiste non tanto sui prodotti, gli spettacoli, quanto sui processi di lavoro (workshop, atelier, allenamento, prove); e sottolinea ciò che – da questo punto di vista – rappresenta la cosa più importante in questi processi (e nei loro risultati): non tanto la creazione artistica, l'ambizione estetica, il fatto in sé di esibirsi e di esprimersi, quanto piuttosto l'allenamento pratico, corpo-mente, alla discussione, alla condivisione, al lavoro collettivo, all'accettazione concreta e quotidiana dell'altro, negli altri e in noi stessi. Fare esperienza dei processi performativi è ben altro e ben di più che andare semplicemente a teatro a vedere uno spettacolo, quindi è ben altro e ben di più che essere semplicemente uno spettatore (condizione che mantiene comunque tutta la sua importanza). Significa diventare almeno uno spettatore aumentato, moltiplicato, significa entrare a far parte, a pieno diritto, del mondo delle pratiche performative. Anche studiare “soltanto” queste pratiche, ma studiarle sul campo, può significare farne parte. Quindi, la politica della performance di cui parlo ha per soggetti principali gli artisti, ovviamente, ma anche gli spettatori attivi, aumentati, e, fra di essi, in particolare i ricercatori sulle pratiche performative. L'esperienza (diretta e indiretta) delle pratiche performative rappresenta un allenamento formidabile all'empatia, al saper fare gruppo, comunità, per riap-

prendere in definitiva a diventare quello che siamo o almeno dovremmo essere: esseri umani degni di questo nome [...]. Significa pensare al teatro come strumento efficace e pervasivo come pochi per far fronte a uno dei grandi problemi dell'umanità contemporanea: la paura del diverso, dell'altro (36).

Un teatro que no actúa como resistencia política sino como una «cultura de relaciones» donde esta última se convierte en práctica política. En otras palabras, un teatro performance que está probando a construir desde el escenario una nueva comunidad transidentitaria, transcultural, transnacional, que finalmente sea capaz de proponer un nuevo modelo de convivencia: la cohabitación.

Mediterráneo e inmigración temas centrales en el teatro de Lina Prosa

Las obras de la dramaturgia siciliana inciden sobre todo en la deconstrucción de la imagen oficial de las personas inmigrantes como enemigos, en esta línea se encuentran las historias y las voces de los inmigrantes como en *Cassandra on the road* (2009). Aquí Cassandra vuelve a ser nómada y extranjera, en cuerpo y palabra. Ella revive su pasado mítico bajo la apariencia de una emigrante griega en Estados Unidos, la hija de un supervisor en los Mercados Generales. Allí a solas con sus profecías, atraviesa los desiertos estadounidenses entre la incomunicabilidad, la experiencia de la marginación y la toma de conciencia.

Empeñadas en esta línea se encuentran las obras que forman la *Trilogía del naufragio* (2003-2013), un intento por sacar a relucir la individualidad, la historia y el punto de vista de las víctimas del drama y la violencia de la inmigración africana en Italia y en Europa. Las tres obras que componen la *Trilogía del Naufragio* (2013): *Lampedusa Beach* (2008), *Lampedusa Snow* (2012) y *Lampedusa Way* (2013) presentan la salida, el viaje y la muerte de los inmigrantes ilegales, estas historias constituyen una poética extremadamente sensible, en la que el uso de los recursos literarios así como de la violación de lo políticamente correcto posicionan al espectador como si estuviera junto a los protagonistas, escuchando sus pensamientos y emociones o nuevas formas de hacer agencia junto a los invisibles.

El naufragio es físico y moral pero siempre es humano y el agua es un elemento que podría unir. Sin embargo son las personas las que crean muros con este elemento. Así lo constatamos en la violencia sexual y posterior naufragio de la pequeña Shauba en *Lampedusa Beach*, el hallazgo del cuerpo desnudo inmóvil pero lleno de sueños silenciados de Mohamed en *Lampedusa Snow*, y la pérdida de la esperanza de Saif y Mahama en *Lampedusa Way*. Tres obras que simbolizan el declive de la humanidad en Occidente. Cada uno de los textos tiene un prólogo y un epílogo. El prólogo hace referencia a la realidad que inspiró la obra

y el compromiso del actor que interpretará el papel. En el epílogo se finaliza la historia, pero estando fuera de la narrativa poética del texto dramático y espectacular, éste parece cerrar una historia real que no solo rompe los límites entre ficción y realidad sino que excava y fija en la mente del espectador el punto de vista del inmigrante que ha vivido una Odisea para llegar a las costas de Lampedusa en busca de dignidad.

Las obras se desarrollan en el sur de Sicilia, en la isla de Lampedusa que en la vida real es una de las vías de ingreso de los inmigrantes africanos en Europa. Los protagonistas: Shauba en *Lampedusa Beach* y Mohamed en *Lampedusa Snow* intentan llegar a esta isla para hacer realidad su sueño de una vida mejor.

En *Lampedusa Beach*, el primero de los textos de la *Trilogía del naufragio*, la creatividad y el poder crítico de Prosa tienen como centro un sujeto diaspórico, racializado y femenino, cuyas peculiaridades siguen un patrón muy común en la migración. La protagonista del monólogo es la africana Shauba, bella, joven y negra, que se embarca clandestinamente en una patera que tiene como destino la isla de Lampedusa. El barco, con setecientos refugiados a bordo, se hunde. Su ya precario equilibrio se ve precipitado por una disputa entre los dos contrabandistas que dirigen la embarcación, ellos se disputan a la adolescente Shauba, la presa elegida para la violación. El monólogo se abre con la historia de Shauba en el mar, ella no sabe nadar pero consigue, por momentos, “flotar” gracias a las gafas que le regaló su tía adoptiva Mahama, su ausente y principal interlocutora, que preparó su marcha a Italia, una fuga que costó tres millones en efectivo y tres años de ahorro. Es en esta inmensidad “opaca” y líquida, donde se muere de vergüenza, que Prosa opta por una suspensión / intercambio de la frontera entre la especie humana y animal, la vida y la muerte, los sentidos y los sentimientos: así se describe el beso apasionado de Shauba con una sardina que huele a gangrena ligada al sentido de su probable final inminente, el cuerpo que se pudre “en el agua como una hoja”, el corazón que flota como “un barquito de papel dentro de una vasija llena de agua...Tan llena que va a estallar”, los cadáveres de otros naufragos, sus compañeros de viaje que gravitan a su alrededor como mesas humanas sin más huesos o con vientres descuartizados e hígados colgando, su condición de presa en el mar como el pescado que puede ser cazado por los pescadores. Prosa perfila el cuerpo humano como figura metonímica de una etnia / humanidad profanada, una concentración de carne y hueso, que asume, por razones obvias, el aspecto de un eterno retorno: su representación sigue las antiguas formas de esclavitud que se perpetúan con métodos y agentes diversificados en el presente, pero manteniendo inalterables los trágicos resultados, siempre con respecto al pasado.

Ahora bien, en las obras de Prosa no se trata de látigos que laceran el cuerpo y lo dejan desangrado, sino de una ruptura del tejido humano, primero alterado

y vejado durante el viaje y luego durante el naufragio. Nuevas formas de violencia que, sin embargo, no difieren en los resultados de las antiguas esclavitudes: envilecimiento y postración de lo humano. En la travesía de África a Italia, la patera se convierte en un sustituto simbólico de los barcos negreros, un lugar donde se dan formas de malversación y mercantilización / violaciones de los cuerpos, posibilitadas por la clandestinidad de los pasajeros, por su inexistencia legal.

La inteligente creación poética de Prosa asocia la “voz ahogada” de Shauba con una especie de síncope de apnea prolongado que se convierte en antídoto contra la descomposición silenciosa de la carne «Io che naufrago senza sosta, perché il mio naufrago non è un fatto che si conclude»(7) y contra la imposición de dominación humana. Así, aunque subyugada por estar privada de los derechos más elementales y aquejada por el duelo de su muerte anunciada, Shauba lanza un desafío desde su condición de subalterna que deja de serlo gracias a su reposicionamiento simbólico en el histórico proceso como sujeto / protagonista discordante, y en oposición al orden hegemónico. La de Shauba es, de hecho, una voz en off y contrasta con la visión teleológica occidental del progreso, con los falsos mitos propagados por una modernidad multilateral. Una voz que Prosa hace coincidir con una progresiva toma de conciencia por parte de Shauba de su estatus, que le permite identificar su procedencia con otro lugar que no reside en el centro pero que el centro ha surcado radicalmente, para desarrollar una visión crítica de la configuración de Occidente como medida del mundo a escala mundial y discernir las razones y causas del engaño que sufren quienes, como ella, se encuentran en condiciones de extrema pobreza y marginación. El Capitalismo es uno de ellos, precisamente el “Ccappittallissmmo” como se relata a lo largo del monólogo con un juego ortográfico marcado por el consonantismo que actúa como agente revelador de la diferencia social africana, el efecto de desorden africano “desde la ignorancia” elocuentemente atribuida por Prosa a las clases menos pudientes. De este modo, al introducir la oralidad Prosa no solamente reproduce ficcionalmente un sistema comunicativo; se adentra en lo que Guillermo Mariaca en 1995 denomina «un modo de producción cultural diferente que juega con dos lógicas culturales distintas y heterogéneas» (39). La palabra en la obra es la palabra de las sociedades letradas, pero es también la palabra de las comunidades ágrafas: «posee capacidad de encantamiento, poder sobrenatural, alcance sacralizador» (Rama 245). Es una palabra que al nombrar no solo evoca la realidad, sino que la invoca, la vuelve presente. Por ello, el signo lingüístico deja de ser algo puramente arbitrario y convencional para convertirse en magia y conjuro y permitir el acceso a un mundo misterioso de fuerzas naturales y sobrenaturales.

La emblemática figura política del cuerpo femenino, presente a lo largo del monólogo y encaminada a afirmar una especie de contraglobalización, es aquí

estigmatizada por el provocador proyecto de revuelta de Shauba contra un sistema dominado por los hombres y amoral que perpetúa formas de violencia destinadas a anular al sujeto subalterno. Shauba le pide al presidente del Estado italiano la abolición de los márgenes geográficos y las fronteras geopolíticas; es un acto de disidencia absolutamente consecuente y coherente con su rebelión contra el mundo clasificador:

Signor capo dello stato italiano [...]

Ecco il mio programma:

all'inizio farò la colf presso una famiglia italiana

mi piacerebbe una famiglia Ccappittallista,

voglio vedere da vicino come sono fatti i CCappittallisti.

Dopo un anno di lavoro farò la lavoratrice-studente.

Di sera. Corso di informatica.

Una volta preso il diploma mi impiegherò

in un ufficio di Roma e diterò tutto il giorno, o forse si dice digiterò?

Tornerò ogni tanto a trovare la famiglia cappittallista.

Perché io mi affeziono signor Capo dello Stato Italiano.

Lei mangia? Fa molliche? Ha bambini?

Posso venire a lavorare da lei?

Il mio programma non finisce qui.

A furia di digitare diventerò un'esperta.

Diventerò un'iccaro. No, che dico: un'haccker.

Mi perdoni l'errore.

In questa parola mi sono esercitata da sola.

Si vede che non c'è la mano di Mahama.

Mahama condanna qualunque idea sovversiva.

Entrerò nel computer di casa sua signor Capo dello Stato Italiano.

Guarderò tutto quello che non è possibile vedere.

Shauba/Iccaro/Haccker girerà nuda tra le sue leggi.

Porterà scompiglio anche perché nel suo computer

ci sono solo leggi maschili...

Stando così le cose, per una certa questione morale

le consiglio di chiudere lo Stato per almeno un'ora.

Io mi ritiro, ma lei chiuda, nasconda la vergogna.

Io darò il via al più grande esodo affricano.

In un'ora ce la farò. Se lei chiude. Se chiude un occhio.

Devo aiutare quelli come me.

E' in arrivo a Lampedusa un'altra carretta del mare.

Mia cugina è lì. Nell'altra ancora c'è la figlia di mia cugina.

Nell'altra ancora la prima nipote incinta

Perché signor Capo dello Stato Italiano quelli dell'Africa

siamo come una collana di perle spezzata: ci sfiliamo ad uno ad uno.

Qualcuna cade in buone mani, qualcuna si perde.

Qualcuna arriva a destinazione.

Qualcuna annega e tutto finisce qui (12).

En lo alto de la barca, justo antes de hundirse, así percibe Shauba a Lampedusa: «Non esagero a dirti che Lampedusa mi è sembrata Triburti. Ho sorriso. Il nuovo mondo mi è sembrato talmente piccolo che ho pensato “Valeva la pena andare fino a Lampedusa per sentirsi a casa?”» (9).

En esta hipotética eliminación de los márgenes adquiere una importancia capital el Mediterráneo, que ha acaparado titulares en las últimas décadas por su ominoso papel de cementerio de África. En cambio en la ora de Prosa la responsabilidad es sólo humana.

Il naufragio è stato totale.
Ma è stato di una semplicità assoluta.
Lo sai perché? Non c'è stata tempesta.
Non c'è stata lotta, resistenza.
Nessuna manovra di perizia marinara.
Nessuna chiamata di capitano.
Nessun avviso. Nessuna campanella.
Non c'è stato innalzamento di onda.
Niente che riguardasse il mare.
Il mare è innocente (9).

La originalidad de la dramaturga siciliana está en situar como culminación del camino cognitivo de Shauba no un agua genérica, sino la mediterránea, sugiriendo claramente la importancia gnoseológica y educativa de este espacio, «Mi autoeleggo regina dell'immensità nella danza del molusco che vuole entrarmi in bocca. Mi completo con l'acqua dopo avere inghiottito fuoco, terra, aria, in quel paese d' Africa» (8).

Una idea opuesta a las frecuentes y selectivas reconversiones unidireccionales de este mar como una “frontera líquida” divisoria de aguas entre dos mundos: el norte rico y el sur pobre o a la cuna del eurocentrismo. Prosa desafía la recurrente occidentalización del Mediterráneo y redescubre su valor como punto de encuentro de raíces culturales y recorridos históricos, mestizaje de pueblos y razas.

La disputa de Shauba y su reivindicación de la supresión de las fronteras se completa en las etapas finales del monólogo.

Signor capo dello stato italiano
Togli l'acqua tra l'Italia e l'Affrica...
Noi non abbiamo barche adatte per venirti a trovare...
Non abbiamo elettropompe adatte a fare lavori così impegnativi
Mi hanno detto che un certo Leonardo potrebbe fare un lavoro del genere...
Togli l'acqua e vedrai giù in fondo che Italia e Affrica sono unite... (12).

La denuncia atribuida a Shauba como reacción a su clandestinidad sojuzgada establece, aunque sea de manera ficticia, una barrera a la erosión de los derechos

sociales y políticos de todos los inmigrantes, no solo en la perspectiva femenina o de un ideal de ascensión sino también en nombre de una necesidad humana. Prosa, en línea con lo que señalaba la poeta africana Audre Lorde en su famosa obra *La hermana extranjera*, demuestra que entre las mujeres «no son las diferencias las que nos paralizan, sino el silencio. Y hay muchos silencios que hay que romper» (44).

Si en *Lampedusa Beach* la frontera sigue siendo el espacio líquido e insuperable del Mediterráneo representado en la verticalidad del descenso de Shauba hacia el fondo del mar, el naufragio de la humanidad, en *Lampedusa Snow* el espacio se duplica convirtiéndose así en una doble frontera pues la obra está inspirada, como el texto anterior, en una noticia de crónica y siempre a través del monólogo Mohamed, hermano de Shauba narra su historia, él está desde hace seis meses en un centro para inmigrantes en los Alpes italianos, mientras las autoridades examinan su solicitud de asilo político. Ha sido trasladado allí junto a otros inmigrantes de diferentes países africanos, todos como él reciben ayuda humanitaria y carecen de documentos de identidad que les permitan acceder a una vida digna fuera del centro.

Un escenario que sirve para ilustrar mejor la idea de una doble frontera como privación de libertad y transformación de la persona migrante en un paria marginado por la sociedad en la que esperaba ser acogido. Mohamed tiene que afrontar el aislamiento frente a la verticalidad de la montaña, la privación de los derechos y espacios de la humanidad común, un paria, sin voz y sin rostro desde el punto de vista de la alteridad. Está ubicado en un lugar donde cualquier relación entre el Otro y la sociedad del país anfitrión se vuelve imposible.

Mohamed cuenta los preparativos de su viaje, como se había preparado para afrontar la travesía, confiado en su condición social de ingeniero informático, con objetos que deberían haberle facilitado el contacto y la inserción en el país anfitrión. Sin embargo, al llegar a Lampedusa, Mohamed estaba desnudo, el mar lo había privado de cualquier tipo de identidad que pudiera diferenciarlo del resto de supervivientes. Así anónimo en la masa de inmigrantes ilegales, formará parte de las estadísticas comunicadas por los medios de comunicación que borran todo rastro de individualidad y será trasladado a un frío centro de detención temporáneo para personas que solicitan asilo político. Allí Mohamed verá la nieve por primera vez y soñará despierto gracias a un trozo de papel que encontrara en la sudadera que recibió de los voluntarios del centro. El contacto con el papel le producirá una suspensión del tiempo y la realidad del encierro dará paso a la imaginación. La tarjeta encontrada en la sudadera que le han dado en el centro, lo llevará a imaginar que es dinero olvidado por un adinerado dueño de la sudadera, la ilusión de este dinero le permitirá hacer un viaje imaginario a Roma, irá al Vaticano en donde presentará su solicitud de asilo y luego se unirá

a los famosos guardias suizos. Sin embargo, un segundo contacto con la hoja de papel devolverá el joven a la realidad: lo que Mohamed creía que era dinero era en realidad una tarjeta de golosinas que contenía un mensaje desesperado del dueño de la sudadera quien se había suicidado por amor. Este encuentro entre diferentes culturas y lenguas a través del sufrimiento crea un espacio en el que la ilusión es fundamental para escapar de la violencia, de la condición de migrante confinado. Con este desencuentro con la realidad la obra *Lampedusa Snow* termina y luego en el epílogo final Prosa se hace portadora de la historia de los vencidos «Finisce la realtà. Comincia l'irrealtà» (29). La verdadera historia de los Mohameds de estas tierras continúa, él ha sido encontrado, su cuerpo está sepultado por una avalancha de nieve y su muerte aparece en el pie de foto en una noticia donde el jefe del socorro alpino declara «è un profugo africano che si è ucciso per amore ... ci sono tracce di sangue. Portatelo a valle. Con l'elicottero» (30).

Los rescatistas alpinos habían encontrado su cuerpo junto a la solicitud de asilo político y la carta de despedida del dueño suicida de la sudadera que Mohamed llevaba puesta. La presencia de estos objetos y las huellas de sangre en el cadáver llevan al jefe de rescatadores a reescribir la historia de Mohamed como la de un migrante africano que se suicidó por amor. Este final irónico subraya la incapacidad de las autoridades del país para acoger y reconocer las huellas de los migrantes contemporáneos, aceptar su alteridad y, por tanto, escribir una historia que los salve del olvido y les reconozca como lo que son: personas.

El procedimiento metonímico se retoma en *Lampedusa Way*. Así la escena se desarrolla en una playa de Lampedusa, en esta se encuentran sentados Mahama, tía de Shauba e interlocutor fantasma en *Lampedusa Beach*, y Saif, el tío adoptivo de Mohamed, mencionado repetidamente en *Lampedusa Snow*. Ellos han llegado en un crucero como turistas para encontrar las huellas de los dos sobrinos y están esperando noticias de un personaje el “Cappitalista” que debería llevarles noticias de Shauba y Mohamed, pero él nunca llegará. En esta espera beckettiana, el movimiento implícitamente sugerido por el título *Lampedusa Way* se transforma en ausencia que inmoviliza a los dos personajes en un solo lugar: la playa de Lampedusa “Lipadusa” que por un lado recuerda el turismo y la alegría de las personas de Occidente y por otro lado, evoca naufragios y muerte de inmigrantes africanos. La copresencia de cuerpos que cuentan y cuerpos que no importan dándose la espalda.

Prosa con la Trilogía narra la crónica del Naufragio de la especie humana, expone una imagen clara y desangelada de la realidad en donde desdibuja la figura de estos antihéroes del siglo XXI como enemigos, imaginarios “normalizados” a través de las crónicas de los periódicos y en los telediarios aliados al Capitalista de turno.

Traducción como acto político, hacia nuevas ciudadanías

Actualmente es posible identificar algunas similitudes en la evolución del fenómeno migratorio entre Italia y Perú: ambas realidades han pasado de ser tierra de emigrantes durante el siglo XX a ser meta de inmigrantes en el presente siglo. Este desarrollo ha dado origen a nuevos escenarios y a nuevos problemas a los cuales ambos pueblos han reaccionado a menudo, de manera parecida: olvidando su pasado migratorio, criminalizando, estigmatizando y marginalizando a través de discursos de odio a los nuevos condenados de la tierra que llegan a sus suelos.

En Perú, según el reporte de la Superintendencia Nacional de Migraciones, entre enero de 2016 y diciembre de 2022, 1.593.429 personas venezolanas habrían ingresado por punto de control migratorio y de ellas 748.781 permanecen en el Perú. Sin embargo, según datos del Banco Mundial la cifra no oficial se estima en aproximadamente 1, 2 millones (Dávalos en Banco Mundial 2020).

Esta migración ha desencadenado actitudes negativas contra los migrantes, a quienes se les culpa de todos los problemas sociales ya existentes en el país, como la informalidad en el mercado laboral, el aumento de la desocupación y la inseguridad ciudadana. Como señala Fernando Solís en su tesis *¿Influye la inmigración venezolana en el crecimiento de la informalidad en Lima metropolitana? de 2020:*

En los últimos años se ha visto el incremento de la migración extranjera en el Perú, especialmente la venezolana. Esto debido a la crisis que se desató en dicho país lo que generó una amplia inmigración hacia el Perú, siendo el segundo país luego de Colombia con mayor número de inmigrantes según lo confirmó la Agencia de la ONU para los refugiados. Este suceso generó diversos efectos en la economía peruana, para lo cual alguno de ellos no ha sido del todo bueno por ejemplo en el mercado laboral, donde en el país más del 70% representa la parte informal.

Este problema se debe a diversas causas como las barreras burocráticas que la entidad regulatoria del estado (SUNAT) impone a las personas a la hora de regularizar sus empresas, pues las personas venezolanas al no contar con la documentación adecuada no pueden contar con un trabajo formal y por ello trabajan de forma independiente vendiendo productos en la calle, trabajando en lugares donde no existe derechos laborales ni se ejerce los pagos de impuestos o en peor de los casos cometiendo delitos (3).

En este contexto el término “veneco” viene siendo empleado para referirse despectivamente a un venezolano, presentando la misma connotación negativa de palabras como “cholo” o “serrano” con las cuales aún se discrimina a los migrantes e hijos de migrantes andinos en las grandes ciudades como Lima¹.

1 Las migraciones internas históricamente, desde la primera mitad del siglo XX se dinamizan especialmente, desde su segunda mitad, acelerándose hasta la década de 1970 y declinando si-

En tal contexto nace en 2021 el proyecto de investigación acción *Teatro de la migración en diálogo* gracias al apoyo logístico de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Al interno de este proyecto estamos llevando a cabo la traducción de la *Trilogía del Naufragio* de Lina Prosa del italiano al español, en la variedad diatópica andina. Esta actividad se presenta como una propuesta que implica más allá de un estudio de teatro comparado, una estrategia para socializar nuevas prácticas artísticas que visibilizan al sujeto subalterno inmigrante abyecto como sujeto de la historia. En el caso de la trilogía se trata de la migración sobre todo de origen africana en Italia. Sin embargo, la traducción tenía como objetivo subvertir el orden natural subyacente al discurso sobre el movimiento migratorio actual a escala global, que involucra a millones de seres humanos desplazándose mayormente a través de las fronteras de los Estados nacionales, y la dificultad de tales Estados para dar respuesta a sus demandas de inclusión. En tal sentido se está intentando, a través del acercamiento de las obras de Lina Prosa al contexto peruano, poner en diálogo una revisión de los elementos estructurales de la noción y práctica de la ciudadanía vigente, de raigambre moderna, una visión que implica la exclusión del sujeto inmigrante venezolano y el migrante interno de zonas del interior del país y que está en la base de legislaciones y políticas migratorias excluyentes, frente a las cuales se hace necesario un tratamiento de la noción de ciudadanía que tenga en cuenta la dimensión cultural de la misma, vale decir, el estudio de la ciudadanía intercultural, una resignificación de la categoría ciudadanía que habilite el ejercicio político de las mayorías tradicionalmente silenciadas (Berisso 70).

Asimismo, las actividades del proyecto inciden en el diálogo entre el teatro de la migración y del desplazamiento que se está desarrollando en diferentes países de Europa como Alemania, España, Francia e Italia y en América (sobre todo en México en América del Norte y en diferentes países de América del Sur). En un primer momento hemos organizado coloquios para que Lina Prosa conozca la realidad del teatro de la migración en Perú y para dar a conocer la biografía y el teatro de Lina Prosa entre dramaturgos y dramaturgas hispanoamericanos/as que se han ocupado del tema de la migración en sus obras como: Ana Correa, César Escuza, Perla de la Rosa, Amaranta Osorio, Juan Souki y Mariana Althaus entre otros. Por otro lado, se está incidiendo en la recepción, y difusión de su legado intelectual y de su praxis artística-educativa en el ámbito peruano e hispanoamericano a través de la traducción de la *Trilogía del Naufragio* y la puesta en escena de una reescritura de la misma en Perú. Actualmente nos estamos ocupando de la formación de una red internacional que se ocupe del teatro de

gnificativamente en las décadas de 1990 y 2000. Esto ocurre en un contexto de desarrollo del capitalismo ligado a sus diferentes modelos macro económicos.

la migración a escala global. Nuestro objetivo es dar respuestas interdisciplinarias, colectivas e interculturales a un fenómeno complejo y ancestral como es la migración.

Obras citadas

- Alfaro, S.; Ansión, J. & Tubino, F. (2008): *Ciudadanía intercultural. Conceptos y pedagogías desde América Latina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Agier, M. (2017): De la frontera a la condición cosmopolita. La antropología más allá del multiculturalismo. *Frontera Norte*, 26, 3e, pp. 57-73. Recuperado de <https://doi.org/10.17428/rfn.v26i3e.1681> (Visitado el 23/06/2023).
- Dávalos en Banco Mundial en el Perú. Recuperado de <https://www.bancomundial.org/es/country/peru> (Visitado el 13/06/2023).
- Berisso, D. (2019): Construcción de ciudadanía y transformación de la filosofía. En M. L. Rubinelli (Ed.), *Ciudadanías en construcción* (pp. 65-80). San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- Bettini, M. (2001, julio-agosto): Contra las raíces. Tradición, identidad, memoria. *Revista de Occidente*, pp. 79-97.
- Bettini, M. (2020): *Hai sbagliato foresta*. Bologna: Il Mulino.
- Campagna, M. (1979): *I fatti di Bronte-Caccia alle streghe-La valle di Minnola*. Catania: Giannotta.
- De Marinis, M. (2020): *Per una politica della performance. Il teatro e la comunità a venire*. Spoleto: Editoria & Spettacolo.
- Duch, L. (1974): *Ciencia de la religión y mito: estudios sobre la interpretación del mito*. Barcelona: Publicacions del'Abadia de Montserrat.
- Fiume, M. (2006): *Siciliane. Dizionario biografico*. Siracusa: Emanuele Romeo.
- Gadamer, H. G. (2007): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- HISTAL (2014): Groupe de recherche HISTAL: Dix années de recherche en histoire de la traduction en Amérique latine. Conférence MIDI. Département de linguistique et de traduction. Université de Montréal. 4 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://ling-trad.umontreal.ca/ressources-services/conferences-midiaccueil/conferences-midi-archives/> (Visitado el 23/05/2023).
- Lienhard, M. (1995): Oralidad. *Memorias de JALLA-Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, 1, pp. 11-15.
- Lorde, A. (2003): *La hermana extranjera la extranjera: artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Mariaca, G. (1995): *Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde la región andina*. La Paz: Sierpe.
- Mastrocola, P. (1996): *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Mauceri, M. & Niccola, M. (2015): *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*. Milano: Mondadori.
- Merini, A. (2008): Una volta sognai. En *Progetto Migranti*. Recuperado de http://web.iisfalco-ne-righi.edu.it/migranti_nuovaversione/?p=480 (Visitado el 21/08/2023).
- Monroy, B. (2013): *Ragazzo di razza incerta*. Bari: La Meridiana.
- Monroy, B. (2015): *Dido operetta pop*. Napoli: Avagliano.
- Monroy, B. (2018): *Storia di Giulietta*. Bari: La Meridiana.
- Pérez, J. (2013): El Teatro de narración, oraciones civiles, teatro de la memoria. *Zibaldone. Estudios italianos de La Torre del Virrey*, 1, 2, pp. 45-55.

- Pincherle, A. (2016): Il coraggio di una scrittrice: Amelia Pincherle Rosselli. Recuperado de <https://www.gruppolaico.it/2016/12/25/il-coraggio-di-una-scrittrice-amelia-pincherle-rosselli/> (Visitado el 23/05/2023).
- Prosa, L. (2008): *Lampedusa Beach*. En L. Prosa, *Trilogía del naufragio* (pp. 5-26). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2012): *Lampedusa Snow*. En L. Prosa, *Trilogía del naufragio* (pp. 27-41). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2013): *Lampedusa Way*. En L. Prosa, *Trilogía del naufragio* (pp. 42-62). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2013): *Trilogía del naufragio*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2018): Cassandra on the road. En L. Prosa (Ed.), *Miti senza dei. Teatro senza dio* (pp. 33-45). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2020): *Pagina zero. Ritratto di naufrago numero zero-Formula 1-Il buio sulle radici-Gorki del Friuli-Ulisse Artico*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Pulga, M. (2020): *Donne in scena*. Roma: Aracne.
- Rama, Á. (1985): *La ópera de los pobres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rancière, J. (1996): *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ricoeur, P. & Boccali, R. (2013): *Ermeneutica delle migrazioni: saggi, discorsi, contributi*. Milano: Mimesis.
- Rizzo, E. (2020): Le donne del teatro siciliano. Marinella Bragaglia e Maria Campagna. *Vitamine vaganti*, 87. Recuperado de <https://vitaminevaganti.com/2020/11/07/le-donne-del-teatro-siciliano-marinella-bragaglia-e-maria-campagna/> (Visitado el 20/05/2023).
- Sabato, F. (1910): *U sapiti com'è*. Roma: Stabilimento Tipografico Riccardo Garroni. Recuperado de <https://www.ateatro.info/copioni/u-sapiti-come/> (Visitado el 08/09/2023).
- Seibold, J. (2006): La Interculturalidad como desafío. Una mirada filosófica. *Stromata*, 62, pp. 211-226.
- Seibol, J. (2008): La ciudadanía intercultural. Un nuevo desafío para nuestros pueblos latinoamericanos y caribeños. *Stromatha*, 64, 3-4, pp. 219-232.
- Solís, F. (2020): ¿Influye la inmigración venezolana en el crecimiento de la informalidad en Lima metropolitana? Recuperado de https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/11634/Gutierrez_Inmigracion-venezolana-informalidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Visitado el 07/09/2023).
- Spivak, G. (1985): Subaltern Studies: Deconstructing Historiography. En R. Guha (Ed.), *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society* (pp. 330-363). Delhi: Oxford University Press. Traducción de Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui. Recuperado de <https://reflexionesdecoloniales.files.wordpress.com/2013/03/spivak.pdf> (Visitado el 25/06/2023).
- Toury, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

EL NÚCLEO “AGUA” EN LA FRASEOLOGÍA DEL ESPAÑOL DE AMÉRICA

Rocío Luque*

El objetivo de este artículo es analizar las unidades fraseológicas (UFS) que se han creado alrededor del núcleo “agua” en las diferentes variedades del español americano para observar cómo este elemento, esencial en la vida humana, refleja el universo cultural, la visión del mundo, las creencias, los estereotipos y la competencia metafórica de las comunidades lingüísticas involucradas. El significado del referente, por un lado, facilitará la transparencia de los fraseologismos examinados, pero, por otro lado, hallaremos construcciones parcialmente opacas en su significado por la proyección que se da con la imagen generada a partir de un nombre común. Al mismo tiempo, nos detendremos en la existencia de sinónimos, geosinónimos y antónimos entre las UFS de las diferentes variedades del español americano, así como en las construcciones polisémicas, las variantes, los barbarismos y los indigenismos presentes en ellas.

Palabras clave: fraseología, locuciones, colocaciones, agua, español americano

The Nucleus “Agua” in the Phraseology of American Spanish

The aim of this article is to analyse the phraseological units (PU) that have been created around the nucleus “water” in the different varieties of American Spanish in order to observe how this element, essential in human life, reflects the cultural universe, worldviews, beliefs, stereotypes and metaphorical competence of the linguistic communities involved. While the meaning of the referent will, on the one hand, facilitate the transparency of the phraseologisms examined, on the other hand, we will find constructions which are partially opaque in their meaning due to the projection of the image generated from a common name. At the same time, we will examine the existence of synonyms, geo-synonyms and antonyms among the PUs of the different varieties of American Spanish, as well as the polysemic constructions, variants, barbarisms and indigenisms present in them.

Keywords: Phraseology, Locutions, Collocations, Water, American Spanish

Objetivos y metodología

Frente a una fraseología de planteamiento cultural –que se genera a partir de núcleos que tienen como referentes, por ejemplo, topónimos, gentilicios, episodios históricos o hechos religiosos–, existe una tipología fraseológica ontológica que

* Università di Trieste.

consta de una serie de metáforas elaboradas mediante asociaciones consideradas de carácter universal. La existencia de los universales fraseológicos se debe a varios factores, tales como la formación antropomórfica de las metáforas (a partir de lexemas que designan partes del cuerpo, prendas de vestir, modos de comportamiento o diferentes situaciones de la vida cotidiana) o la tendencia a formar conceptos abstractos a partir de términos concretos (sirviéndose el ser humano de lo más cercano a él) (Ullmann 217). Por lo tanto, entre los universales fraseológicos más frecuentes encontramos los somatismos y los zoónimos, ya que tanto el cuerpo humano como el mundo animal son parámetros con los que el hombre se relaciona con el mundo o se compara, pero hallamos también elementos naturales como el agua, uno de los constituyentes básicos de la materia.

Lo que aquí nos proponemos es analizar las unidades fraseológicas (UFS) que se han creado precisamente alrededor del núcleo “agua” en las diferentes variedades del español americano para observar cómo este elemento, esencial en la vida humana, refleja el universo cultural, la visión del mundo, las creencias, los estereotipos y la competencia metafórica de las comunidades lingüísticas involucradas. El significado del referente, por un lado, facilitará la transparencia de los fraseologismos examinados –dado que es posible establecer una asociación entre el agua y sus propiedades o funciones (García-Page Sánchez 363)–, pero, por otro lado, hallaremos construcciones parcialmente opacas en su significado por la proyección que se da con la imagen generada a partir de un nombre común (Ronconi 65).

Para realizar dicho estudio, primero hemos recogido todas las UFS pertinentes en el *Diccionario de la lengua española* (DLE) de la RAE, el *Diccionario de americanismos* (DAMER) de la ASALE, el *Diccionario del habla de los argentinos* (DHA) de la Academia Argentina de Letras, el *Diccionario de costarriqueñismos* (DC) de Carlos Gagini, el *Nuevo diccionario de costarriqueñismos* (NDC) de Miguel Ángel Quesada Pacheco, el *Diccionario de mejicanismos* (DM) de Francisco J. Santamaría, el *Diccionario breve de mexicanismos* (DBM) de Guido Gómez de Silva y el *Diccionario de salvadoreñismos* (DS) de Matías Romero. Posteriormente, hemos dividido las UFS en colocaciones y locuciones¹; y, siguiendo un enfoque cognitivo, hemos agrupado estas construcciones, a su vez, en base a familias léxicas procediendo por asociación de esferas conceptuales. Por último, hemos realizado un análisis semántico de las UFS para establecer relaciones de sinonimia, antonimia, hiponimia, polisemia u homonimia (Ruiz Gurillo 59) y hemos prestado especial atención a cómo las locuciones varían en base al país hispanohablante (Ruiz Gurillo 91).

1 Hemos excluido los enunciados fraseológicos por ser menos representativos con el núcleo en cuestión.

Análisis de las unidades fraseológicas con el núcleo “agua”

Colocaciones

Entre las colocaciones, esos «sintagmas completamente libres, generados a partir de reglas, pero que, al mismo tiempo, presentan cierto grado de restricción combinatoria determinada por el uso», como las define Corpas Pastor (53), la construcción más frecuente es la de ‘S + prep. + S’, que presenta un primer sustantivo –el grupo o la unidad que constituye el colocativo, en este caso “agua”– y un segundo sustantivo –el individuo o la entidad más pequeña que constituye la base– (Corpas Pastor 74). Considerando que el concepto de colocación está relacionado con el de solidaridad léxica multilateral de Coseriu (148), vamos a ver cómo la base determina semánticamente al primer colocado, creando una serie de implicaciones sumamente significativas.

La función principal del agua es la de hidratar, por lo que encontramos una serie de colocaciones con semantismo transparente que se refieren: al tipo de agua, como “agua de burbujas” (Méx.)² (DBM s.v.) o “agua de sifón” (Méx.) (DM 37); a las bebidas realizadas añadiendo e hirviendo algún ingrediente, como “agua de azúcar” (Ec.) o “agua de canela”³ (Ec.) (DAMER s.v.), “agua de chía” (Méx. y Hond.) (DAMER s.v.), “agua de jamaica” (Méx., Hond., El Salv., Pan. y P. Rico) (DAMER s.v.) y “agua de panela” (Col., Ven., Ec. y Pan.), llamada igualmente “agua de papelón” (Ven.) o “agua de surumba” (Ec.) (DAMER s.v.); a las bebidas que se consumen a una determinada temperatura para refrescarse como “agua de frescos” (Ec.) (DAMER s.v.), aunque no se especifique el tipo de hierba con el que se hace la infusión; o al café que se toma colado, como “agua de chuspa”⁴ (C. Rica) (NDC 36) o “agua de moledero” (C. Rica) (DAMER s.v.). Menos inmediatas son algunas colocaciones como “agua de mono” (Cuba), un agua hervida con azúcar morena y miel (DAMER s.v.), y “agua de mulas” (Ven.), una bebida fermentada hecha con guarapo y aliñada con corteza de frutas y especias (DAMER s.v.), en las que la elección del segundo sustantivo dependa tal vez del color; y “agua de piringa”⁵ (P. Rico) (DAMER s.v.), un refresco aguado,

2 Para mayor comodidad, indicaremos entre paréntesis la marca diatópica con la que las colocaciones se han recogido.

3 Mientras que “agua de azúcar” y “agua de canela” inciden en uno de los ingredientes que la componen, la forma sinonímica “agua caliente” (Ec.) (DAMER s.v.) pone de relieve solo la temperatura a la que se toma.

4 La “chuspa”, del quechua *chchuspa*, es la bolsa por la que se filtra el café. En Costa Rica se utiliza como sinónimo “agua chacha” (DC 7), puede ser que por referencia a la sirvienta que se ocupa de esta tarea; mientras que en Honduras y Nicaragua la colocación hace referencia también a un refresco o a una sopa ralos e insípidos (DAMER s.v.).

5 En el Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico se indica como variante la forma com-

quizá por la atribución de un carácter negativo a la “piringa”, el órgano sexual masculino. Así como las colocaciones que se refieren al café aguado, como “agua de cangrejo” (*El Salv.*) (DS 7), puede que por el color de los cangrejos de río, y las formas geosinonímicas “agua de chirre”⁶ (*Pan., Cuba, P. Rico*) y “agua de churre” (*Cuba*) (DAMER s.v.), que imaginamos procedan de “chirle”, voz de origen prerromano que designa coloquialmente algo insípido o insustancial (DLE s.v.), tras un proceso de asimilación de la /l/ como una [r] y una posterior disimilación vocálica. En el caso de “agua de sapo” (*C. Rica*), cuyo significado principal es el de ‘aguardiente’ (DAMER s.v.), puede que se haya establecido una comparación entre los efectos embriagantes del alcohol y los efectos alucinógenos que produce chupar la piel del sapo, conexión que se pierde no obstante cuando esta misma colocación designa un refresco preparado con aguamiel, jengibre y limón, tradicional en la zona del Caribe costarricense (NDC 37).

El agua se emplea también para infusiones que tienen funciones curativas, como observamos en “agua de guásimo” (*Ven.*) (DAMER s.v.), por las propiedades medicinales de la corteza del árbol que se usa, y “agua de remedio” (*Pan. y Ec.*), por la finalidad de la bebida, aunque no se indiquen las hierbas utilizadas. Más metafóricas son las imágenes que transmiten “agua de vieja” (*Ec.*) (DAMER s.v.), para la que suponemos que son las mujeres mayores las que conservan la sabiduría acerca de las plantas beneficiosas; y “agua del tiempo” (*El Salv.*), que, como se indica en su definición, es la que se toma permanentemente como el agua normal (DS 7). Pero el agua se emplea asimismo para fines cosméticos, tal y como indica el “agua de cara” (*Ec.*) (DLE s.v.), pese a que no especifique sus ingredientes; o estéticos, como el “agua de Florida” (*Col., Cuba, Ec., El Salv., Hond., Méx., Nic., Pan., Par., Perú, R. Dom. y Ven.*), la forma americana que se utiliza para el agua de Colonia y que deriva del nombre de una marca regional (DLE s.v.)⁷; y el “agua de la banda” (*C. Rica y Mex.*), el barbarismo al que se recurre para llamar la *eau de lavande* de los barberos y perfumistas (DC 7). Fines más ocultos son los que tiene, en cambio, el “agua de culo” (*El Salv.*) o “agua de las tres quebradas” (*El Salv.*), el brebaje que una mujer le da a un hombre para retenerlo (DAMER s.v.), tal vez por conexión, respectivamente, con el vulgarismo americano “encular”, que significa ‘enamorar apasionadamente’, y con el volcán Tres Quebradas de los Andes.

puesta “aguapiringa” (2022 s.v.).

6 Encontramos también la variante “agua chirría” (*Hond., El Salv., Cuba, Ec.*), que presenta la estructura ‘S+adj.’.

7 Es posible dar con el barbarismo “agua florida” (DM 37), colocación en la que se elide la preposición y se trata el nombre propio como común, al igual que en “agua colonia” (DC 6).

Por lo que se refiere a la utilidad que el agua tiene en la realización de determinadas acciones o labores cotidianas, encontramos construcciones descriptivas como “agua del tubo” (*C. Rica*) o “agua de chorro”⁸ (*Ven.*), con referencia al agua de las tuberías (DAMER s.v.); “agua de imbibición” (*Cuba*), la que se utiliza en el último molino durante la fabricación de azúcar (DLE s.v.); “agua de masa” (*Hond. y Nic.*), el producto de limpiar con agua la piedra de moler maíz (DAMER s.v.); “agua de melao”⁹ (*R. Dom.*), el líquido que queda como residuo de la fabricación del azúcar (DAMER s.v.); “agua de paila” (*C. Rica*), la que se echa en la paila de la miel para lavarla y luego dársela a los animales como alimento (NDC 36-37) y el “agua de pasto” (*Hond. y Pan.*), que denomina el agua de fuente, río o quebrada que provee de agua al ganado (DAMER s.v.).

Otra construcción frecuente entre las colocaciones es la de ‘S.+adj.’, en donde el adjetivo es el colocativo que suele intensificar la base, o sea el sustantivo “agua” (Corpas 72). Las colocaciones muestran una preferencia de aparición de unos elementos con otros, pero no hay que resaltar solo el aspecto restrictivo, sino también el productivo. «La competencia colocacional, de hecho, también incluye modelos lingüísticos mentales creativos gracias a los cuales las lenguas combinan signos para expresar significados más precisos y matizados» (Luque Toro 1461).

Hallamos, pues, adjetivos pertenecientes al ámbito semántico de los colores para indicar el grado de pureza del agua, como “agua zarca” (*Hond. y El Salv.*), que designa el agua limpia y cristalina de color azulado (DAMER s.v.), y las “aguas blancas”¹⁰ (*Ven.*), que describe las aguas aptas para el consumo (DLE s.v.), en oposición a la colocación “aguas negras”, las aguas residuales, que el DAMER o el NDC indican como americanismo, pero que en realidad es de uso también peninsular¹¹. Son americanas, en cambio, las formas geosinónimas “aguas servidas” (*Arg., Bol., Pan., Par., Perú y Ur.*) (DLE s.v.) y “aguas albañales” (*Cuba*) (DAMER s.v.).

Abundan también con la construcción ‘S.+adj.’ las colocaciones que designan bebidas, describiéndolas en función del sabor, como el “agua dulce”¹² (*El*

8 Esta colocación presenta la variante con el artículo contracto: “agua del chorro” (DAMER s.v.).

9 Encontramos también la variante “agua melao” (*P. Rico*), que presenta la estructura ‘S+adj.’

10 Geosinónimo de esta colocación es “agua pura” (*C. Rica*) (DAMER s.v.), en la que el adjetivo “puro”, como “blanco”, indica que el agua es apta para el consumo.

11 Estas imprecisiones en la marcación diatópica se dan también con otras colocaciones como “agua cruda”, “agua delgada”, “agua gorda”, etc.

12 Un adjetivo concerniente al gusto lo encontramos también en “agua agria” (*Hond.*), que, sin embargo, no se refiere a una bebida, sino al agua descompuesta que se utiliza en alfarería para ablandar la arcilla (DAMER s.v.).

Salv.), semejante a la chicha (DS 7), y el “agua picante” (*El Salv.*), el aguardiente o la chicha (DAMER s.v.); al olor, como el “agua aromática” (*Col.*), por las hierbas con la que se hace la infusión (DAMER s.v.); a la temperatura a la que se consume, como el “agua fresca” (*Méx.*), preparada con algún jugo de fruta (DAMER s.v.). Metafóricas resultan ser, en cambio, las combinaciones como “agua quebrantada” (*Méx.*), el agua tibia (DM 37), o aquellas en las que la adjetivación personifica el elemento natural, como “agua loca” (*Ec.*), el geosinónimo de “agua picante” para el aguardiente o la chicha (DAMER s.v.), o el “agua muerta” (*Arg.*), una variedad de aloja sometida a mayor fermentación para obtener una graduación alcohólica más elevada (DAMER, 2010: s.v.).

Un carácter humanizado es el que le confiere también la adjetivación (incluyendo los participios en función adjetival) al agua en el entorno natural, como en los casos de “agua nacida” (*Méx.*), la que sale de los manantiales (DM 37); y “agua bronca” (*Méx.*), el agua creciente de los ríos que arrastra tierra y troncos (DAMER s.v.). Encontramos también los antónimos “agua llena” (*C. Rica*) y “agua seca” (*C. Rica*), que designan, respectivamente, la marea alta y la marea baja (NDC 37). En cambio, para definir la lluvia que está al caer se utiliza “agua puesta” (*Méx.*) (DM 37).

Por último, encontramos algunas colocaciones con la estructura ‘S.+S.’, como “agua jane”¹³ (*C. Rica* y *Ur.*), el eponímico que, del nombre de una marca regional, designa una disolución acuosa de hipoclorito de sodio que se emplea como producto de limpieza (DAMER s.v.); “aguas mieles” (*Hond.*), las que han sido utilizadas en el despulpe del café (DAMER s.v.); y “agua perra” (*Chile*), el agua hervida sin azúcar a la que se echan hierbas medicinales (DAMER s.v.).

Locuciones

Las locuciones son UFS caracterizadas por la fijación y la idiomatización y, de acuerdo con la función que desempeñan en el discurso, equivalen a una determinada categoría gramatical, por lo que hablamos de locución sustantiva, adjetiva, verbal, adverbial, pronominal, preposicional, conjuntiva e interjetiva. Empezando por las locuciones verbales, las más frecuentes con el núcleo en cuestión, vemos cómo estas se asemejan a un verbo en su comportamiento sintáctico o en su significado (NGLE 56). Pueden ser opacas y con una dualidad semántica, pero también transparentes y con un significado deducible. Además, son una clara manifestación del sentido relacional de la mente ya que en realidad cada

13 Esta construcción es polisémica puesto que en Uruguay denomina también una planta de hasta 80 cm de altura, de hojas provistas de largos pecíolos y moteadas con pequeñas manchas amarillas, y flores dispuestas en capítulos amarillos (DAMER s.v.).

locución es una combinación de palabras que expresan conceptos definidos en su uso pragmático (Siegel 42) y una proyección, en nuestro caso, de la cultura hispanoamericana.

En esta categoría de UFS no pueden faltar las que describen la acción de llover en diferentes momentos de desarrollo: «estar de agua» (*C. Rica*) indica que está para llover (NDC 37), “ponerse el agua” (*C. Rica, Méx., R. Dom. y Ven.*) significa «comenzar a llover» (DM 38), mientras que “irse el agua” (*Méx. y P. Rico*) quiere decir «Dejar de llover, más o menos repentinamente, o no caer la lluvia que amenazaba» (DM 38). Como podemos apreciar por los significados proporcionados, se trata de locuciones que tranquilamente podrían sustituirse por las correspondientes perífrasis incoativas y terminativas con el infinitivo “llover”, pero la presencia del núcleo “agua” hace hincapié en el producto de la lluvia.

Encontramos también locuciones verbales que designan acciones realizadas por el hombre o que lo atañen como en “cambiar el agua al pájaro” (*C. Rica*), que equivale a “orinar”¹⁴ (NDC 37); “jugar alguien agua” (*Cuba*), que corresponde a bañarse o darse una ducha (DLE s.v.); “no cocerse alguien con dos aguas” (*Méx.*), que es equiparable a ser viejo, en alusión a las carnes de las aves (DM 38); “pedir para las aguas” (*Méx.*), que es pedir la propina, sobre todo en el caso de trabajadores que la necesitan tras un esfuerzo extraordinario para tomar una infusión callejera y reparar así las fuerzas (DM 38); y “quedarse alguien echando agua” (*Méx.*), una locución familiar que significa «indignarse al resultar burlado» (DM 38), imaginamos que sudando. En estas locuciones el núcleo mantiene más o menos su semantismo original y el significado de la locución depende principalmente de la suma de sus componentes, sin embargo, en otros casos la palabra “agua” se somete a un proceso de mayor metaforización, como en “agarrar/coger alguien un agua” (*Cuba*), es decir, «emborracharse» (DLE s.v.); “descubrir el agua fría/tibia” (*C. Rica, Cuba y Pan.*), o sea, «Presentar como novedoso algo ya muy conocido» (DLE s.v.; NDC 37); “mover el agua a una mujer” (*Méx.*), a saber, «enamorar» (DM 38); “pasar alguien por agua tibia” (*Perú*), esto es, «Pasar una prueba con lenidad» (DLE s.v.); “pedir el agua por señas”¹⁵ (*Cuba*), en otras palabras, «Encontrarse en situación de escasez económica» (DLE s.v.); y “seguir las aguas a alguien” (*Méx.*), expresión familiar para decir imitar o no contradecir al alguien por conveniencia o por prudencia (DM 38).

14 Dicha locución es geosinónimo de las formas peninsulares “cambiarle el agua al canario” o “cambiarles el agua a las aceitunas” (Buitrago 104).

15 A menudo, el núcleo “agua” expresa la idea de mayor o menor dificultad, como podemos observar también en “entrarle agua al bote” (*Cuba*), a saber, «Ponerse difícil una situación o un asunto» (DLE s.v.).

Dicha metaforización aumenta en el caso de locuciones en las que el verbo está parcialmente desemantizado y el contenido léxico que caracteriza a la construcción se consigue solo gracias a la combinación con el sustantivo alterado semánticamente. Es lo que sucede con el verbo “dar”¹⁶ en “dar agua a alguien” (*El Salv.*) o “dar el agua a alguien” (*Hond.*), que significa «asesinar» (DS 7; DLE s.v.); y “dar agua a los caites” (*C. Rica*), que corresponde a «salir corriendo» (NDC 37). O con el verbo “echar” en “echar agua arriba a alguien” (*Méx.*), que equivale a «reprender severamente» (DM 37); “echar a alguien al agua” (*C. Rica* y *Méx.*), que quiere decir «delatar» (NDC 37; DM 38); “echarle/largarle a alguien toda el agua” (*Méx.*), que es equiparable a «injuriar» (DM 38); y “echarle más agua a la sopa” (*El Salv.*), que se utiliza familiarmente cuando se presenta una visita inesperada a la que hay que atender en la mesa con la idea de «hacer cundir la comida» (DS 7).

La idiomatización es mayor también en las construcciones con doble complementación como “hacer del agua lodo” (*Ec.* y *Hond.*), es decir, «Enturbiar lo que está claro, intrigar, falsear malignamente la verdad» (DLE s.v.); “no beber agua en alguna parte” (*Méx.*), o sea, «No poder ir a ella, por temor de caer en manos de la justicia el que ha cometido allí un delito» (DM 37); “no ser capaz de dar agua al gallo de la pasión” (*Méx.*), «Dícese del que es muy mezquino y egoísta» (DM 37); “poner agua de por medio” (*Cuba*), esto es, «Alejarse de un lugar para evitar contratiempos» (DLE s.v.); y “poner agua en cedazo” (*Ec.*), a saber, «Confiar imprudentemente algo reservado, como un secreto, a quien no sabe guardarlo» (DLE s.v.);

En menor medida, hallamos locuciones nominales, que desempeñan las mismas funciones que el sustantivo simple. Estas designan fenómenos atmosféricos, como “aire de agua” (*Cuba*), que corresponde a la brisa que anuncia lluvia (DLE s.v.); o “culebra de agua” (*Méx.*), que, comparativamente, es la columna de agua que se eleva desde el mar (DLE s.v.). Describen también tipologías de personas, como “agua de masa”, que, dependiendo del país, denomina a alguien lento y torpe (*Pan.* y *Ven.*), indeciso e incapaz de terminar lo que empieza (*Hond.*), o falta de gracia (*Pan.*) (DAMER s.v.), por la comparación con la masa que es algo informe y sin acabar; y “agua tibia”¹⁷ (*Chile, Cuba* y *Pan.*), que indica a una persona indecisa, carente de energía o de personalidad (DA-

16 Hallamos este verbo también en construcciones negativas como “no dar agua” (*C. Rica*), que metafóricamente expresa «no dar tiempo, insistir en algo sobre alguien, importunarlo, exigirle» (NDC 37). En “no dar ni agua”, en cambio, el núcleo mantiene su semantismo, pero en sentido hiperbólico, para describir a una persona muy tacaña (NDC 37).

17 La tibieza se asocia a lo negativo también en “paños de agua tibia” (*Ec.*), remedios paliativos e ineficaces (DLE s.v.).

MER s.v.), probablemente por la comparación con una temperatura intermedia. Encontramos asimismo locuciones muy descriptivas que se refieren a animales, estableciendo una relación de semejanza, como la UF “agua viva”¹⁸ (*Arg. y Ur.*) para la medusa (DHA 106); y “perro de agua” (*Méx.*) para la nutria (DLE s.v.). Damos además con construcciones como “aguas atajadas” (*Arg.*), popularmente, la enfermedad que ocasiona la retención de orina (DAMER s.v.), y de ahí el uso del participio en forma adjetival “atajado”.

Entre las locuciones adjetivales –cuyas funciones son las de adyacente del núcleo de un sintagma nominal (Ruiz Gurillo 54)–, tenemos, entre otras, la UF “de media agua” (*C. Rica, Chile, Col., Pan., Par., Perú, Ur. y Ven.*), que, referido a un techo, indica que es de una sola vertiente (DAMER s.v.); y “de agua dulce” que, referido a persona, significa que carece de competencias en la actividad que realiza (*R. Dom.*) (DAMER s.v.), o bien, que ha nacido en América, pero que se jacta de europeo (*Méx.*) (DM 38), como sí, en ambos casos, la dulzura se asociara a la falta de algo. Significativas son igualmente las estructuras comparativas del tipo “como agua de pozo” (*Arg. y Par.*), sinónimo de “como agua de tanque” (*Arg.*), que, con referencia a una persona, significa que es «muy tranquila y calmada, incluso cuando habría de reaccionar ante determinadas circunstancias» (DAMER s.v.), estableciendo una comparación con el agua estancada de los pozos y los tanques.

Entre las locuciones adverbiales, que desempeñan una función terciaria, de manera que modifican a un verbo, un adjetivo u otro adverbio (Ruiz Gurillo 55), encontramos principalmente UFS que, en términos espaciales, indican dirección –véanse “agua / aguas arriba” (*Méx.*) y el antónimo “agua/aguas abajo” (*Méx.*), que equivalen a «Contra la corriente» y «Con la corriente» (DM 37)– o ubicación –véase “fuera del agua” (*Cuba*), que comunica que algo o alguien está «al margen» (DLE s.v.). Otras locuciones adverbiales, en cambio, indican “modo”: es el caso de “como agua para chocolate” (*Col., C. Rica, Cuba, El Salv. y Méx.*), que explica que alguien se encuentra «En actitud colérica» (DLE s.v.), al igual que el agua que debe hervir para hacer chocolate; “como el agua”¹⁹ (*Ec.*), que describe algo que se hace «Con gran detalle y seguridad» (DAMER s.v.); y “debajo de agua” (*El Salv. y Guat.*) y su variante “por debajo del agua” (*Méx.*), que indican que algo se realiza ocultamente, a escondidas (DAMER s.v.), como guarecidos por este elemento natural.

Por último, encontramos una locución interjectiva, “¡Agua porque hay zapotes!”, una expresión de alerta en presencia de policías (DS 7), a los que alude

18 Esta UF presenta como variante la forma compuesta “aguaviva” (DLE s.v.).

19 En el español peninsular, en cambio, esta locución adverbial indica cantidad puesto que equivale a “En gran abundancia” (Penadés Martínez 71).

implícitamente por medio del nombre del árbol, que se asemeja a la interjección plural “¡Aguas!”, cuya función es la de alertar sobre la presencia de un peligro o de un vigilante.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido por las UFS del español hispanoamericano que poseen el núcleo “agua”, hemos visto cómo son muchos los fenómenos atmosféricos, las tipologías de persona, los animales, las plantas, los objetos, las acciones, los sentimientos, los conceptos, etc. que denominan. En algunos casos el semantismo es claro, mientras que en otros se dan alteraciones semánticas a causa de procesos de metaforización o de comparación, que llevan a una mayor opacidad semántica, por lo que es necesario buscar conexiones con un color, sabor, marca, topónimo, matiz, relación de causa-efecto, finalidad o modalidad de personificación, entre otras.

A todo ello, cabe recordar que en más de una ocasión entre las UFS comentadas se dan relaciones de sinonimia –como “agua de culo” lo es de “agua de las tres quebradas” y “como agua de pozo” lo es de “como agua de tanque”–, de geosinonimia –como “agua del tubo” con “agua de chorro”, y “aguas blancas” con “agua pura”–, y de antonimia –como “agua llena” *versus* “agua seca” y “agua arriba” *versus* “agua abajo”–. En otros casos, encontramos UFS polisémicas, como las colocaciones “agua de sapo” y “agua picante”, o las locuciones “agua de masa” y “de agua dulce”.

A nivel formal, además, destacan las variantes de colocaciones, que pueden ser compuestos como “aguapíringa” o “aguaviva”, colocaciones con una estructura diferente como “agua melao” y “agua chirría”, o colocaciones de la misma estructura, pero con un cambio en el nexos, como “agua del chorro”; y las variantes de locuciones, que pueden ser otras locuciones con determinante como “dar al agua a alguien”, u otras locuciones con un cambio en el nexos como “por debajo del agua”. Asimismo, se han dado algunos barbarismos, como “agua de la banda”, a partir de *eau de lavande*, y “agua de Florida”, a partir de “agua florida”.

Por último, hemos observado que en algunas UFS aparecen indigenismos, ya sea del náhuatl, como “ajolote”, “chía²” y “zapote”, del quechua, como “chuspa”, o del taíno, como “guásimo”; lo cual enriquece aún más las referencias culturales y la visión del mundo que ya encierran de por sí. Las colocaciones y las locuciones con el núcleo “agua”, de hecho, son unidades en las que lo universal y lo particular intervienen, aunque con diferentes matices, para lograr una mayor fuerza expresiva.

Obras citadas

- Academia Argentina de Letras (2008): *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: Emecé.
- Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (2002): *Tesoro lexicográficos del español de Puerto Rico*. Recuperado de <https://tesoro.pr/busqueda> (Visitado el 18/05/2023).
- ASALE (2010): *Diccionario de americanismos*. Recuperado de <https://www.asale.org/damer> (Visitado el 16/5/2023).
- Buitrago, A. (2002): *Diccionario de dichos y frases hechas*. Madrid: Espasa.
- Corpas Pastor, G. (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. (1986): *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Gagini, C. (2008⁴): *Diccionario de costarriqueñismos*. San José: Costa Rica.
- García-Page Sánchez, M. (2008): *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Barcelona: Anthropos.
- Gómez de Silva, G. (2001): *Diccionario breve de mexicanismos*. Recuperado de <https://www.academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva> (Visitado el 17/5/2023).
- Luque Toro, L. (2006): La colocación verbo-objeto: aspectos de su traducción al italiano. En *Actas del V Congreso andaluz de lingüística general (1461-1468)*. Granada: Granada Lingüística.
- Penadés Martínez, I. (2005). *Diccionario de locuciones adverbiales para la enseñanza del español*. Madrid: Arco/Libros.
- Quesada Pacheco, M. Á. (2007⁴): *Nuevo diccionario de costarriqueñismos*. San José: Tecnológica de Costa Rica.
- RAE (2014²³): *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/> (Visitado el 15/5/2023).
- RAE (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, 1- 2. Madrid: Espasa.
- Romero, M. (2013): *Diccionario de salvadoreñismos*. El Salvador: Delgado.
- Ronconi, G. (2005): *Dal cervello alla mente. L'uomo e le sue immagini*. Padova: Il Poligrafo.
- Ruiz Gurillo, L. (2001): *Las locuciones en español actual*. Madrid: Arco/Libros.
- Santamaría, F. J. (2005): *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- Siegel, D. J. (2001): *La mente relazionale. Neurobiologia dell'esperienza interpersonale*. Milano: Cortina.
- Ullman, S. (1963): Semantic Universals. En J. H. Greenberg (Ed.), *Universals of Language* (215-236). Cambridge: MIT Press.

AUTHORS

Karín Chirinos Bravo is an Associate Professor of Spanish Language at the University of Catania and a lecturer of Spanish Language at the “Sapienza” University of Rome. Her research areas focus on the Hispanic-American theater of the twenty-first century (from a queer perspective), on the representation and construction of otherness in the Hispano-American literature of the twenty-first, sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries and on the sociolinguistic study of the narrative of the *Writers Between Worlds*.
karin.chirinosbravo@uniroma1.it

Margherita Cannavacciuolo is an Associate Professor in Hispanic American Language and Literatures at Ca' Foscari University of Venice and a *Doctor Europaeus*. She was visiting professor at Pázmány Péter Katolikus University (Piliscsaba, Hungary), and visiting researcher at The Spanish National Research Council (CSIC) of Madrid, at The Complutense University of Madrid, at The Autonomous University of Barcelona and at The Institute of Philological Research (National Autonomous University of Mexico, UNAM). She has delivered lectures at European and Latin American Universities; she is the author of numerous works in national and international journals, including the following monographs: *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (2010), *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (2014) y *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar* (2020).
margherita.c@unive.it

Domenico Antonio Cusato is a Full Professor of Hispanic American Language and Literatures at the University of Catania. His research focuses on contemporary writers such as Arenas, Barnet, Borges, Dorfman, Franco, Fuentes, García Márquez, Mutis, Padura, S. Paz, Sábato, and Fray Servando. He has published several volumes including *Dentro del laberinto. Estudios sobre la estructura de Pedro Páramo* (1993), *Tres estudios sobre Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante* (2002), and *El teatro de Mario Vargas Llosa* (2007).
cusato@uniud.ct

Maylis de Kerangal is the author of award-winning novels which have also been adapted for the screen such as *Réparer les vivants* (2014), a choral and tragic narration of the events related to a heart transplant, *Naissance d'un pont* (2010), an epic story of the construction of a bridge and *Tangente vers l'Est* (2012) which recounts the escape of two characters along the Trans-Siberian Railway. A more poetic style distinguishes other works such as: *À ce stade de la nuit* (2014) which is a poetic meditation on a tragic shipwreck off the coast of the Italian island of Lampedusa on 3 October 2013, and *Canoës* (2021) which is a collection of short stories centered around a female persona that questions the value of the voice. Her works have been translated into several languages and are published in Italy by Feltrinelli.
contact-verticales@gallimard.fr

Andrea D'Urso is a Lecturer of French Literature at the University of Sassari. He is MPhil, Ph.D., and *Doctor Europæus* with a pioneering thesis on Vincent Bounoure and Surrealism after 1969 (2009). He is the author of *Théorie et écritures surréalistes* (2012, with A. Cali) and of numerous international publications.
adurso@uniss.it

Manlio Della Marca is an Americanist whose research focuses on the relationship between literature and emerging media technologies. From 2017 to 2022, he was an Assistant Professor of American literature at LMU Munich, where he was also the co-curator of the Eva Hesse Archive of Modernism and Literary Translation. His publications include essays and articles on Henry David Thoreau, Ezra Pound, Philip K. Dick, and Maxine Hong Kingston. He currently teaches at the University of Modena e Reggio Emilia.
manlio.dellamarca@unimore.it

Maria Gabriella Dionisi is an Associate Professor of Hispanic American Language and Literatures at the University of Tuscia. Her work focuses on the history and culture of Paraguay, on the Salesian influence in the creation of the Patagonian imagination and on the testimonial narratives. She edited the Italian translation of selected Paraguayan short stories and novels.
dionisi@unitus.it

Alessandra Ferraro is a Full Professor of French and Francophone Literatures at the University of Udine. She has focused her research on women's writing and autobiography. She was received a Fellowship from of the Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (2015), of the *Maison des Sciences de l'Homme* in Paris (2017), and was *Visiting Professor* at the Université de Tours (2019). Since 2015 she has been director of the Centro di Cultura Canadese of the University of Udine. She has been a member of the Board of the Italian Association of Canadian Studies since December 2017, she is also a member of *Ponti's* and *Italian Canadiana's* editorial boards. With É. Nardout-Lafarge she co-directs the series "Littérature québécoise" (Bibliothèque francophone) at the Classiques Garnier editions in Paris.
alessandra.ferraro@uniud.it

Rocío Luque is a Lecturer of Spanish Language and Translation at the University of Trieste and cooperates with the Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) and Escuela Internacional de Doctorado (EIDUNED), both in Madrid. Her research interests include the Spanish language, contrastive linguistics, translation studies and the style of translated authors. She has published two monographs, several articles and translations, and she has co-edited a dictionary.
rluque@units.it

Iaria Magnani is an Associate Professor of Hispanic American Language and Literatures at the University of Cassino. She has translated fictional and non-fictional texts from Spanish, French, and Catalan for various publishing houses. She works on Argentinian literature, Italian emigration to South America, and the Italian contribution to national literatures, with particular reference to issues related to identity, memory and linguistic hybridization. She has published numerous volumes and articles in national and international journals.
i.magnani@unicas.it

Élisabeth Nardout-Lafarge is a Professor Emeritus in the Département des littératures de langue française at the Université de Montréal. She is a specialist in Quebec literature, and she has

co-authored *Histoire de la littérature québécoise* (2007, with Michel Biron, François Dumont and Martine-Emmanuelle Lapointe). Her essays focus mainly on Réjean Ducharme's and Marie-Claire Blais' work. She has published the "Quarto" edition of Ducharme's novels (2022, with the collaboration of Monique Bertrand and Monique Jean).

elisabeth.nardout-lafarge@umontreal.ca

Adelaide Pagano holds a Ph.D in French Literature. In her doctoral thesis she presented a trilingual digital critical edition of Martin Sherlock's *A Fragment on Shakespeare* (1780). Her research interests focus on the reception and translations of Shakespeare in France in the eighteenth century, and on Francophone African literatures.

apagano@unisa.it

Chiara Patrizi (Ph.D) teaches Anglo-American Literature at the University of Bologna. She has participated in conferences in Italy and abroad and published essays on contemporary US authors, on the New African Diaspora, and on the relation between time and trauma in narrative. She is on the editorial board of *Jam It! Journal of American Studies in Italy* and currently serves as co-chair of the AISNA Graduate Forum.

chiara.patrizi6@unibo.it

Joseph Pivato is a Professor Emeritus of Literary Studies at Athabasca University. He has promoted many Italian Canadian authors, including Frank Paci, Mary di Michele, Caterina Edwards, and Pier Giorgio Di Cicco, in his volumes *Contrasts: Comparative Essays on Italian-Canadian Writing* (1985), *Echo: Essays on Other Literatures* (1994), and *Comparative Literature for the New Century* (2018), co-edited with Giulia De Gasperi. He has published numerous articles and volumes and edited books on George Elliott Clarke and Sheila Watson.

pivato@athabascau.ca

Alessandro Pontelli graduated cum laude in European and Extra-European Languages and Literatures at the University of Udine with a dissertation titled *Une épopée mystique en Nouvelle-France: la Vie de la mère Catherine de Saint-Augustin*. He completed a semester of studies at the Université de Sherbrooke in Quebec. Since 2022 he has been a contributor for the review *Francophonie du Québec et du Canada* of the class A journal *Ponti / Ponts*.

alex.pontelli@gmail.com

Elena Ravera, Ph.D. in Transcultural Studies in Humanities (University of Bergamo), is a research fellow in French Literature at University of Udine. Her research focuses on Francophone literature, gender studies, and postcolonial studies. She regularly collaborates with different literary journals through the publication of articles and reviews. She won the Award for best graduate of the Master's Degree Course in European and Extra-European Languages and Literatures (academic year: 2016/2017, University of Udine).

elena.ravera@uniud.it

Francesca Razzi is a research fellow in American Literature at "G. d'Annunzio" University of Chieti-Pescara. Her research areas include nineteenth-century American and comparative literature. Her works focus on the transcultural and intertextual functions of the literary and artistic tradition in American authors, and on the transmedia reconfigurations of the West between literature and visual arts.

francesca.razzi@unich.it

Deborah Saidero is a Senior Lecturer of English Language and Translation at the University of Udine. Her research fields include Canadian literature and culture, Italian and Friulian migration to Canada, plurilingualism, (self-)translation, gender studies, English for Special Purposes, and teaching EFL. She has published numerous articles and a book on teaching English phonics to Italian school children. She also compiled the first Friulian-English Dictionary with G. Nazzi.
deborah.saidero@uniud.it

Silvana Serafin is a Full Professor of Hispanic American Language and Literatures at the University of Udine where she has covered numerous institutional positions. Her field of research covers the following areas: chronicles of the Indies, nineteenth- and twentieth-century literature, contemporary literature, gender and migration studies. She was conferred honorary membership of the Academia Hondureña de la Lengua Tegucigalpa, Honduras.
silvanaserafin849@gmail.com

ISSUES OF *OLTREOCEANO*

1. Silvana Serafin (Ed.), *Percorsi letterari e linguistici*, 2007
2. Silvana Serafin (Ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*, 2008
3. Silvana Serafin (Ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*, 2009
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (Eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, 2010
5. Alessandra Ferraro (Ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, 2011
6. Silvana Serafin (Ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, 2012
7. Silvana Serafin (Ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*, 2013
8. Silvana Serafin (Ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*, 2014
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*, 2015
10. Alessandra Ferraro e Silvana Serafin (Eds.), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, 2015
11. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza (Eds.), *L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*, 2016
12. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Terremoto e terremoti*, 2016
13. Silvana Serafin y Rocío Luque (Eds.), *Andanzas entre códigos lingüísticos de la emigración en las Américas*, 2017
14. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *La dimensione religiosa dell'immigrazione nel Nuovo Mondo*, 2018
15. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione*, 2019
16. Silvana Serafin, Anna Pia De Luca (Eds.), *Del tradurre: aspetti della traduzione e dell'autotraduzione*, 2020
17. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Erranze tra mito e storia*, 2021
18. Silvana Serafin y Águeda Chávez (Eds.), *Honduras tierra de sueños y utopías en el bicentenario de la Independencia*, 2021
19. Silvana Serafin, Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro (Eds.), *Le utopie nella scrittura d'Oltreoceano*, 2022
20. Catherine Douzou et Valeria Sperti (Eds.), *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteurs contemporaines*, 2022
21. Amandine Bonesso, Rocío Luque e Nicola Paladin (Eds.), *The Isthmus and the American Continent: Literatures, Cultures and Histories / L'isthme du continent américain: littératures, cultures et histoires / El istmo del continente americano: literaturas, culturas e historias*, 2023
22. Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro, Deborah Saidero, Silvana Serafin (Eds.), *Acqua e migrazioni / Water and Migrations / Eau et migrations / Agua y migraciones*, 2024

