El mar en les literatures de la Mediterrània Occidental

La mer dans les littératures de la Méditerranée occidentale

El mar en las literaturas del Mediterráneo Occidental

Edició a cura de Carles Cortés

Grup de Recerca "Estudis transversals: literatura i altres arts en les cultures mediterrànies"

Universitat d'Alacant

Correcció dels textos: Isabel Marcillas

ÍNDEX

1. Sullà, Enric (U. Autònoma de Barcelona), El mar, les barques, la platja: un paisatge. Sobre l'espai a la narrativa
2. Petit, Lucette (U. Paris IV-La Sorbonne), Le Portugal et la hantise de la mer
3. Roche Cárcel, Juan Antonio (U. d'Alacant), Una aproximación sociológica y cultural al Mar desde la Tragedia Griega
4. Serra Maiorana, Giorgio (U. d'Alacant), Naufragios entre Edad Media y Renacimiento: el caso del *Decamerón*
5. Leal, Natasha (U. Federico II – Napoli), "El mar y su teatralización en la dramaturgia no textual catalana"
6. Tortosa, Virgilio (U. d'Alacant), Festividad y representación en el Mediterráneo peninsular
7. Murillo Martínez, Belén (U. d'Alacant), La mar, la Introducció mediterrània i la cançó catalana
8. Llombart Huesca, Maria (U. Paris VIII-Saint Denis), La mar des de l'exili: la pàtria llatina de Nicolau M. Rubió
9. Prudon Moral, Montserrat (U. Paris VIII-Saint Denis). La mer, ses rivages, ses mots: outils d'écriture poétique. Incursion dans l'œuvre poétique de Miquel Martí i Pol
10. Marcillas, Isabel (U. d'Alacant), L'empremta del mar en l'obra poètica d'Emili Rodríguez Bernabeu
11. Francés, M. Àngels (U. d'Alacant), La mar d'amor i de pena: l'Odissea en L'hora violeta de Montserrat Roig
12. Cortés, Carles (U. d'Alacant), El mar com a recurs literari en les narradores mallorquines actuals: els contes de Carme Riera
13. Llorca Tonda, Mª Àngels (U. d'Alacant), La Méditerranée comme espace de liberté dans *La transe des insoumis* de Malika Mokeddem
14. Bueno, Josefina i Domínguez, Víctor (U. d'Alacant), Identité et Medditerranée dans *N'zid* de Malika Mokeddem

Introducció

El volum que presentem ofereix catorze estudis que tenen com a punt d'atenció la influència que la mar ha presentat en les literatures que tenen un entorn geogràfic comú: la mar Mediterrània. Una diversitat de cultures i de llengües que es veu representada en les tres llengües usades en la redacció dels treballs inclosos: català, espanyol i francés. Tres llengües d'un mateix entorn —representants d'una gran quantitat de parles distintes— que al llarg de la història han marcat uns habitants instal·lats des de la part més occidental d'Europa, Portugal, fins a la més oriental, les terres de Turquia i de Palestina. Dues bandes de la mar que han representat dos continents distints i alhora complementaris: Europa i Àfrica. I, com no, la porta a un tercer, Àsia, on s'hi han concretat distints lligams socioecònomics que han deixat la seua empremta en les representacions artístiques de cadascuna de les cultures que han confluït.

En *El mar en les literatures de la Mediterrània Occidental,* la Mediterrània es presenta com un espai de convergència social, política i econòmica des de l'època més antiga de la civilització occidental fins a l'actualitat. Un medi que, des d'un punt de vista cultural, ha ocupat un espai privilegiat en l'imaginari creatiu dels seus habitants. Des d'Ulisses, passant per Enees o Tirant lo Blanc, fins als seus herois més moderns, una mena de navegació iniciàtica ha recorregut les seues aigües. Des de l'Edat Mitjana fins a èpoques modernes la festivitat i les seues formes folclòriques amb representació marítima han quedat immerses en l'esperit literari de tots els seus pobles. La modernitat ha fet d'aquest espai un lloc comú en la literatura per a condensar simbòlicament una mena de fugida al temps que de reconeixement còmplice, reprenent temps al temps la seua poderosa càrrega fundadora, tot atorgant-li la capacitat alliberadora que l'individu va adquirir d'ençà del Renaixement, un moviment nascut a les riberes italianes on la presència de la mar va ser fonamental per a entendre el conjunt de transformacions que va representar. Una autopista de les cultures que uneix i separa i que esdevé, almenys des de Kavafis, la més prestigiosa metàfora del viatge. Una realitat és certa, no trobem dues imatges d'aquesta mar, la nostra, iguals; una mena de procés continu de transformació provoca la seua metamorfosi. Des de la mar més correcta i ordenada de Josep Pla a la força mística de Ramon Llull, des de la mar amorosa de Joanot Martorell a l'esfera del patiment de l'amor recercat i no sempre correspost d'Ausiàs March. Com apuntava Baltasar Porcel en *Mediterrània. Onatges tumultuosos* (1996, 15), "la frondositat de la Mediterrània com a vector de

civilitzacions és tan enorme que arriba a ser, de ben segur, la més extraordinària del planeta." I en l'actualitat, trobem les suggerents apostes iniciàtiques de Josep Piera o Enric Sòria, al costat dels reflexos vitals de Carme Riera o M. Antònia Oliver. Amb la mar sempre com a companya de partida per als escriptors que ens són més pròxims, les palpitacions dels quals ens acosten als mecanismes d'expressió dels autors veïns.

La presència de la mar Mediterrània a les representacions artístiques de les cultures que l'envolten és contínua. La seua existència nodreix d'alé vital els seus habitants, de manera que la seua absència provoca l'angoixa de l'artista, des d'una perspectiva més autobiogràfica, com reclamava Rafael Alberti des de l'interior de Castella quan tenia poc més de quinze anys: "¿por qué me desenterraste del mar?". Un *mariner a terra* que reclama amb nostàlgia la presència de l'element aquós davant d'una mena d'exili que tan present serà en diversos artistes i escriptores de les literatures mediterrànies. Una nostàlgia que també manifesten les cançons-poemes de Lluís Llach, com la història de "A la taverna del mar", on un "un vell que, de tant recordar, tant somniar, s'ha quedat adormit damunt la taula". Un espai per a la melangia en els poemes enyoradissos de Miquel Martí i Pol, com "Vora mar": "que el mar i el vent t'ensenyin la cadència / del seu vaivé i, a poc a poc, et tornin / a encendre als ulls el flamejar dels somnis.". Un espai, doncs, on convergeixen la realitat i la ficció d'unes cultures que, a partir dels seus contrastos i polaritzacions, han sabut usar les referències comunes per a expressar unes preocupacions comuns, com són la vida i la mort, el ser i l'esdevenir, la unitat i la diversitat, allò individual i allò col·lectiu, la llibertat i la necessitat, el viatge i l'arrelament a l'espai.

Els autors d'aquest volum se centren en les literatures que comparteixen la part més occidental de la Mediterrània, un context més concret on els nexes han estat continus al llarg de la història. Unes condicions físiques i humanes més semblants —el clima, la llum, la vegetació, les muntanyes no massa elevades, les ciutats marítimes, la concentració de població— que delimiten l'abast de la contrastació realitzada en els estudis que presentem. Les aportacions dels investigadors que van coincidir en el seminari organitzat pel Grup de Recerca d'Estudis Transversals de la Universitat d'Alacant, amb la col·laboració de l'Équipe de recherche Traverses de l'Université Paris VIII-Saint Denis permeten aprofundir en un dels aspectes més suggerents de l'aplicació de les distintes perspectives crítiques a les literatures que conflueixen en l'espai comú de la Medtierrània Occidental. Així, els autors i les autores dels capítols d'aquest llibre, vinculats a la Universitat d'Alacant, la Universitat Autònoma de Barcelona, la Université Paris IV-la Sorbonne, la Université Paris VIII-Saint Denis i la

Università Federico II de Nàpols, participen en diversos projectes i reunions científiques que han abordat en els últims anys, a través del grup de recerca francés, *Traverses*, les relacions i els punts de contacte entre els diferents llenguatges artístics, tot partint del fet literari com a centre de comparació, per tal d'analitzar les possibles interferències de codis. L'observació dels punts de contacte entre els diferents codis de creació condueix, al nostre parer, a entendre la literatura d'una manera integrada al conjunt de manifestacions artístiques d'una cultura concreta. En aquest cas, la hipòtesi de treball és aplicada a un entorn cultural comú al de les terres de la Mediterrània Occidental.

La transversalitat artística és un dels eixos que marquen les investigacions ara presentades. D'aquesta manera, els autors, des de les diverses especialitats apuntades, aborden els productes literaris radicats en els territoris anteriorment esmentats, com també altres disciplines complementàries d'estudi, com ara la sociologia, les arts plàstiques o, fins i tot, la filosofia i els estudis culturals. Una bona mostra són les darreres publicacions del grup germà francés, *D'une rive…l'autre* (Travaux et Documents, 22, Paris 8), *La poésie à cœur à corps et à cris* (éditions Traverses/Mandala), *Femmes et pouvoirs* i *Arborescences. Corps, décors et quelques autres territoires* (Travaux t documents, 26, 2005). En aquesta línia de treball, hem d'entendre el volum que presentem, un treball col·lectiu que pren com a punt de partida la constatació de la importància de les relacions culturals i transculturals que hi ha hagut en les literatures europees de la Mediterrània Occidental (bàsicament, francesa, italiana, catalana, hispànica). Una conseqüència directa dels fluxos migratoris de les últimes dècades que han motivat que les nostres literatures s'hagen enriquit mútuament, de la mateixa manera que la resta de manifestacions artístiques (teatre, pintura, arquitectura, etc.). Partim d'una realitat evident: l'Europa occidental s'ha convertit en un fòrum d'escriptors i d'escriptores amb una gran capacitat de renovació creativa en el panorama de les lletres actuals. Fenòmens com la nova literatura magribina en francés (escriptores com Malika Mokeddem o Asia Djebar), catalana a l'illa de Mallorca (Carme Riera o M. Antònia Oliver), són un exemple de la interrelació entre les cultures de la Mediterrània Occidental. Un diàleg cultural establert d'ençà molts segles que continua produint en els últims anys productes de gran interés per a la seua anàlisi, tant a nivell de creació com de recepció en les respectives cultures. En tot cas, el grup d'investigadors parteixen de la concepció del component ètnic com a forma de ressorgiment de la cultura de la Mediterrània Occidental, un element que s'observa en les distintes obres oferides pels nostres autors i per la gran quantitat de traduccions

que s'hi destinen. És per això que en tot moment, en aquest projecte es planteja com a objectiu la utilització de l'obra literària com a fet cultural. La literatura, com també la seua repercussió mediàtica, recepció i difusió, materialitza simbòlicament algunes de les dades que acabem d'esmentar i a través d'aquesta entren en contacte factors que ja estaven presents en els orígens de la civilització occidental.

L'interés dels estudis inclosos en aquest volum rau en el caràcter innovador de contrastar els productes literaris contemporanis d'un conjunt de cultures que tenen en comú diversos factors geogràfics, polítics i culturals. Un mestissatge o punt de trobada intercultural que pot oferir moltes dades d'anàlisi per a entendre els orígens intel·lectuals o les bases ideològiques dels autors i de les autores que en formen part. Estudiar la recepció, a través de l'índex de traduccions, de difusió i de repercussió mediàtica, d'aquestes obres respecte als corresponents mercats culturals, podria ser un dels eixos consecutius d'alguna de les recerques realitzades, com també l'aplicació a altres punts comuns que puguen aportar dades complementàries en el coneixement d'aquestes literatures, com és el cas de la participació de la dona com a objecte i subjecte tant en el procés literaris, com també en les manifestacions culturals paral·leles. D'igual manera, cal destacar l'interés d'alguns estudis que han observat la la interacció entre la literatura —en els seus diversos gèneres, poesia, teatre, assaig o narrativa— i les altres formes artístiques, com la pintura, l'escultura, el món escènic, etc., per tal d'observar els graus d'interacció i de representació dels elements transversals apuntats en les anàlisis anteriors.

Entre els capítols que formen part de *El mar en les literatures de la Mediterrània Occidental* podem extraure un conjunt d'estudis que analitzen la presència de l'espai marítim en diverses literatures del nostre entorn i que han estat en certa mesura precedent de les concrecions o usos més actuals. En primer lloc, trobem l'aportació d'Enric Sullà, "El mar, les barques, la platja: un paisatge. Sobre l'espai a la narrativa", on l'investigador de la Universitat Autònoma de Barcelona, aborda l'ús genèric de la mar i algunes imatges més recurrents en la narrativa contemporània. Sullà aplica el seu estudi a textos marcats per l'ús referencial de la mar com és la novel·la-retaule d'ambientació marinera *Laia* de Salvador Espriu. Unes aplicacions pràctiques que serviran a l'autor per a comentar i contrastar les propostes teòriques sobre la mar com a espai literari a partir dels estudis de Philippe Hamon, Ruth Ronen o Gabriel Zoran, entre altres. En segon lloc, amb un grau de concreció major, cal citar els treballs de Lucette Petit, "Le Portugal et la hantise de la mer", on la professora de la Université Paris IV analitza la importància de la mar en la concreció iconogràfica de Portugal en

el segle XVI a partir de la seua doble condició atlàntica i mediterrània; de J. Antonio Roche, "Una aproximación sociológica y cultural al Mar desde la Tragedia Griega", on el sociòleg aborda l'antropomorfització del mar en la tragèdia grega, un recurs en el qual els grecs concretaven les interrelacions entre la natura, els déus i els homes. Com afirma l'autor, tot referint-se a la Mediterrània com a base espacial d'aquestes tragèdies, "las imágenes marinas que muestra la tragedia no sólo nos permiten conocer la idea que los griegos se hicieron del Hombre, sino también la que tuvieron de la Naturaleza, así como las relaciones que establecieron entre ambas.". En aquesta línia interpretativa, també podem destacar l'aportació de Giorgio Serra, "Naufragios entre Edad Media y Renacimiento: el caso del *Decamerón*", que destria els passatges de l'obra més universal de Boccaccio on la Mediterrània presenta un major grau de narrativitat. Així, descobrim una mar amb connotacions fantàstiques i misterioses, on els naufragis esdevenen la representació concreta de la mort en el mar, una manera d'acabar amb les penes del cor que plantegen alguns dels seus personatges.

Dues intervencions següents aborden l'ús referencial de la mar en les arts escèniques. Ens referim al treball de la profesora de la Università Federico II de Nàpols, Natasha Leal, "El mar y su teatralización en la dramaturgia no textual catalana" i al del professor d'Alacant, Virgilio Tortosa, "Festividad y representación en el Mediterráneo peninsular". En primer lloc, Leal realitza una anàlisi minuciosa de l'ús simbòlic de la mar en els muntatges teatrals d'una companyia catalana que va aportar una innovació destacada en el panorama del gènere en les darreres dècades: Els Comediants. Una representació de la Mediterrània a través d'objectes i d'elements de fácil reconeixement en l'imaginari cultural de l'espectador que emmarca el procés de mitificació de les civilitzacions que són esmentades en els seus muntatges. En el cas de Tortosa, trobem un estudi minuciós del teatre de carrer com a modalitat escènica que es desenvolupa en espais públics oberts i el seu desenvolupament en els anys 70 i 80 en les terres mediterrànies. A més, en referència a la concreció de la influència de la Mediterrània en un altre vessant artístic, trobem l'article de Belén Murillo, "La mar, la Mediterrània i la cançó catalana", on la nostra mar és novament una font d'inspiració important per als membres del moviment Nova Cançó que a les acaballes del franquisme van voler, des de la cançó d'autor, lluitar per la defensa de les llibertats. Unes músiques i unes lletres d'artistes com Raimon, Ovidi Montllor, Lluís Llach o M. del Mar Bonet, que han presentat un Mare Nostrum doblement inspirador: com a bressol o pont de comunicació entre les civilitzacions, com a element natural miticosimbòlic.

En “La mar des de l’exili: la pàtria llatina de Nicolau M. Rubió” de la professora Maria Llombart Huesca de la Université Paris VIII – Saint Denis, observem l’anàlisi sobre la visió de la seua terra que fa l’arquitecte i paisatgista al seu llibre *La Patrie Latine. De la Méditerranée à l’Amérique* (1945) escrit des de l’exili francés. Una reflexió d’interés en tant que localitza l’essència del poble català dins de la història de l’arc mediterrani i d’una unitat marina i un ordre natural que conformen un espai particular. El llibre analitzat per Llombart esdevé una culminació de les idees sobre la llatinitat i la mediterranitat desenvolupades pel mateix Rubió al llarg dels anys 30, on la mar es converteix en un motiu de comprensió del seu món concret. D’aquesta manera, Rubió ofereix un projecte comú per tots els pobles que envolten la pàtria marítima. Uns límits comuns que serveixen a Montserrat Prudon, en “La mer, ses rivages, ses mots: outils d’écriture poétique”, per a enllaçar els usos simbòlics del mar amb altres disciplines artístiques com la pintura i la poesia. Així, tot partint del gravat de l’artista japonés Hokusai, *La vague*, la investigadora bastirà un tramat teòric per a entendre la força de les imatges universals en les cultures contemporànies. Una influència que perviurà en músics com Claude Debussy o poetes com J. V. Foix. Amb tot, l’article de Prudon se centrarà en l’obra poètica de Miquel Martí i Pol. Un altre poeta contemporani, l’alacantí Emili Rodríguez Bernabeu, rebrà l’atenció de l’estudi d’Isabel Marcillas, “L’empremta del mar en l’obra poètica d’Emili Rodríguez Bernabeu”. Una obra poètica que, tot i la inconcreció espacial voluntària, presenta una contextualització mediterrània evident on el mar i la platja seran sovint el fil conductor i estructurador del seu món literari.

La narrativa catalana més recent és l’objecte d’estudi dels dos capítols següents: “La mar d’amor i de pena: l’Odissea en L’hora violeta, de Montserrat Roig” de M. Àngels Francés i “El mar com a recurs literari en les narradores mallorquines actuals: els contes de Carme Riera” de Carles Cortés. En el cas de l’autora barcelonina, Francés destria els passatges de la novel·la *L’hora violeta* (1980) on s’actualitza L’Odissea, concretament en el capítol titulat “Natàlia llegeix l’Odissea a una illa del Mediterrani”. Roig va reelaborar el tema de la dona abandonada per l’heroi en la veu de Natàlia, qui s’adreça a l’amant perdut en un llarg lament a la vora de la mar, muda interlocutora del seu monòleg. Un exemple, doncs, de la plena vigència de les històries mítiques de les cultures mediterrànies en les literatures actuals que les han substituïdes. L’article dedicat als relats breus de Carme Riera esdevé una anàlisi de la presència del mar com a recurs literari, tant a nivell formal com expressiu, en la construcció de l’imaginari narratiu de les escriptores mallorquines actuals. Així, observarem quina és

la presència d'aquest referent comú a altres escriptores d'aquella illa com Antònia Vicens o M. Antònia Oliver, tot i que en el cas de Carme Riera, el seu caràcter simbòlic pren una força més significativa. Una mar que esdevé en una eina descriptiva dels personatges construïts en els seus relats breus.

Finalment, dues anàlisis sobre l'obra de la narradora argelina Malika Mokeddem aporten una visió confluent de les dades destriades en els anteriors capítols referits a d'altres zones geogràfiques de la Mediterrània. En primer lloc, M. Àngels Llorca, en "La Méditerranée comme espace de liberté dans *La transe des insoumis* de Malika Mokkedem", estudia el sentit simbòlic del mar en la novel·la *La transe des insoumis* (2003), un element que representa la unió entre dues terres, Algèria i França, dues esferes d'un mateix espai geogràfic. D'una manera complementària, el text de Josefina Bueno i Víctor Domínguez aborden la presència de la mar en una novel·la anterior de l'escriptora argelina: "Identité et Méditerranée dans *N'Zid* de Malika Mokeddem". Una anàlisi sobre la identitat perduda d'una dona al bell mig de la Mediterrània que aconseguirà, a través dels ulls de la mar, la deconstrucció completa de la existència.

El mar, les barques, la platja: un paisatge. Sobre l'espai a la narrativa

ENRIC SULLÀ
Universitat Autònoma de Barcelona

Llegim a *Laia*, de Salvador Espriu, que la mainada baixava

> pel vessant que donava a la badia. Sol jove, ni un núvol. Les barques s'adormien al sorral, esperant l'hora de la fusa. Els vailets xipollejaven en la transparència de l'aigua i s'engrescaven a la recerca de tresors de petxines (ESPRIU: 1932, 68).

Les mencions de la badia, les barques, el sorral, la fusa o varada, l'aigua i les petxines dibuixen un paisatge, tot just esbossat que és inequívoc: una platja, un paisatge mariner. Perduda la integritat del natural, el paisatge entra a la narrativa esmicolat, dividit en fragments representatius del conjunt o, millor, evocadors del conjunt. En aquest cas, sis substantius són suficients per engegar la labor de reconstrucció del paisatge sencer d'un lloc de platja amb barques de pescadors al peu d'un turó.

La primera consideració de la situació de l'espai a la narració de ficció porta a comprovar que en aquesta l'espai esdevé tan sols llenguatge:[1] "Com els altres components de la narració, no existeix sinó en virtut del llenguatge. Verbal per definició, així es distingeix dels espais propis del cinema i del teatre, per exemple; aquests són directament perceptibles per l'ull i l'orella, mentre que aquell, evocat només mitjançant les paraules impreses, es construeix com objecte del pensament" (WEISGERBER: 1978, 10). En efecte, la narració no pot imitar l'espai com no pot imitar les accions, l'un i les altres només poden ser imitades, és a dir, representades, i encara, per la imitació dramàtica o, amb més eficàcia al nostre temps, pel cinema. La narració, doncs, només pot parlar de l'espai, en pot informar el lector proporcionant-li dades que tinguin la capacitat de facilitar una reconstrucció o visió mental de l'espai del cas.

Encara més, quan l'acció de la narració se situa en un espai de ficció, la imatge mental no té cap correlatiu o referent en la realitat que pugui ajudar a "veure'l", per la qual cosa el lector recorre a l'arxiu de paisatges i llocs que té desat a la memòria i, d'acord amb les convencions de la realitat física i les del gènere de la narració, procedeix imaginativament a fer-se una representació de l'espai en què se situa l'acció. En el cas d'Espriu, l'escenari de la citació de *Laia* és, com a una gran part de la seva obra, la població marinera de Sinera, anagrama d'Arenys de Mar. Es clar que la

[1] Vegeu GARRIDO (1993), SULLÀ (1997) i VALLES (1999) per a una presentació general.

identificació no evita la labor imaginativa perquè es tracta d'un població que equival a moltes d'altres i de la qual es dóna només la informació necessària perquè faci l'efecte d'una realitat. El recurs a un referent que tingui una existència real no és obstacle per al treball de la imaginació, sobretot si els detalls no són gaire concrets.

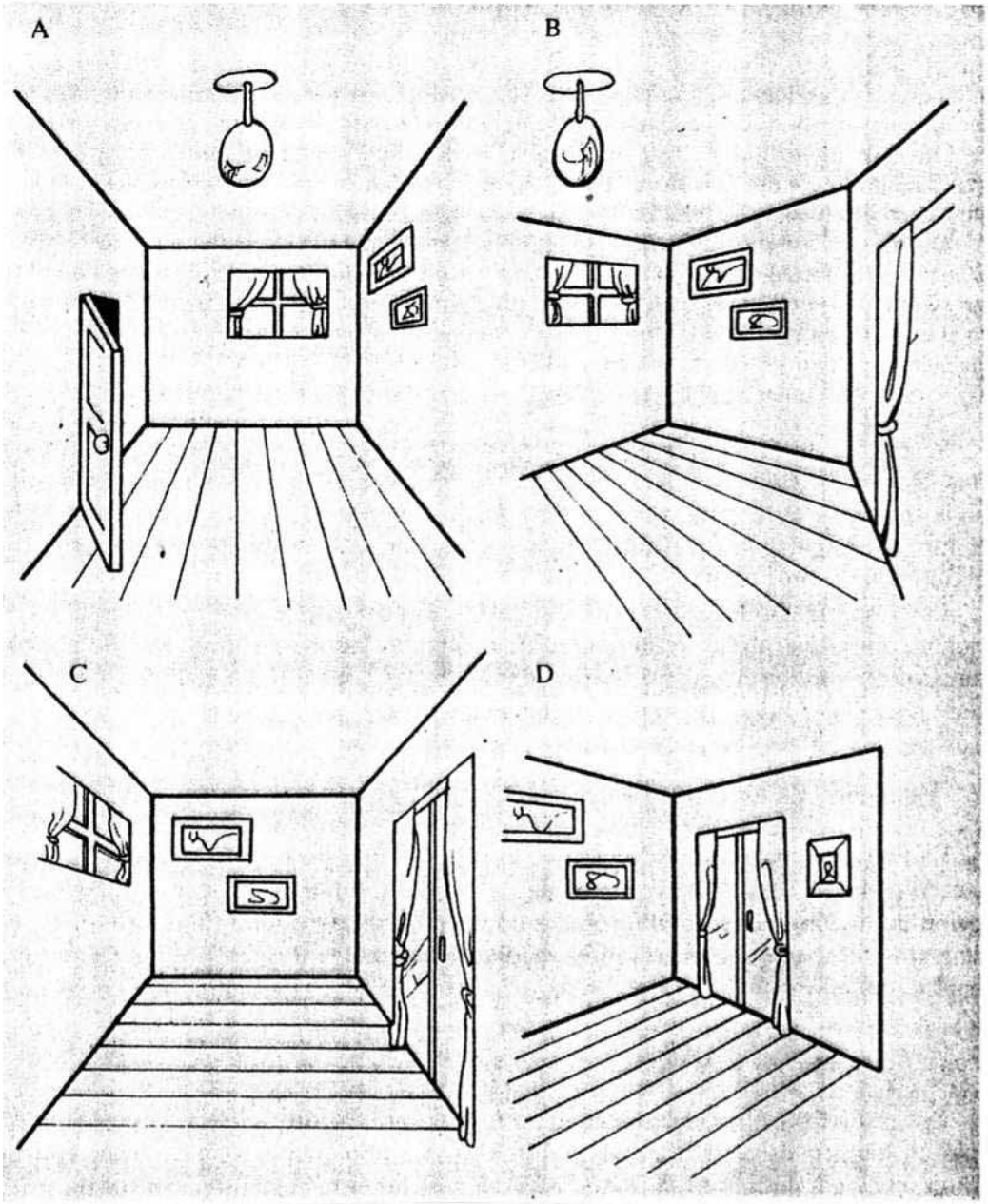
En un pla bastant elevat de generalització es podria dir que els personatges i les accions que realitzen o pateixen reclamen un moment del temps i un lloc o punt de l'espai per acomplir-se, de tal manera que, pel que fa al meu cas, el personatge i l'espai es necessiten. Així és, el personatge viu o és en algun lloc i potser voldria conèixer altres llocs. Es possible que l'espai es limiti a la informació necessària per situar en un punt de l'espai el personatge i donar-li l'ocasió d'actuar, però també pot ser que reveli, simbòlicament, l'estat d'ànim o algun tret de la personalitat del personatge. El que és segur és que col·labora al desenrotllament de l'acció i que pot ser més que un decorat o un teló de fons tan necessari com neutre, pot tenir efectes sobre l'evolució de la trama, pot influir no solament en el curs sinó en el ritme de la narració.

Cal partir, doncs, del fet que l'espai de la ficció és construït en el llenguatge, imaginat o inventat, i és incomplet perquè no disposa de tots els atributs i propietats de què disposa l'espai en la realitat. Ara, diu Ruth Ronen que les "manifestacions d'incompletesa són cosa d'una tria: els textos literaris poden o bé accentuar una qualitat incompleta dels móns que projecten o poden superar-la o suprimir-la" (1994, 122). En efecte, a la realitat "un objecte espacial es caracteritza perquè és complet, sencer i perquè existeix simultàniament. En el procés d'expressar verbalment de l'estructura de tal objecte, l'objecte ha de perdre primer una part de la seva «completesa», perquè és impossible donar una expressió idèntica a totes les seves parts i aspectes: unes poden ser descrites explícitament, unes altres poden ser-ho implícitament i encara d'unes altres se'n pot prescindir" (ZORAN: 1984, 313). Pel seu costat, Lotman sosté que "quan es modelitza un objecte il·limitat (la realitat) mitjançant un text finit, l'obra d'art substitueix amb el seu propi espai una part (més aviat, no solament una part) de la vida representada, sinó també aquesta vida en conjunt" (1970, 302).

Aleshores el que la narració pot fer és oferir més o menys detalls de l'espai representat: "Un lloc, com qualsevol altra entitat real, és inesgotable en la mesura en què comprèn un nombre virtualment infinit d'aspectes, trets i propietats. Un text literari necessàriament imposa una tria de qualitats de les quals la construcció espacial surt com una constel·lació tancada de propietats" (RONEN: 1986, 430). Ara, la tria de propietats que serà representada al text s'organitza prèviament a l'expressió en el llenguatge,

segons Ronen, amb la intervenció de marcs de coneixement, de tal manera que les narracions "difereixen en els graus i modes de dependència dels marcs de coneixement. Aquests comprenen dels marcs de referència que contenen sèries concretes d'atributs d'objectes en la realitat, passant per la familiaritat general amb les lleis i convencions segons les quals opera el món, fins a la coneixença dels significats simbòlics associats amb les entitats" (RONEN: 1994, 130).

Són obligades, doncs, unes paraules sobre els marcs de coneixement (o esquemes) que són estructures estables conceptuals complexes sobre fets i situacions constituïdes per inducció de la memòria a partir de l'experiència personal de situacions recurrents concretes de les quals s'ha extret una estructura general (VEGA: 1984, 389-390). De fet, el coneixement humà es pot caracteritzar com un conjunt de marcs interconnectats fets de marcs més elementals que constitueixen al seu torn marcs supeditats a d'altres marcs. Cal dir, a més, que es tracta de paquets de coneixements prototípics, els components o variables dels quals no estan especificats i que s'actualitzen en funció del context mitjançant inferències. La seva importància és molt gran perquè guien els processos de comprensió. En concret, la percepció visual és una operació complexa que, si a un nivell simple consisteix en processos automàtics fets en paral·lel, quan es tracta d'agrupar característiques per configurar objectes i escenes cal la intervenció dels marcs. Així, com es veu a la figura adjunta, el marc típic d'una habitació inclou un sostre, un terra i quatre parets i mostra el sistema de marcs que s'activen quan un observador gira sobre ell mateix dins d'una habitació; aquest marc es pot relacionar, a més, amb altres marcs tan o més específics, com ara la sala, la cuina, el dormitori o el despatx, cada un amb les seves característiques particulars. El que és clar és que els marcs permeten interpretar o comprendre l'experiència visual perquè es pot farcir amb "valors absents" els detalls que no hem vist, a més d'ajudar a memoritzar i recordar escenes visuals. La meva tesi, en concret, és que els marcs que ens ajuden a reconèixer una cambra són emmagatzemats a la memòria i s'activen quan llegim i aleshores també permeten de reconèixer una cambra o un paisatge sencer si és el cas.



Precisament l'exemple amb què he obert aquesta exposició es pot entendre i es pot restituir a la seva hipotètica completesa gràcies al recurs a un marc visual emmagatzemat a la memòria que permet de retornar-li i connectar tots els elements que les poques mencions dels designadors no arriben a configurar de manera prou concreta. En efecte, les soles mencions del mar, les barques i la platja evoquen un paisatge sencer que, no obstant la incompletesa ontològica, cal suposar que és, per als efectes interns de la narració, ben complet (RONEN: 1994, 140).[2]

[2] Hi coincideix, pel seu costat, Ingarden quan diu que l'objecte representat que és "real" segons el contingut és "només una formació *esquemàtica* amb punts d'indeterminació de diversos tipus i amb nombre infinit de determinacions que se li poden assignar positivament, encara que formalment és

Ronen ofereix una teoria de l'espai narratiu que distingeix entre el marc (en un sentit divers del que hem vist) i l'escena o escenari (*setting*); el marc seria en aquest cas "un lloc de ficció, l'entorn actual o potencial dels personatges, objectes i llocs de ficció" (1986, 421), mentre que l'escenari seria "l'entorn *immediat i present* d'un objecte, personatge o esdeveniment" o la localització espacial que es pot estendre al llarg d'una seqüència d'accions, esdeveniments i situacions i és independent de qualsevol d'ells (1986, 423). Els escenaris es distingeixen d'altres marcs en primer lloc pel grau d'immediatesa en relació a construccions ficcionals d'altres dominis, així es pot determinar que la primera categoria és l'escenari pròpiament dit, que seria, en el cas de *Laia*, el poble de mariners sencer com a marc general amb localitzacions encara més concretes per a les diverses accions; el marcs secundaris estarien a prop de l'escenari i serien els llocs que l'envolten, potser altres zones del poble de mariners, existents però mencionades només al costat de les escollides per presentar-hi accions concretes; els marcs inaccessibles serien, per exemple, el poble de Santa Tecla d'on ve una banda de vailets a barallar-se amb els de la platja; els marcs distants en el temps i l'espai serien llocs mencionats però lluny de l'escenari, com la Fiesole on va acabar l'idil·li de Teresa Vallalta i Frank; i, finalment, l'espai general que es refereix a una localització inconcreta, que podria ser els llocs freqüentats pel captaire que porta el còlera al poble o els llocs visitats per la fragata "Panxita" en els seus viatges (RONEN: 1986, 425-428).

En segon lloc, quant al grau de factualitat, els marcs serien aquells que apareixen en expressions modalitzades, imaginades per exemple, però que no formen part de l'espai present de la història amb el qual tenen algun tipus de relació (RONEN: 1986, 428-429). I, en tercer lloc, per les propietats dels marcs, de les quals es té informació pels components semàntics dels noms que denoten llocs i que defineixen aspectes de l'espai com ara la mida, la forma, el color o el material, però també la funció o els límits, o si és exterior (com l'horta de la Pietat) o interior (com la sala can Vallalta on es reuneixen Teresa, mossèn Gaspar i Vicenç de Pastor); una altra sèrie de propietats són les que defineixen les relacions entre marcs i personatges o objectes que s'hi localitzen, propietats que s'associen amb llocs concrets en funció del coneixement del món o la convenció social i que es pot classificar segons que siguin públiques o privades, obertes o tancades, personals o impersonals; finalment, les propietats poden dependre de la

projectada com un individu completament determinat i se li demana que simula un tal individu" (1931, 251).

natura de les situacions en aquests llocs a l'hora que és possible de distingir entre situacions narratives convencionals i úniques (RONEN: 1986, 430-435).

En concret les situacions narratives convencionals es refereixen al seu torn als marcs tals com els he definit abans i en particular a la concepció que en presenta Eco que defineix el marc comú com un "text virtual o una història condensada" (1979, 115) perquè dedica més espai a parlar dels marcs intertextuals, literàriament convencionals.[3] Entre aquests cal comptar, en primer lloc, les trames prefabricades, com, per exemple, les de les novel·les policíaques de sèrie, que vindrien a ser regles de gènere; en segon lloc, els marcs-motiu, "esquemes prou flexibles com «la noia perseguida» en què s'identifiquen determinats actors (el seductor, la noia), determinades seqüències d'accions (seducció, captura, tortura), determinats marcs (el castell tenebrós), etc.", i que en el cas de *Laia* podria ser el marc-motiu del marit enganyat; en tercer lloc, els marcs situacionals "que imposen constriccions al desenrotllament d'una part de la història, però que es poden combinar de diferents maneres per produir diferents històries [...] són marcs que varien segons els gèneres i a vegades es refereixen a accions mínimes"; i, en quart lloc, cal considerar els *topoi* retòrics pròpiament dits, com el marc que descriu les característiques típiques del *locus amœnus* (ECO: 1979, 118). Mentre que els marcs comuns "formen part de la competència enciclopèdica del lector, que la comparteix amb la majoria de membres de la seva cultura, i, en general, són *regles per a l'acció pràctica*", els marcs intertextuals són "esquemes retòrics o narratius que formen part d'un repertori seleccionat i restringit de coneixements que no tots els membres d'una cultura tenen" (ECO 1979, 119-120).

Tornant a Ronen, els marcs de l'espai es poden associar amb "situacions úniques en què el lligam entre una situació concreta i la localització espacial no és convencional. Una situació única es pot presentar com una *desviació* d'una norma acompanyada d'una tria *irregular* de localització o pot ser presentada com una situació que *no està marcada* per cap convenció" (1986, 433-434). Siguin del tipus que siguin, els marcs, construïts per les expressions espacials, es combinen i relacionen d'acord amb una lògica inherent de l'espai, és a dir, un *ordre topogràfic*", que fa possible diferents tipus de relacions espacials entre els marcs (1986, 435).

Després de presentar les observacions de Ronen sobre l'espai, voldria sintetitzar la suggerent anàlisi de Gabriel Zoran, que comença advertint la diferència bàsica entre

[3] De fet, la traducció espanyola fa servir el terme "quadres". L'he esmenat, doncs, per als meus objectius.

l'espai del món i l'espai del text i que avisa que no hi ha cap correlació constant entre l'un i l'altre (1984: 310). A més, "els objectes de l'espai i del món en general constitueixen un factor extern no dependent del llenguatge, mentre que dins del text narratiu ni l'espai ni el món tenen una existència independent sinó una existència que deriva del llenguatge mateix" (RONEN: 1986, 314). Precisa, a més, que el text s'estructura bàsicament en el temps de tal manera que quan les parts d'un espai són expressades com a unitats d'informació reben un tipus o un altre de disposició temporal (ZORAN:1984: 313).

Zoran sosté que l'espai s'estructura en el text segons tres nivells que pertanyen al món reconstruït i que poden ser tres nivells de reconstrucció: el *topogràfic*, que es refereix a l'espai com entitat estàtica i que és doncs percebut en ell mateix, amb la seva estructura "natural"; el *cronotòpic*, que es refereix a l'estructura imposada a l'espai per esdeveniments i moviments i que és per tant dependent de la trama però independent del llenguatge; i el *textual*, que es refereix a l'estructura imposada en l'espai pel fet que és expressat mitjançant el llenguatge i en què el món reté característiques dels esquemes del text (1984, 315).

El nivell topogràfic pot ser expressat en el text per descripcions directes, però qualsevol unitat del text (narrativa o dialogada) pot contribuir a la reconstrucció de l'estructura topogràfica que és possible de concebre com un mapa basat en elements de la totalitat del text i que es basa en una sèrie d'oposicions, algunes generals i típiques, unes altres més específiques (vegeu la llista annexa) (ZORAN: 1984, 316-317). Per exemple, a *Laia* el mapa topogràfic ha de comprendre la zona de la platja, on juguen els nens i treballen els pescadors, el poble on viu la gent (i les diferents zones) i els turons del voltant. En aquest sentit, és clar que els personatges habiten a l'espai i es relacionen amb els objectes, com ara les barques.

El nivell cronotòpic descriu un aspecte concret per a Zoran: allò que pot ser definit per "la integració de les categories espacial i temporal com el moviment i el canvi", restringint, doncs, la significació que atribueix Bajtin al cronotop. En aquest sentit, les relacions sincròniques es poden analitzar en termes de moviment o repòs i les diacròniques en termes de direccions, eixos i poders. Si en l'espai hi ha la possibilitat d'anar en qualsevol direcció, en una narració el moviment és en una direcció concreta, la qual cosa realitza plenament el que era potencial i l'encarna en un espai determinat. D'on que sigui possible determinar eixos de moviment que fan que l'espai narratiu s'estructuri com una xarxa d'eixos que tenen direccions i caràcter definits. Més en

general, l'estructura cronotòpica no es refereix a un moviment ocasional en una escena neutra, sinó que entén l'espai com un "camp de poders" (ZORAN: 1984, 318-319).

Tot i que Zoran afirma que el seu concepte de cronotop no és ben bé el de Bajtin, voldria incorporar en aquest punt unes consideracions sobre el possible cronotop de *Laia*. Atesa la llista que n'estudia Bajtin, em sembla que *Laia* encaixa amb matisos que precisaré de seguida amb el cronotop idíl·lic de tipus mixt perquè barreja la temàtica amorosa, la laboral i la familiar. Cal dir, en primer lloc, que a *Laia* es fa palesa la relació especial del temps amb l'espai pròpia de l'idil·li: "la subjecció orgànica, la fixació de la vida i dels seus esdeveniments a un cert lloc: al país natal amb tots els seus raconets, a les muntanyes natals, a les valls, als camps natals, al riu, al bosc, a la casa natal" (BAJTIN: 1937-1938, 336). En lloc de valls o rius o boscos, a *Laia* hi ha rieres i la platja, encara que la resta de components apareixen a la imaginació de mossèn Gaspar (en què configuren una mena de *locus amœnus*). No és ben bé una vida idíl·lica en el sentit habitual de feliç la que es presenta a *Laia*, però sí que és inseparable del raconet espacial concret en què han viscut avis i pares i on viuran els descendents, un petit univers limitat i es diria que autosuficient, de tal manera que, diu Bajtin, "la unitat de lloc disminueix i debilita totes les fronteres temporals entre les vides individuals i les diferents fases de la vida mateixa" (1937-1938, 336). En aquest sentit es podria dir que a *Laia* el temps a penes passa, les accions semblen reduïdes a un present que a penes es mou, sensació a què contribueix l'ús reiterat de l'imperfet d'indicatiu.

En segon lloc, i com a conseqüència del pes del lloc, només es presenten algunes realitats fonamentals de la vida: l'amor, el naixement, la malaltia, la mort, el treball, la beguda, les edats, totes elles en un cert pla d'igualtat, com en efecte passa a *Laia* amb l'afegit com a mínim del sexe i de la maldiença. De fet, de Laia, el personatge principal, es conta la infantesa en els tres primers capítols, el prometatge, el casament i el naixement del fill en els tres següents i només es reprèn el personatge quan és objecte d'enraonies, se li mor el fill, i als dos capítols finals quan prega per la mort del marit. La resta de capítols es reparteix entre el marit de Laia, Quelot, i el seu amant, Esteve; el romanent es dedica a altres personatges no directament relacionats amb Laia, en particular a Teresa Vallalta, Paulina i Vicenç de Pastor.

En tercer lloc, l'idil·li combina la vida humana amb la de la natura, n'uneix el ritme i fa servir un llenguatge comú per als fenòmens de la natura i de la vida humana, un llenguatge bàsicament metafòric, com en el moment de la tempesta, al capítol XXI, en què la natura i l'estat d'ànim de l'Esteve van plegats (ESPRIU: 1932, 140).

Crec que a *Laia* es presenta una variant diria que en negatiu del cronotop idíl·lic perquè les relacions ho són tot menys felices, gairebé tots els personatges importants se senten insatisfets o frustrats o són segats absurdament per una epidèmia de còlera o no troben solució als seus problemes o moren ofegats com Esteve. De fet, pensant en termes de Zoran, a penes es distingeixen eixos de moviment perquè els personatges no es mouen d'on són. Malgrat tot, l'esquema cronotòpic crec que es pot defensar en relació a la relació entre l'espai, el poble i la platja, i el temps, que abraça la infantesa i la primera maduresa de la infeliç Laia, casada amb Quelot i que manté relacions adúlteres amb Esteve, a més de la vida quotidiana del poble, en particular la de Teresa Vallalta, la seva neboda Paulina, l'etern pretendent Vicenç de Pastor, mossèn Gaspar i, en un altre ordre, les enraonies de Caterina a la plaça i de la mestrança, a més de l'espai de degradació de la taverna, on es beu i es juga. Val a dir que el temps de les estacions assisteix inalterable a la vida dels personatges amb l'excepció del moment del casament de Laia, per Tots Sants, en un dia desagradable, i la tempesta en què Estevge desapareix al mar.

Però encara, des d'una altra perspectiva, es pot parlar de dos cronotops més, de grau inferior, el del mar blau i el de la platja (COHEN: 2006, 647-666). El de la platja, ben present a *Laia*, és un espai de intensa relació social, perquè hi juguen els nens o el poble hi espera els mariners, a més de ser el lloc on es fan barques, es parla de la vida i de la gent i s'hi escauen trobades entre individus de diferent nivell social donada la seva condició d'espai liminal (cap. XII, "La mestrança" o XVI, "El va tocar Chopin"). El cronotop del mar blau es refereix al mar obert amb el seu immens poder natural; no solament és el mitjà on es guanyen el pa el pescadors sinó que és allà on arrisquen la vida a l'atzar de les tempestes, com quan l'amant de Laia, Esteve, és arrossegat per una onada en fer l'intent d'empènyer Quelot. Més encara, el mar blau fa pensar en les trobades de casualitat que Bajtin associa amb el cronotop del camí i com a lloc on ocorre l'inesperat, per tant no pot sorprendre que no sigui Quelot qui mor, tal com desitja Laia, sinó Esteve, que l'intentava precipitar al mar (ESPRIU: 1932, 140).

Tornat a Zoran, el nivell de l'estructura textual es refereix a la forma que li és donada a l'espai quan és configurat pel text verbal. Zoran precisa que no parla del llenguatge del text sinó de l'organització del món reconstruït que té a veure, en primer lloc, amb la selecció essencial o incapacitat del llenguatge per esgotar tots els aspectes dels objectes donats. El llenguatge pot expressar algunes coses d'una manera concreta, unes altres d'una manera més inconcreta o genèrica i en pot ignorar d'altres, però el que

Siguiente

és segur és que hi ha d'haver una selecció o esquematització. Ara, segurament els lectors són menys exigents a l'hora d'omplir els nombrosos blancs deixats en la informació de l'espai que no en altres ordres de la narració, perquè no criden l'atenció durant el procés de lectura, encara que siguin la causa que uns elements siguin ben clars i concrets i uns altres inconcrets i imprecisos (ZORAN: 1984, 320-321). Per exemple, aquesta breu descripció del moment de la pesca en mar:

> En Quelot va passar de l'arborà a la banqueta i va deixar els rems. Feia calda. El mar era una quieta planura. Clapes grisenques, vermelloses, fosques. De tant en tant, la immobilitat d'un llagut o d'una barca palangrera i la verdor d'un remolí prop d'un niell. A la costa, un turó plantat de vinya i la caiguda d'una pineda enmig de roques (ESPRIU: 1932, 73).

Quelot és a la barca pescant en mar, que és descrit com una "quieta planura" amb "clapes grisenques, vermelloses, fosques", en què destaquen la "immobilitat d'un llagut o d'una barca palangrera" o "la verdor d'un remolí", estenent-se davant de la costa, reduïda a un turó "plantat de vinya" i a la "caiguda d'una pineda enmig de roques". Pocs elements que no reclamen omplir els manifestos blancs que deixa la descripció perquè basta el que hi ha.

En l'estructura textual, en segon lloc, la linealitat o continuïtat del text que implica un desplegament temporal de la informació de l'espai du a preguntar-se quin és el principi de la segmentació de la informació espacial, és a dir, com passa el text d'una unitat de l'espai a una altra, i quin efecte té l'ordre de presentació de la informació en la imatge de l'espai i com pot ser reconstruït. De fet la seqüència es pot fonamentar en l'ordre topogràfic i passar d'un objecte a l'altre per contigüitat, sigui per sinècdoque o per metonímia, o en l'ordre cronotòpic seguint el moviment en l'espai (el desplaçament d'un personatge, d'un objecte, etc.), o potser en un ordre que no sigui espacial, com la catalogació en categories semblants o les relacions funcionals o les escales... Quant als efectes de l'ordre escollit cal dir que poden variar segons la continuïtat, en subratllar per exemple l'estructura vertical si el text passa d'objecte alts a baixos o la disposició del text pot imposar direccions a l'espai, com els moviments descrits pels eixos; també varia l'efecte si el gruix de la informació apareix molt aviat i se li afegeixen detalls després o al contrari (ZORAN: 1984, 321-322). En aquest passatge de *Laia* provaré de fer observar aquest pas d'un objecte a l'altre:

> Al cim, una ermita. Un vot vilatà l'havia bastida, en recordança d'un vell miracle obrat pel pelegrí Sant Roc. La ingènua devoció popular la va edificar al mont del Mal Temps, en un lloc enfront del cementiri, un lloc maleït que va ser confiat a la protecció del taumaturg. Era un turó ventejat pel xaloc i les tramuntanes, una roca calba, sense cap arbre. A sota, un espadat que la mar gratava. Esquifida i menuda com era, perduda com una taqueta blanca a la muntanya trista, l'ermita

> resistia amb braó el pes dels anys. Després de centúries, ella era allí, com el primer dia, blanca, ferma, inalterable (ESPRIU: 1932, 65).

El motiu o tema central de la descripció és l'ermita, però es combina amb la del turó on és edificada i del qual es dóna una breu descripció, per tornar després a l'ermita; podríem dir que hi ha un moviment metonímic primer i sinecdòquic després, prou lògics tots dos.

I, en tercer lloc, el punt de vista imposa en el text una perspectiva estructural que difereix de la perspectiva d'un dibuix però que a vegades s'hi atansa. Cal reconèixer que la perspectiva òptica i la lingüística són coses diferents, sobretot perquè la perspectiva lingüística està basada en l'oposició entre l'aquí i l'allí, entre la localització espacial d'un acte de narració i el "món" com a totalitat i dins del "món" entre les coses percebudes en un primer o en un segon pla (ZORAN: 1984, 322). L'exemple anterior, poso per cas, és precedit pel verb "avançaven", els vailets, la qual cosa permet de mantenir que la perspectiva oferta de l'ermita i del turó és tant la de l'aquí dels vailets com la d'un possible observador.

Segons Zoran, fins aquí ha discutit tres nivells "verticals" de l'espai en el text. Com és lògic cal tenir en compte també el nivell "horitzontal", és a dir, examinar les parts de l'espai, els seus límits, el seu abast. Com que no s'ha prestat atenció a les unitats de l'espai com a tals i s'ha considerat l'espai com una totalitat, ara cal prestar atenció a aquesta totalitat considerant tres possibles àmbits de les unitats espacials: l'*espai total* que comprèn el món del text, el *complex espacial* que presenta de fet el text i les *unitats espacials* que componen aquest complex. Zoran adverteix que les unitats espacials no són idèntiques per a cada nivell i que tampoc no tenen correspondència de nivell a nivell (ZORAN: 1984, 322).

Les unitats bàsiques que componen l'espai prendrien la forma, proposa Zoran, d'una *escena*, suposant que l'espai és una sèrie d'escenes i que cada unitat es compon d'unitats més petites. Emmarcada en els tres nivells d'estructura espacial comentats abans, una escena al nivell topogràfic seria un *lloc*, al nivell cronotòpic seria una *zona d'acció* i al nivell textual seria un *camp de visió*.

Un *lloc*, com ara cases, ciutats, carrers, camps, etc., és "un punt, pla o volum determinat, espacialment continu i amb límits prou clars o bé voltat d'una divisió espacial que el separa d'altres unitats espacials". A *Laia* abunden els llocs concrets: la casa de Laia, la de Teresa Vallalta i després de Paulina, la taverna, la mestrança, l'ermita de Sant Roc i l'erm a de les Ànimes, etc. Pel seu costat, una *zona d'acció* "no

es defineix per la continuïtat espacial o un límit topogràfic clar, sinó més aviat per les proporcions de l'esdeveniment que hi té lloc". Zoran precisa que l'esdeveniment com a tal no té res a veure amb els límits espacials ni ha d'ocórrer en una unitat topogràfica determinada, sinó que es defineix per la seva relació amb altres esdeveniments que han ocorregut abans o després (ZORAN: 1984, 323). Precisament l'ermita de Sant Roc i l'erm de les Ànimes serveixen a *Laia* de doble escenari dels jocs d'infant de la protagonista i de lloc on va a pregar perquè el seu marit no torni del mar; la platja és escenari dels seus a tacs de menuda i de gran el lloc on ajuda a desamorrar una barca (cap. XIII, "Esquer") o espera que no torni el marit; la plaça del poble on corren les enraonies de la relació entre Laia i Esteve (Cap. XI, "La vella Caterina"); o, encara, la taverna, lloc de trobada i converses com la mestrança.

En fi, el *camp de visió* es pot definir com "aquella part del món percebut que és «aquí»" i no es limita a *llocs* o *zones d'acció* perquè, de fet, comprèn *qualsevol* unitat espacial. No s'ha de confondre amb una unitat espacial focalitzada que té una localització clara perquè el camp de visió d'un text és diferent del camp de visió òptic habitual, encara que pot seguir regles òptiques de percepció com una possible convenció entre altres. El text es pot referir a una ciutat sencera com a *camp de visió*, a un esdeveniment dividit (com una conversa telefònica), a un camp de batalla sencer, a tota una casa, etc. (ZORAN: 1984, 324).

Zoran adverteix que no és el mateix una descripció i un camp de visió. Si bé és cert que totes dues són unitats de ficció definides per la referència al món de ficció, una descripció és un cas particular de camp de visió i només un dels seus components; al seu torn, un camp de visió pot consistir en una descripció, una acció, un diàleg, un resum, un assaig, etc. Una secció del text pot ser un camp de visió des del punt de vista de la referència espacial, encara que aquesta pot ser de graus i tipus diferents (ZORAN: 1984, 326).

Quant al problema de la identificació i delimitació del camp de visió, cal demanar-se què permet al lector d'*identificar* una determinada unitat espacial com a camp de visió, què li permet de *diferenciar*-la d'una altra unitat i al mateix temps *delimitar* una unitat específica dins del món reconstruït. Sempre tenint en compte que el concepte de camp de visió és una unitat del món reconstruït determinada no per les propietats del "món" sinó per la percepció del món a través del llenguatge. Per explicar-se millor, Zoran fa una marrada i diu que "a cada moment de la lectura, hi ha només una petita unitat, o aspecte, «davant» del lector, i que durant el procés de lectura [el lector] passa

d'una petita unitat a la següent, de tal manera que la imatge global de l'espai ha de ser com una cadena de petits objectes" (1984: 326).

Es pot dir, com a conseqüència, que el camp de visió és "la combinació del moment present de la lectura amb la síntesi de la memòria"; ara, aquesta síntesi es refereix només a aquells passatges que es relacionen d'alguna manera amb el marc espacial de l'objecte sobre el qual s'està llegint. Fins a un cert punt, el camp de visió és "el punt d'intersecció entre l'«aquí» de l'espai i l'«ara» del text. Es una unitat de l'espai reconstruït que té un correlatiu en el text verbal: pot ser localitzat i identificat alhora al text i al món" (ZORAN: 1984, 327). Un camp de visió podria ser, per exemple, la visita a l'ermita de Sant Roc a l'erm de les Ànimes on Laia va per a la seva particular pregària en un trajecte que comença sortint de casa seva emmarcada als carrers del poble i que acaba amb la visió del mateix poble des de l'erm de les Ànimes, escenari també de jocs d'infants (ESPRIU: 1932, 141-143).

Definit i establert què és un camp de visió, resta comprendre com es combinen diferents camps de visió per crear un *complex espacial* com a totalitat, un procés que ocorre en dues dimensions, la del continu textual en el quals els camps de visió canvien a mesura que progressa la lectura i la del món segons la disposició dels camps de visió en el mateix món reconstruït. En efecte, els camps de visió se substitueixen els uns als altres de diverses maneres, quan hi ha una solució de continuïtat, un final de capítol o de secció, per exemple. O les substitucions poden ser més fluides, si amplien o redueixen l'abast o si s'efectua un canvi de projecció, com per exemple, un personatge dins d'un camp de visió en pot crear un altre perquè parla del que hi ha esdevingut. També hi ha diverses maneres de combinar camps de visió, per exemple, segons la perspectiva, sobretot si un camp és davant i un altre al rerafons. El que és segur és que dos camps de visió no poden ocórrer de manera simultània. Finalment, si es demana què uneix els camps de visió per formar un mapa de la realitat, la resposta de Zoran és la realitat mateixa, els nivells cronotòpic i topogràfic, nivells en els quals els materials són extrets dels camps de visió (ZORAN: 1984, 328-329).

Hi ha informació espacial que no està estructurada dins de *cap* camp de visió, és a dir, hi ha elements espacials que el text pressuposa o proposa indirectament però que no "ensenya". Aquesta és la informació que pertany a l'*espai total*, informació espacial més enllà dels límits de l'espai presentat de manera efectiva. Es un concepte necessari perquè l'espai només es pot pensar si és total; naturalment, es consideren seccions o parts de l'espai, però sempre formant part d'un espai més gran que les abraça, és a dir,

cada secció o part pot ser una sinècdoque de la totalitat. Encara que sembli un senzill teló de fons, la seva importància es demostra perquè es pot estructurar segons el nivell topogràfic donat que cal respondre a la pregunta "on passa?", la qual cosa suposa que cal situar-se en la perspectiva d'un espai més gran. Es ben significatiu dir que els textos difereixen els uns dels altres per la importància que concedeixen al lloc on ocorren els fets tant com pel grau de precisió amb què responen la pregunta, de tal manera que es pot arribar al detall molt precís o donar una informació molt general. A més de la localització específica, l'espai total es relaciona amb els pressupòsits del text sobre la natura del món en general: històric, geogràfic, mític, fantàstic, etc. (ZORAN: 1984, 329-330). En el cas de *Laia* tindríem un espai total de tirat realista, fins costumista, amb prou precisions geogràfiques perquè el lector situï la població en un lloc de la costa nord catalana.

Des del punt de vista cronotòpic cal imaginar una separació completa entre el *complex espacial* i l'*espai total*, quan aquest no té relació significativa amb la trama a la qual serveix només com a rerafons, per la qual cosa la narració construeix un cronotop completament autònom, com a algunes històries d'Edgar Allan Poe. A l'extrem contrari, es pot pensar en una relació amb l'espai total, com quan esdeveniments històrics generals determinen el curs de l'acció, cas en el qual l'espai total pot ser esquematitzat com un *camp de poders*, el centre del qual és a fora del complex espacial, però hi té efecte (ZORAN: 1984, 330-331). No hi sé veure, a *Laia*, aquest camp de poders, deslligada com està la novel·la en general de la vida històrica i reduïda a la vida quotidiana.

Des del punt de vista textual es pot fer dues distincions: una entre *presentació* i *representació* i l'altra entre *determinació* i *indeterminació*. Si els camps de visió són les maneres de presentar l'espai, l'*espai total* no s'hi estructura sinó que apareix disseminat de maneres diverses: menció de llocs per part dels personatges i fins i tot pel narrador, ingredients de metàfores i comparacions, elements en relació de sinècdoque, tot plegat ajuda a reconstruir el món. Ara, cal reconèixer que, a més de ser indirecta, aquesta informació apareix escampada en relació a la informació sobre el complex espacial. Precisament un dels trets de l'espai total és l'enorme quantitat d'informació suprimida, la qual cosa el converteix en una gran àrea d'indeterminació i foscor relativa. Es podria dir que constitueix l'*allí* necessari perquè existeixi l'*aquí* de la narració (ZORAN: 1984, 331-332). En resum, sosté Zoran que "cada element de l'espai –de fet, qualsevol element del text- pot ser considerat [...] com una junta, en què s'entrecreuen esquemes

de tots els nivells textuals: esquemes de l'espai amb esquemes de la caracterització, idees, mitologia, etc." (ZORAN: 1984, 333).

Ni Ronen ni Zoran no precisen les característiques de les unitats de l'espai, l'una es limita a parlar de marcs i d'escenaris i l'altre d'escenes integrades per unitats espacials, el complex espacial i l'espai total, però sense detallar quin aspecte concret tenen en un text les unes i els altres. En aquest punt es pot dir que la presentació de l'espai al text es fa mitjançant segments o pauses descriptius o descripcions pròpiament dites o notes o observacions integrades en la presentació de les accions o d'una escena o encastades en el curs d'un diàleg o d'un monòleg. Són, en tot cas, unitats de sentit, sense pautes formals que en determinin les fronteres ni correspondència amb cap unitat lingüística prèviament estipulada; unitats d'extensió diversa que, com és lògic, estableixen els lectors en cada cas. Com és lògic, des del punt de vista de la trama, la seva presència condiciona el ritme de la narració, que s'atura en el cas de la pausa descriptiva o s'alenteix en el cas de notes o observacions puntuals; és clar que aturades o alentiments poden tenir la funció de preparar una espera o d'aportar calma abans o després de la tensió.

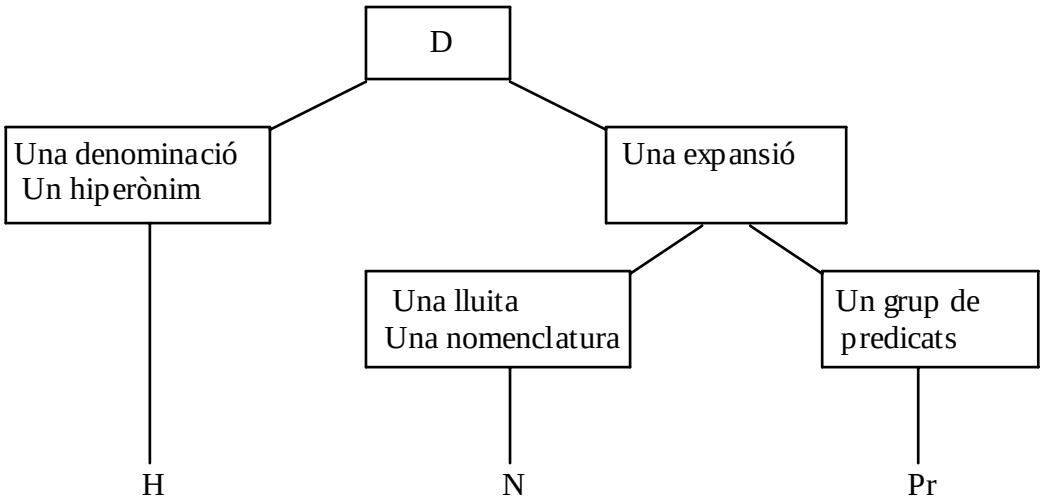
Se la denomini escenari o escena, la unitat d'espai més coneguda i més estudiada, si l'hem de considerar com una unitat, és la descripció, que funciona com un segment autònom, i que ha resumit Philippe Hamon amb la fórmula següent: P + F + T-I (N + PR-*c* /PR-*f*) (1972, 138). Fórmula que es llegeix així: el personatge o els personatges (P), miren, parlen de, tracten sobre, etc. (F), un ambient, un paisatge, un objecte, que esdevé el tema introductor de la descripció (T-I) i que emmena l'aparició d'un seguit de subtemes, d'una nomenclatura (N) que pot ser l'origen d'una expansió predicativa, tant si és qualificativa com funcional (PR), que fa el servei de glossa d'aquest subtema. Els subtemes o nomenclatura mantenen una relació metonímica d'inclusió quant al tema introductor de la descripció, són com una mena de "metonímia teixida" (1972, 137-138).[4] Per exemple, la "fondalada dels garrofers":

> La petita tropa enfilava un carrer veí i davallava a la fondalada dels garrofers. Pols de rial, parets de vinyes i hortes, les hortes rialleres de la costa, florides com un jardí. Les sargantanes prenien de ple a ple el sol i s'ensopien, marejades de vinassa de llum, oblidades de l'etern cuejar. Romaní, menta, claps de ginesta: la flor d'un groc molt clar, molt senyora enmig de l'enganyosa vulgaritat del ginestell. unes atzavares amagaven les punxes darrera les roques i deixaven arreu una nota aspra, exòtica, lleument desolada. Gatoses (ESPRIU: 1934, 57).

[4] També es podria parlar de sinècdoque, la part pel tot.

Els personatges són la "petita tropa" que se'n va cap a la "fondalada dels garrofers", i, per bé que la descripció és obra del narrador, aquest descriu el que la mainada veu quan hi passa. I es troba: pols de rial, parets de vinyes i hortes, sargantanes, romaní, menta, ginesta, atzavares i gatoses. Només de les hortes, les sargantanes, la ginesta i les atzavares es diu alguna cosa: aquelles són les "hortes rialleres de la costa, florides com un jardí"; les sargantanes prenen el sol, "oblidades de l'etern cuejar"; la ginesta ostenta una flor, "d'un groc molt clar, molt senyora enmig de l'enganyosa vulgaritat del ginestell"; les atzavares amaguen "les punxes darrera les roques i deixaven arreu una nota aspra, exòtica, lleument desolada".

Amb posteritat, Hamon va simplificar la fórmula citada i la va oferir en forma d'esquema visual en el qual una descripció és un joc d'equivalències jerarquitzat entre una denominació (una paraula) i una expansió (un conjunt de paraules juxtaposades en forma de llista o coordinades o subordinades en un text); la denominació (el que abans era el tema introductor), que pot ser implícita, no palesa en el text, assegura la continuïtat i la permanència del conjunt i la seva síntesi, fa d'hiperònim (H) o, dit més planerament, d'objecte descrit, que consta d'una sèrie de parts que pot prendre la forma d'una llista o nomenclatura (N), cada component de la qual pot tenir un seguit de qualitats (Pr) (HAMON: 1981, 140):[5]



Un altre passatge de *Laia* ajudarà a explicar-ne el funcionament. En aquest cas és Laia mateixa que, tornant de l'ermita de Sant Roc contempla el poble als seus peus:

> L'erm de les Ànimes s'estenia damunt la mar i el poble com una balconada. Laia s'aturava a mirar i fins podia destriar amb facilitat les sentors i les paraules. Els carrers s'encreuaven i

[5] Vegeu la versió, encara més simplificada, d'Adam (1989: 100).

> semblava que es perseguien com colles de nens que juguessin a fet a amagar. Carrer dels Corders, Carrer de la Bomba, amb les botigues de roba i la fleca, d'una calenta olor de pa tendre. Carrer de la Perera. Placeta de l'Església, amb el silenci d'unes vides patrícies. Carrer d'Avall. Carrer de la Torre, amb la torratxa de defensa, revellida i ja inútil. Després, el sorral, avui ple de gent que esperava les barques. S'anava fent fosc. Les cases es reflectien al mirall en calma de les aigües de la badia (ESPRIU: 1932, 143).

En aquest passatge el narrador descriu el que Laia contempla des de l'enlairat erm de les Ànimes: un seguit de carrers, només alguns dels quals reben una predicació funcional, fins arribar al sorral, amb una predicació també funcional i l'oració final, que, com la menció del sorral, trenca l'ordenació de llista per aportar dos ingredients de fet relacionats entre si: el reflex de les cases a les aigües de la badia (amb una predicació qualificativa) que, lògicament, moren a la sorra on la gent espera les barques. En termes de Zoran aquest podria ser ben bé un camp de visió corroborat al damunt per l'acció del personatge principal, que es manté, a més, a part del poble, com a marginada que era de menuda i marginada que se sent de gran quan pel poble s'escampa la seva relació clandestina amb Esteve.

M'hagués agradat proposar exemples de descripcions que em permetessin donar cos a la primera part del títol d'aquesta exposició, però reconec que no n'he trobat cap que em fes aquest servei. De fet, totes les mencions al tema de la platja o el mar, són fetes en el curs de l'acció, com a indicacions d'escenaris que li són necessaris però que no reclamen una atenció específica com és concedida a la fondalada dels garrofers o a l'erm de les Ànimes, visitat tant per Laia infant com per Laia adulta i descrit cada vegada. Però si aquesta circumstància potser frustra una exposició més rodona, no invalida el que presentava a l'inici d'aquest discurs. La sola menció de la platja, el mar o les barques, o la combinació d'algunes d'aquestes mencions, és suficient per evocar el paisatge *complet* de la Mediterrània, localització justificada, si és que calia, perquè el narrador afirma que Laia és "filla de pescadors del *nostre* mar" (ESPRIU: 1932, 54; la cursiva és meva).

BIBLIOGRAFIA

ABELLAN, Joan; BALLART, Pere; SULLÀ, Enric (1997): *Introducció a la Teoria de la Literatura*, Manresa, Angle.

ADAM, Jean-Michel i PETITJEAN, André (1989): *Le texte descriptif*, París, Nathan, 1998.

BAJTIN, Mijail (1937-1938): "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", a *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237-409.

COHEN , Margaret (2006): "The chronotopes of the sea", a Moretti 2006: 647-666.

ESPRIU, Salvador (1932): *Laia*, a *Obres completes*, III: *Narrativa, 1*, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 51-145.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Síntesis.

HAMON, Philippe (1972): "La descripción", a Sullà 1996: 137-140. (1981): *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette.

INGARDEN, Roman (1931): *The literary work of art*, Evanston, Northwestern UP, 1973.

MORETTI, Franco (ed.) (2006): *The novel*, II: *Forms and themes*, Princeton, Princeton UP.

RONEN, Ruth (1986): "Space in fiction", *Poetics Today*, 7: 3, p. 421-438. (1994): *Possible worlds in literary theory*, Cambridge, Cambridge UP.

SULLÀ, Enric (1997): "Narrativa", a Abellan, Ballart, Sullà 1997: 151-186.

SULLÀ, Enric (ed.) (1996): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001.

VALLES CALATRAVA, José R. (1999): *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en* La ciudad de los prodigios *de Eduardo Mendoza*, Almería, Universidad de Almería.

VEGA, Manuel de (1984): *Introducción a la psicología cognitiva*, Madrid, Alianza.

ZORAN, Gabriel (1984): "Towards a theory of space in narrative", *Poetics Today*, 5: 2, p. 309-335.

Le Portugal et la hantise de la mer

LUCETTE PETIT
Université Paris IV-Sorbonne

C'est une mer portugaise mythique que je me propose ici de présenter à partir d'un ancrage non moins mythique, la ville de Lisbonne. Il s'agira donc d'envisager le terme "hantise" dans la fonction de préoccupation obsédante, de crainte et de fascination, d'attraction/répulsion du fluide matriciel d'une nation.

Les origines de la capitale du Portugal placent, d'emblée, la mer sous le signe d'un parcours imaginaire. *Ulissipo* serait le premier nom de la ville fondée, selon la légende, par Ulysse, venu y accoster après la prise de Troie. En y élevant le temple d'Athéna, en le ceignant de murailles, il marquait du sceau méditerranéen ce port qui deviendra théâtre de tant d'aventures maritimes. Il le plaçait aussi dans la droite ligne de l'épopée homérique poursuivie dans les *Lusiades* par le chantre du récit fondateur d'une patrie lusitanienne, que Julius Lusus, fils de Bacchus, un romain cette fois, avait déjà nommé.

A la croisée des civilisations gréco-romaines, un Portugal méditerranéen naissait. Les Grandes Découvertes devaient ensuite lui forger un destin atlantique. Cette double appartenance, cette valse hésitation entre Méditerranée et Atlantique, configure un imaginaire marqué dès lors au coin du fantasme sinon du fantastique.

L'iconographie portugaise du XVIe siècle retrace en abondance ce parcours hésitant et plus intérieur que réel, faisant, par contre coup, entrer le mythe dans l'histoire. Mythe/histoire de la fondation d'une ville et de la paternité d'un pays, qui, ancrées dans la plus haute Antiquité, légitiment leur domination sur les mers. De plus : "L'Empire n'a plus son siège à Rome, il est passé à L'Ouest. La sphère du monde est tombée de sa main. Elle se posera à l'extrême pointe atlantique du continent, en Lusitanie… Babylone, l'Egypte, la Grèce et Rome décapitées, 4 empires disparaissent, un cinquième peut naître, ce sera l'Empire portugais"[1]. La réappropriation du songe de Nabuchodonosor interprété par Daniel constitue le deuxième jalon de la quête de légitimité de l'aventure maritime.

[1] Deswarte-Rosa, Sylvie : "Le Portugal et la Méditerranée. Histoires mythiques et images cartographiques", Lisboa-Paris, Arquivos do Centro cultural Gulbenkian, vol XLIII, *Le Portugal et la Méditerranée*, 2002, p. 119, 125.

L'iconographie[2] à nouveau relaiera cette évidence de la marque divine dans le destin portugais. Une série de représentations anthropomorphiques de l'Europe, dont la tête est la péninsule ibérique et la couronne posée dessus, le Portugal, informera la geste camonienne :

"Eis aqui, quase cume da cabeça
Da Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra acaba e o mar começa..." [3]

[2] L'iconographie cartographique, allusive à la fondation de la ville de Lisbonne et à la représentation anthropomorphique de l'Europe est empruntée à l'article cité ci-dessus. "Ulissipo…" p.100
"Carte de l'Europe…" p. 134

[3] Camoes Luis de : *Os Lusiadas*, Canto III, 20, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878. "Voici enfin, presque le sommet de la tête de toute l'Europe, le Royaume de Lusitanie, où s'achève la terre et commence la mer…"

Sont ainsi disposés dans l'espace et dans le temps les symboles d'une suprématie annoncée dont Camoes fera les paradigmes d'une épopée où la mer sera à la fois lieu de tous les dangers et de tous les dépassements; lieu des affrontements avec une nature hostile et lieu des plaisirs réservés aux marins qui surent les surmonter ; lieu du désir de découverte de l'inconnu au risque de l'effroi récompensé par le charme de la fascination. Cette permanente oscillation en jeu dans le poème est aussi l'enjeu d'une construction de la Patrie sur le mystère des flots.

Traduisant ce mouvement pendulaire, se succèdent des épisodes mettant en garde les marins contre l'appât d'un gain et d'une renommée pouvant conduire au trépas dans d'horribles naufrages ; et ce sont les imprécations du vieux du Restelo[4], plage de Lisbonne d'où partirent les nefs. Et ceux glorifiant le repos du guerrier vainqueur des éléments déchaînés ; et c'est l'idyllique fable de l'Ile des Amours. Les exemples pourraient être multipliés, qui disent tour à tour cette hantise de la mer à traverser dans une lutte sans relâche et la gloire engendrée par les victoires qui la ponctuent. Pour autant, certaines figures deviendront au fil des siècles emblématiques de la valeur d'un peuple et parmi elles celle du géant Adamastor.

O velho do Restelo

O gigante Adamastor

[4] Id. supra : Canto IV, 95 a 104. Cette harangue du vieux du Restelo est particulièrement sentie et fut abondamment illustrée en particulier au XVIIIe et XIXe siècle.
" … Vaine gloire de commander, orgueil de la Renommée …/ Titres avec lesquels on trompe le peuple ignorant…. / A quels nouveaux désastres prétends-tu mener ce royaume et ces hommes…/ Ah, maudit soit le premier homme qui dans le monde attacha la voile à l'arbre descendu sur les flots…" Cette tirade noble et pleine de menaces préfigure la concrétisation du danger dans le monstre Adamastor.

Objet de multiples représentations[5], le Géant monstrueux qui menace la flotte de Vasco de Gama lors de la tentative de passage du Cap des Tempêtes –mot à mot Cap des Tourmentes- est emblématique dans tous les sens du terme. D'abord parce qu'il barre le passage d'une voie encore inviolée et que la laideur et le gigantisme sont le symbole du pire obstacle à franchir. Ensuite parce que la victoire des portugais sur le monstre relève autant de l'audace de l'affrontement que de l'état d'infériorité de cette entité infernale. Dans son dialogue avec Vasco de Gama, il se montre d'abord violent et sûr de son fait avant de sombrer dans une sorte de désespoir qui n'est autre qu'amoureux. Châtié pour son amour pour la nymphe Têtis, il s'est vu transformé en rocher. Victime de son tourment d'amour, il est devenu tourment du navigateur. Dès lors il devient l'emblème même de la force qu'une nation a domptée et qu'elle va symboliser à son tour. Mais il est aussi l'emblème des tourments de l'amour qui le rendent pitoyable et qu'une nation saura comme aucune autre chanter, mettant ainsi en abîme le don poétique de l'œuvre qui l'inclut. Le Cap des Tourmentes, qui deviendra après ce glorieux épisode le Cap de Bonne Espérance, déploie donc dans le poème épique un éventail de sens que se réapproprieront Pessoa et Saramago pour ne citer qu'eux. Au cours des siècles cette figure apparaît en gravure, aquarelles, peintures, sculpture, azulejos témoignant de son poids fantasmatique dans la perpétuation d'une identité forgée au XVIe siècle.

Fernando Pessoa[6], dont nous savons qu'il se voulait un supra-Camoes, évite de ranger "le chantre d'une patrie" au rang des illustres figures qu'il convoque dans la seule œuvre poétique éponyme publiée de son vivant, *Message*. Publié en 1935, à la veille de sa mort, ce "message" qui devait s'appeler *Portugal* regroupe des poèmes écrits entre 1918 et 1934. Sa deuxième partie *Mar Português*[7] reprend la trame

---

[5] Les représentations du monstre sont nombreuses et variées, chaque siècle, semble-t-il, en recrée de nouvelles, y compris en bandes dessinées. Jusqu'au milieu du XXe siècle elles ont fait l'objet d'une compilation assurée par :
Coutino Xavier Batista: *Camoes e as artes plasticas, subsidios para a iconografia camoniana,* Porto, Livraria Figueirinhas, 1948, 2 t. Les deux images ci-dessus sont des illustrations des *Lusiades* de Théophile Fragonard –fils de Jean-Honoré.

[6] 13 juin 1888 - 30 septembre 1935, les dates du poète expliquent que son œuvre *Mensagem* ait été vue par certains comme un chant nationaliste à la gloire du régime salazariste.

[7] Pessoa Fernando: *Mensagem - Poemas esotéricos,* Madrid, Archivos, Fundaçao Eng. A. Almeida, UNESCO, 1993
La dernière strophe du poème "O Infante" qui ouvre cette deuxième partie de l'œuvre est révélatrice de la dimension presque métaphysique de cette nouvelle "épopée" intérieure : "Qui t'a consacré t'a fait portugais./ De la mer et de nous en toi il donna le signal/ La Mer s'est accomplie, l'Empire s'est défait/ Seigneur, seul désormais doit s'accomplir le Portugal". De même dans la première partie, "Blason", la représentation anthropomorphique de l'Europe que nous avons vue chez Camoes se retrouve cette fois

camonienne, en décrivant l'épiphanie océanique du peuple élu mais en la plaçant cette fois sous le signe d'un "renaissance" qui ne sera acquise qu'au terme d'une reconquête de la "distance". Distance géographique vers l'Asie et les Amériques symbole d'une distance vers l'absolu et le divin, vers ce lointain, cet inconnu, qu'est l'homme pour lui-même. L'intériorisation de l'épique, pâle reflet de la quête de l'absolu, du multiple qui gît en chacun de nous. Les hétéronymes se profilent qui relèguent au second plan la mer fantasmée de Camoes pour en faire une mer dont il faut sans relâche "dévoiler" les horizons de notre propre attente. Adamastor devient alors le Mostrengo –que Pessoa avait d'abord appelé le "morcego", la chauve-souris, représentée en bas relief en bronze sur le fronton de la Faculté des lettres de Coimbra (1950). La viscosité molle du mammifère nocturne ailé a remplacé la masse de pierre impressionnante d'Adamastor. Autres temps où il n'y a plus de mers à conquérir sinon la mer intérieure où s'engouffrent savoirs et ignorances d'humains avides non plus de mondes inconnus mais de connaissance de leur monde.

Ce parcours océanique qui subvertit l'épopée fondatrice trouvera dans José Saramago une nouvelle forme de déliaison d'un passé mythique. Dans *O ano da morte de Ricardo Reis*[8], auteur hétéronyme de Pessoa, nous assistons à un nouveau renversement des valeurs chantées par Camoes et revisitées par Pessoa. Coutumier du questionnement de l'histoire, du vrai et, qui sait, du faux qu'elle véhicule, Saramago recentre son récit dans l'espace de la ville de Lisbonne. Exilé au Brésil, Ricardo Reis, dont la vie s'est prolongée au-delà des pages pessoennes où il écrivait des odes, revient au Portugal lorsqu'il apprend la mort de son créateur. Il séjourne quelques mois à Lisbonne avant d'accompagner l'auteur de ses jours à sa dernière demeure où il s'éteindra avec lui. L'année de cette disparition, 1936, est bien sûr suffisamment connotée pour dire la direction qu'empruntera le récit de Saramago, où les personnages sont confrontés aux dictats d'un autoritarisme omniprésent. Le héros, lui, nous conduit dans la Lisbonne mythique hantée par l'auteur des *Lusiades* et son monstre Adamastor. Son cabinet médical donne sur la place de Camoes avec la statue en marbre du poète : "…tous les chemins portugais mènent à Camoes", dira-t-il, faisant référence à ceux de la poésie comme à ceux d'un héros de la patrie. Reis quittera ensuite l'hôtel pour

---

dans sa totalité, mais son regard n'est que mystère : "Elle fixe, avec un regard fatal de sphinx, l'Occident futur du passé".

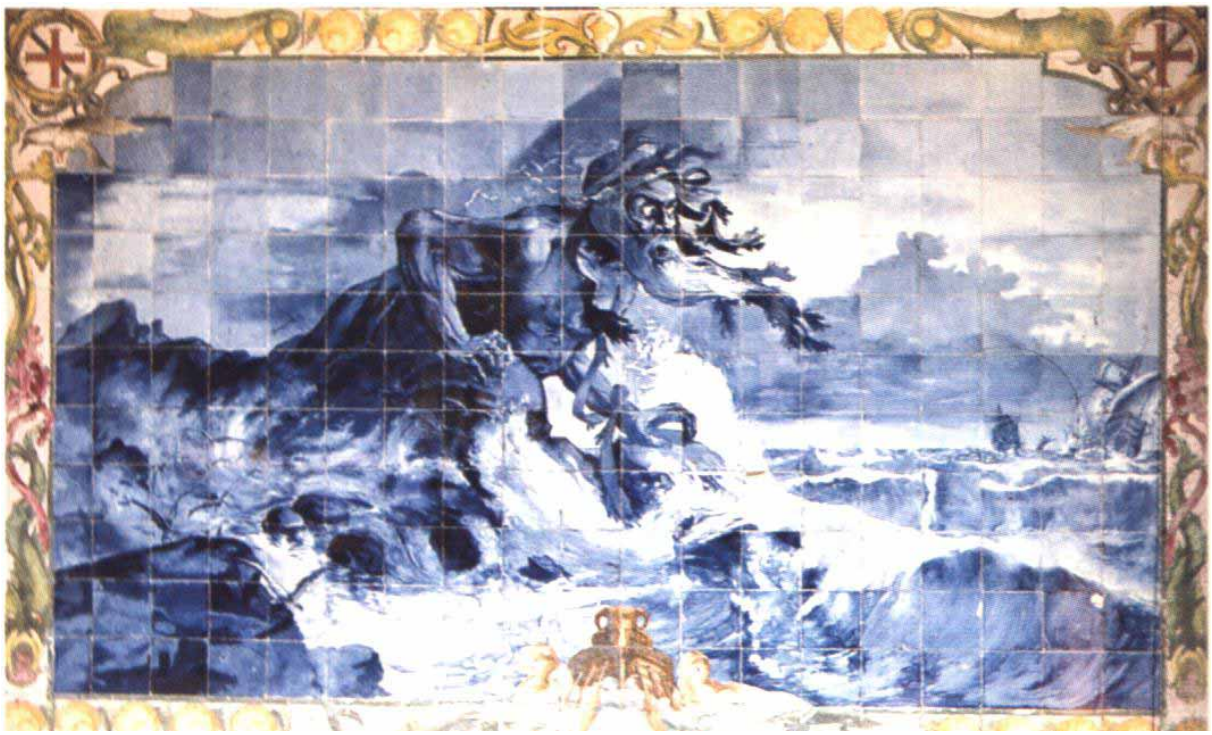
[8] Saramago José, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1986, 8ª ed.

s'installer dans un appartement donnant cette fois sur la statue d'Adamastor[9], place Santa Catarina.

Références on ne peut plus claires au poème épique dont Saramago, après Pessoa, va subvertir le propos dès l'ouverture de son roman : "aqui onde a terra acaba e o mar começa" de la stance 20 du chant III devient "Aqui o mar acaba e a terra principia". Et le roman s'achève sur un nouveau retournement de l'envolée lyrique camonienne : "Aqui onde o mar se acabou e a terra espera" ; l'imaginaire maritime, grandiose espace de constructions utopiques, a disparu au profit d'une terre en friche attendant qu'on l'ensemence à nouveau, fût-ce de rêves bienfaiteurs. L'image de la princesse Europe dont le regard portugais fixe l'horizon à féconder devient celle d'une île repliée sur son propre destin marqué par le sébastianisme : attente sans fin d'un roi perdu dans les déserts africains. Le Portugal a fait le deuil de la mer de toutes les vertus, lui restent les symboles figés, dont l'Adamastor de pierre n'est plus que terrassé par l'amour et le Camoes de marbre n'est plus que le poète transis d'un passé défait et inopérant.

[9] Cette statue en pierre a été inaugurée le 10 juin 1927, le 10 juin étant le jour de Camoes et des communautés de langue portugaise, il ne fait aucun doute que la métaphore est filée et que la flamme patriotique attribuée au poète a largement servi le régime de Salazar.

Le fleuve, mer de paille, se contemple du haut de Santa Catarina mais le Tage n'est pas la mer, la mer est plus loin, du côté de la Tour de Belém et de la plage du Restelo là où elle fut un rêve éveillé.



Una aproximación sociológica y cultural al Mar desde la Tragedia Griega

JUAN ANTONIO ROCHE CÁRCEL
Universidad de Alicante

Nos dice Hermann Fränkel que, en el pensamiento arcaico griego, el hombre se veía a sí mismo por medio de una contrafigura religiosa imprescindible por la limitada existencia humana (FRANKEL: 1993, 65). Creemos que los griegos también necesitaron de la naturaleza para autodefinirse y, especialmente, del mar, al que convirtieron igualmente en una contrafigura de la vida humana[1]. Este hecho es particularmente apreciable en la literatura y desde fechas muy tempranas. En efecto, ya en los poemas homéricos, como manifiesta E. Vermeule, se encuentran latentes una serie de imágenes marinas que van a cristalizar, en la poesía arcaica tardía y en las primeras fases de la clásica, en temas que convierten a la mar en reino de la muerte y en "contraparte externa de la mente humana, mudable, entenebrecida por súbitas tormentas" (VERMEULE: 1984, 294-295). Por lo que se refiere a la tragedia, los temas que nos muestra en relación con el mar son -como vamos a comprobar a continuación- todavía más numerosos, variados y ricos de los que nos ha sugerido E. Vermeule. Y es que los trágicos, movidos por la dialéctica característica del pensamiento griego, antropomorfizaron el mar, con sus elementos, habitantes y fenómenos naturales, y fisiomorfizaron al hombre, con sus acciones, caracteres, sentimientos y estados de ánimo. Por eso creemos que las imágenes marinas que muestra la tragedia no sólo nos permiten conocer la idea que los griegos se hicieron del Hombre, sino también la que tuvieron de la Naturaleza, así como las relaciones que establecieron entre ambas. Precisamente esta comunicación pretende, con esa finalidad, hacer un inventario provisional de las imágenes marinas utilizadas por los principales trágicos y analizar la evolución que experimentaron desde Esquilo hasta Eurípides.

Por lo que respecta a la idea del hombre, son multitud las imágenes marinas utilizadas por los dramaturgos que nos remiten a ella. Los fenómenos marinos y las fuerzas de la naturaleza[2], por ejemplo, le sirven a los trágicos para expresar sentimientos

1 La naturaleza, para Bruno Snell, es el espejo en el que el ser humano puede contemplarse a sí mismo. En las comparaciones éste se observa al verse como reflejado en la naturaleza exterior. Las descripciones de fenómenos naturales, lo mismo que los de la vida animal, no son propiamente meras imágenes de una situación anímica, interesan a causa de sus propias formas vivientes; se consideran como portadores de fuerzas primarias iguales a las que actúan en el mismo hombre (Snell: 1965, 290).

2 Las imágenes procedentes del juego de las fuerzas de la naturaleza -el viento, las olas- son símbolos de voluntad, de impulso, de resistencia o arrastre en la caída (FRANKEL: 1993, 55).

de miedo, de dolor o las desgracias que asolan a los protagonistas. En el *Prometeo encadenado* de Esquilo, por ejemplo, se evidencian primitivos afectos y un dolor muy ancestral, muy cercano al miedo y al espanto. En efecto, en esta obra, el trueno, el torbellino, la tormenta y el rayo unidos al vertiginoso movimiento producido por "la tierra agitada", "las vueltas del rayo", "el polvo levantado en torbellino", "los vientos desatados" y "la confusión del mar y del aire"[3] se conjuran de tal modo que expresan el agitado dolor y la injusticia[4] que asolan al protagonista. También las tormentas marinas son asimiladas a las desgracias humanas en diversas tragedias, como ocurre en la misma obra[5] o en la *Andrómaca* de Eurípides, donde Moloso, el hijo de ésta amenazado de muerte por Hermione, es puesto a salvo por Peleo llegando así "tras la tempestad violenta" que amenazaba su vida a "un puerto amparado del viento"[6]. Sobre todo en Eurípides, las tormentas le permiten conectarlas con el azar que dirige la vida de los hombres. En *Las Troyanas*, son los dioses los que levantan el oleaje que zarandea a los seres humanos[7] que, cuando "arrecia el vendaval, ya nada hacen, se cruzan de brazos y se dejan llevar a la deriva"[8]. Y es que, como insiste Hécuba en esta misma tragedia, "ir al azar es la mejor fortuna"[9]. De ahí que en el *Ión*, Eurípides considere que los personajes bogan en un mar

---

[3] PROMETEO: Ya las palabras son obras. La tierra se agita, y el eco del trueno ruge en sus hondas entrañas, y las inflamadas vueltas del rayo fulguran en el aire, y el polvo se levanta en revuelto torbellino, y los ímpetus todos de los vientos se desatan, y en encontrados soplos se chocan con porfiada pelea, y el mar y el aire se encuentran y confunden. Contra mí a no dudar, y de parte de Zeus, viene esta furia poniendo espanto. ¡Oh deidad veneranda de mi madre! ¡Oh éter, que haces girar la luz común para todos, viéndome estáis cuán sin justicia padezco! (*Prometeo encadenado*, 67).

[4] Según la opinión antigua el mar "se asociaba a la injusticia", matizando tanto Simónides como Solón esta consideración. En Esquilo observamos una cierta pervivencia de la opinión antigua. Véase, Hermann Fränkel, 219

5 Y esta comparación entra la tormenta y las olas grandes que produce con los males y la amargura se repite en la obra:
HERMES:...Considera qué tempestad y grande ola de males caerá sobre ti... (Prometeo encadenado,65)
y los crueles dolores con el mar: PROMETEO: Sí; un mar desencadenado de crueles dolores... (Prometeo encadenado, 54).

[6] PELEO
Guíame, niño, aquí bajo mis brazos, y tú, infeliz, que tras la tempestad violenta llegaste a un puerto amparado del viento. (*Andrómaca*, 54).

[7] Esta imagen marina es utilizada también de un modo similar por Alceo -"...coro..una nave provista de bancos...pues no es mejor...dominar los vientos. Desde la tierra hay que tomar precauciones para la navegación si uno puede y tiene recursos, pero una vez que está en el mar, fuerza es correr con el viento que haya (adaptarse a los acontecimientos)."-. Véase, *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, p. 321.

[8] HECUBA
...Dicen que los marinos, cuando hay procela, se ponen a sortear los peligros. Que unos van al timón, otros miran las velas; aquél desagua la centina, en tanto que éste se pone vigilante. Eso si la tormenta es moderada. Pero, si arrecia el vendaval, ya nada hacen: se cruzan de brazos y se dejan llevar a la deriva. ¡Eso hago yo ahora! Oprimida de infortunios, he perdido aun la lengua. Nada digo. ¡Que me lleve el oleaje que levantan los dioses!... (*Las Troyanas*, 275).

[9] Como dice Hécuba en *Las Troyanas*:
HECUBA
...Navega a donde te lleve la corriente; deja que te guíe el destino. No se enfrente la barca de tu vida al oleaje del hado que arrastra. Ir al azar es la mejor fortuna... (*Las Troyanas*, 266)

de incertidumbres[10]. Las olas son igualmente conectadas con los seres humanos. Unas veces, son sinónimo de las catástrofes que asolan a los protagonistas, lo que sucede habitualmente en obras de Eurípides -como el *Hipólito*[11], *Alcestis*[12], *Héracles loco*[13] y *Medea*[14]-, de Esquilo -como el *Prometeo encadenado*[15]- y de Sófocles -como el *Edipo en Colono*[16] y *Antígona*[17]-. En otras ocasiones, el movimiento de las olas sirve a los trágicos

[10] CREUSA

...Juguetes de la suerte, bogamos en un mar de incertidumbres vientos sin freno nos empujan y van en un vaivén interminable. ¡Ah, si al fin se calmaran, si al fin en un sentido solo soplar pudieran! (*Ión*, 256)

[11] TESEO:

Estrofa 1ª

...De desgracias, infeliz, un océano contemplo, / tan extenso que no es posible nunca salir de él a nado, ni dejar a trás la ola de esta desgracia…Pues como un pájaro has desaparecido de mis manos, lanzándote un raudo salto a la mansión de Hades. / ¡Mil veces ay! Tristes, tristes estos pesares. / De bien lejos recojo el destino enviado por los dioses, / a causa de los yerros de alguno de mis antepasados.

CORIFEO

No a ti solo, señor, te ha alcanzado esta desgracia, has perdido a tu noble esposa, al igual que muchos otros. (*Hipólito*, 212)

[12] Lo que tiene lugar también en la *Alcestis*:

ESTROFA 1ª

...

-¡Ojalá que aparecieras, oh Peán, como superador de esta ola de desgracias! (*Alcestis*,56),

[13] LOCURA

...ni el ponto que ruge violento con sus olas, ni un terremoto ni el aguijón del rayo que respira dolor serán cual yo cuando me lance a la carrera hasta el pecho de Héracles... y él, matándolos, no se dará cuenta de que los ha muerto... (*Héracles loco*,124).

[14] En *Medea*:

CORIFEO

...¡Hasta qué extremo te ha sumergido la divinidad, oh Medea, en un oleaje de males sin salida! (*Medea*, 127)

[15] Y esta comparación entra la tormenta y las olas grandes que produce con los males y la amargura se repite en la obra HERMES:...Considera qué tempestad y grande ola de males caerá sobre ti… (*Prometeo encadenado*,65) y los crueles dolores con el mar

PROMETEO: Sí; un mar desencadenado de crueles dolores... (*Prometeo encadenado*, 54).

[16] Hace decir al coro uno de sus más famosos fragmentos aquél que señala que "No haber nacido aventaja a cualquier otra consideración, y, de haber nacido, volver cuanto antes allá...es con mucho lo segundo mejor..."

ESTROFA

CORO.

Todo el que esté interesado en una vida más larga / prescindiendo de la normal / ése será claro para mí / que oculta torpeza, / porque la prolongación de los días / ha puesto ya montones de hechos / más cerca del dolor que de otra cosa, mientras / lo deleitable no lo verá por parte alguna / cuando uno llega a una edad mayor / de la debida. En cambio, cuando los derechos propios de Hades hacen acto de presencia, sin cantos nupciales, / sin sones de lira y sin danzas, / no hay más que un auxiliar igual para todos: / la muerte al fin.

ANTISTROFA

No haber nacido aventaja / a cualquier otra consideración, y, de haber nacido, / volver cuanto antes allá, precisamente de donde se ha venido, / es con mucho lo segundo mejor, / porque una vez que pasa la juventud / con sus ligeros descontroles / ¿qué trabajo merodeó muy lejos?, / ¿qué fatiga no está presente?: al contrario, allí están / muertes, levantamientos, contiendas, luchas / y envidia. Y al fin nos alcanza / la reprochable, invencible, intratable / vejez sin amigos, en la que / convive todo lo peor de lo peor.

EPODO

En ésta se halla inmerso este cuitado no sólo yo. / Y como un acantilado orientado al norte es azotado / de todas partes por los golpes de las olas y por los temporales, / así también azotan a éste con permanente insistencia y de arriba abajo / espantosas desgracias que a oleadas lo baten, / las que le llegan unas de la postura del sol, / otras del oriente, / otras de la parte del mediodía solar / y otras de los nocturnos montes Ripeos. (*Edipo en Colono*, 387-388).

[17] En este último caso, a pesar del embate tumultuoso de las olas sobre Hérades, algún dios parece mantenerle alejado de la mansión del Hades. Por el contrario, en la *Antígona* de Sófocles es precisamente la

para expresar los flujos oscilantes que sufre la vida del héroe[18] -como tiene lugar en *Las Traquinias*[19], en *Las Troyanas*[20] y en *Héracles loco*[21] de Eurípides y en *Edipo Rey* de Sófocles[22]- o la sucesión del tiempo cíclico con la que se ve envuelta su existencia -como sucede en el *Prometo encadenado* de Esquilo, en el que nos ha dejado al respecto una hermosa imagen: "la perpetua risa de las ondas marinas"[23]-.

La vida humana es también asemejada por la tragedia a una nave de un modo muy fructífero. Por un lado, es un símil de la situación personal que asola al personaje. Por ejemplo, en la *Antígona* de Sófocles, Ismene, que considera que su hermana está metida de lleno en una vida tormentosa, quiere compartir con ella "una navegación que entraña tanto riesgo"[24]. Es decir, que la vida de Antígona es semejante a la de una nave que viaja por el mar y que es azotada por la tormenta con gran peligro. También la existencia de Ayax -en el *Ayax* de Sófocles[25]- se ve envuelta por un "sangriento temporal", mientras que

---

acción divina la que sacude salvajemente la morada de los humanos llenándoles de calamidades, igual que el tormentoso oleaje del mar golpea a los acantilados. ESTROFA 1
CORO.
Bienaventurados aquéllos cuya vida está exenta de calamidades, / pues a aquéllos cuya morada sea sacudida por el dios no les falta / desastre alguno, sino que éste los persigue durante un montón de / generaciones. / Es igual que el oleaje del mar, / que, cuando, impulsado por los airados aires tracios, / invade el oscuro fondo submarino, remolinea / desde las profundidades de negruzca arena, / y hace que rujan con estruendo los acantilados / azotados por los vientos y los embates de las olas. (*Antígona*, 152-153).

[18] El viento y las olas, nos dice Hermann Fränkel, fueron siempre símbolo de lo inestable, vacilante y engañoso. Véase, p. 436.

[19] ESTROFA 2
Pues tan numerosas olas, producidas / por el viento del Sur o del Norte, / como uno podría ver / ir y venir por el vasto piélago, / tantas son las olas de la vida de Heracles, / descendiente de Cadmo, las que, sumamente tormentosas como el / mar de Creta, / unas lo hunden y otras lo elevan. / Sin embargo, algún dios / una y otra vez lo aparta seguro / de las mansiones del Hades. (*Las Traquinias*, 93).
En esa misma obra, las olas son consideradas obstáculos que tiene que sortear el héroe:
HERACLES:...Y Probé otras pruebas, tantas como las olas de la mar... (*Las Traquinias*, 120)

[20] (*Las Troyanas*, 275).---

[21] En *Héracles Loco*, por ejemplo, podemos encontrar un fragmento significativo al respecto:
CORO
Estrofa 1
-Cesa ya el infortunio: / el gran señor de antes de nuevo ya nos trae / su vida desde el Hades.¡Ay justicia y de los dioses / destino que refluye! (*Héracles loco*, 119).
Según la cita de Francisco Rodríguez Adrados, este texto alude al flujo y reflujo de las mareas y también a la fortuna que cambia en sentidos contrarios. Véase, p. 119.

[22] CORIFEO: Habitantes de Tebas, mi patria, mirad, éste es Edipo, quien resolvía los famosos enigmas y era el hombre más preeminente, envidiado a causa de sus éxitos ¿quién de entre sus conciudadanos no vivía con la mirada fija en él? ¡A qué enorme oleaje de espantosas desgracias ha venido a dar! De modo que nadie considere feliz a quien todavía tiene que morir, sino que le debe examinar con toda atención todos los días de su vida incluído el último en que vea la luz, hasta que franquee el límite de su vida sin haber sufrido nada doloroso. (*Edipo Rey*, 238).

[23] "...perpetua risa de las ondas marinas...". Prometeo encadenado, 33.

[24] ISMENE: Sin embargo, metida tú de lleno en una tormenta, no me da vergüenza compartir contigo una navegación que entraña tanto riesgo. (*Antígona*, 151).

[25] AYAX: ¡Ay queridos tripulantes de mi nave, los únicos entre mis amigos, los únicos, sí, que os atenéis todavía a las correctas normas, ved qué tremendo oleaje, fruto de sangriento temporal, acaba de envolverme, con una corriente que me anega por aquí y por allá! (*Ayax*, 50).

Héracles -en *Héracles loco* de Eurípides- se compara a "una barca remolcada"[26] y Hermiona -en la *Andrómaca* de Eurípides- con una mísera barca que sin remos no puede escaparse de los pesares que la azotan[27]. Por su parte, los males que asolan al rey de *Las Suplicantes* de Esquilo[28] anegan su alma sin que "pueda ganar la orilla ni hallar puerto que le abrigue contra sus desventuras" porque éstas son semejantes al "mar sin fondo de la desgracia". Incluso, la metáfora de la nave le sirve a Esquilo para definir, en *Las Coéforas*, al alma humana cuando ésta "fluctúa en un borrascoso mar"[29]. Por otro lado, la nave se usa como una metáfora de la ciudad. Es ésta una tradición literaria que surge con Arquíloco, que se hace famosa con Alceo[30] y que tiene en los trágicos unos excelentes continuadores. En *Los siete sobre Tebas* de Esquilo[31], por ejemplo, la ciudad -la nave- es azotada por "olas de males", ya que está a punto de ser invadida, y, su rey, Eteocles, se llama a sí mismo el timonel de la ciudad[32]. En el *Agamenón*, del mismo dramaturgo, Egisto le recrimina a un pobre remero que le haya hablado sin ninguna falta de tacto, ya que los que ocupan el último banco de la nave -de la ciudad-, le deben la oportuna

---

[26] También Héracles se iguala a una nave:
HERACLES
...Ea, ¿cómo es que, anclado entre unos lazos como una nave, estoy echado con mi pecho joven y mi brazo junto a una columna de piedra rota en dos?... (*Héracles loco*, 133).
HERACLES
...y yo que destruí mi casa con deshonor, seguiré a Teseo del todo perdido, cual barca remolcada... (*Héracles loco*, 150)

[27] HERMIONA
¡Oh, me has dejado, padre en la orilla, / mísera barca / vacía de remos. / Me matará. / No viviré / ya en mi tálamo. / ¿A qué imagen / suplicaré? / ¿O abrazo, esclava, / rodilla esclava?. / Lejos de Ftía / ave de alas azules fuera yo / o la quilla de pino / que las negras simplégados cruzó, / recién botada. (*Andrómaca*, 58-59).

[28] La cultura no puede convertirse, cuando se presentan las desgracias, en un puerto seguro. Para reafirmar esta cuestión, Esquilo utiliza en un pequeño párrafo dos poderosas metáforas naturales. En la primera de ellas, escribe que los males vienen "como torrente que se desborda" y, en la segunda, coloca al personaje real en una situación que se asemeja a un "mar sin fondo de la desgracia". La naturaleza es, pues, más poderosa que la cultura:
REY: ¡Cuánto imposible! ¡Multitud de males vienen sobre mí como torrente que se desborda! Heme aquí en este mar sin fondo de la desgracia, donde me anego sin poder ganar la orilla ni hallar puerto que me abrigue contra mis desventuras!... (*Las Suplicantes*, 336).

[29] ELECTRA:...Invoquemos a los dioses, que ven en qué borrascoso mar fluctúa la nave de nuestra alma... (*Las Coéforas*, 236).
Arquíloco nos muestra una imagen semejante, en un fragmento que nos dice: "Cuando nuestras almas estén en los brazos de las olas...". Véase, Hermann Fränkel, *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, p. 149.

[30] Aparece también en los escolios, en Teognis y, además de en Esquilo, en Sófocles y en Eurípides. Esta metáfora tendrá su continuidad en el mundo romano, donte igualmente la hayamos, por ejemplo, en Cicerón.

[31] Mas en el fragmento destaca también la convivencia armónica de metáforas naturales y culturales: "la demencia..., a modo de un mar, trajo olas de males"; una terrible ola "muge en torno a la popa de la ciudad":
CORO:...La demencia juntó a los insensatos esposos, y, a modo de un mar, trajo sobre nosotros olas de males. Cayó la una, y otra más terrible se levanta ahora, y muge en torno a la popa de la ciudad. Tan sólo una tabla de salvación hay de por medio: el espesor de una torre, y no para mucho, que bien me temo que con sus reyes va a caer también Tebas. ¡Cumplidas están ya las antiguas maldiciones! ¡Ya se hacen las funestas paces! Las calamidades, cuando vienen, no pasan de largo, sino que descargan. Afanoso el hombre, amontona sobre el bajel riquezas en demasía, y luego tiene que arrojarlas de lo alto de la popa. (*Los siete sobre Tebas*, 100)

[32] ETEOCLES: Ciudadanos de Cadmo: Menester es que en la ocasión hable quien vela por la república, sentado en la popa de la ciudad, timón en mano y sin rendir los ojos al sueño (*Los siete sobre Tebas*, 75).

pleitesía al que manda[33]. En último lugar, Esquilo compara, en el *Agamenón*, el destino de los humanos con una nave señalándonos, en primer lugar, que está regida por Dios[34] y, en segundo, que, cuando aquél se tuerce igual que sucede en los barcos, entonces la prudencia puede impedir su absoluta ruina[35]. También Sófocles, en la *Antígona*, emplea este símil, como veremos más adelante.

La mar es considerada por los trágicos como el reino de la muerte, especialmente por Esquilo y por Sófocles. Para el primero, morir es caer inevitablemente en las "redes" del destino, como dice el Coro de los *Persas*[36], y la muerte es siempre un movimiento de remos, de un rápido río que es el camino que tienen que recorrer los muertos. Así se escribe en *Los siete sobre Tebas*, donde un mensajero comunica al coro que la ciudad está salva, pero que los dos hermanos, Eteocles y Polinice, han muerto. En ese momento, el coro imita el movimiento de los remos, hermoso símil del de la barca de Aqueronte, expresando así su gemido por estas muertes[37]. Para el segundo, la muerte se encuentra en "el *oscuro* fondo submarino", que es invadido por el oleaje del mar que "remolinea desde las profundidades de *negruzca* arena"[38]; la oscuridad es sinónimo de muerte y ambas se hallan en lo más profundo del mar.

El mar es utilizado, en algunas ocasiones, de un modo más personal sin que tenga una continuidad en el resto de trágicos. Esquilo lo asocia con la libertad, la guerra y el crimen. En *Los siete sobre Tebas*, por ejemplo, se compara a la libertad con "una mar serena" y a la servidumbre como "un azote de las olas"[39]. En el *Agamenón,* por su parte, es frecuente la relación del mar con la guerra y el crimen. En este drama encontramos un emotivo fragmento en el que un mensajero nos describe una implacable derrota en una

---

[33] EGISTO: ¿Tú, pobre remero, que ocupas el último banco de la nave, tú hablas así a los que se asientan al timón y mandan la maniobra?... (*Agamenón*,218).

[34] CORO:...Don del dios, que sentado en augusto trono rige con diestra vigorosa la nave de nuestros destinos... (*Agamenón*, 172).

[35] CORO:...El destino del hombre marcha derecho y sin tropezar hasta que se estrella en invisible escollo. Así el prudente que teme por sus riquezas arroja con tino parte de la carga, y ya no se pierde toda su hacienda por sobra de peso, ni la nave se sumerge... (*Agamenón*, 195).

[36] CORO:...Mas ¿qué mortal escapará a la engañosa astucia del destino? ¿Quién tan ligero de pies que con fácil salto salve sus redes? Muéstrase la calamidad, a lo primero, amiga de los hombres, y de allí los lleva con halagos hasta aquellos lazos de los cuales a ningún mortal le fue dado salir jamás... (*Los Persas*, 123-124).

[37] Por otro lado la muerte es la oscuridad -la barca de Aqueronte es de negras velas; la muerte es "la región donde nunca fijó Apolo su planta..."- y la luz de Apolo
CORO:...Ea, amigas, al viento de los gemidos, golpead con ambas manos vuestra cabeza e imitad el acompasado batir de los remos, propicio son para los navegantes que de continuo hace bogar por el Aqueronte la gemebunda barca de negras velas hacia la región donde nunca fijó Apolo su planta... (*Los siete sobre Tebas*, 103).

[38] (*Antígona*, 152-153).---

[39] MENSAJERO (AL CORO): Tened buen ánimo, hijas, con tanto regalo criadas por vuestras madres. La ciudad escapó del yugo de la servidumbre. Vinieron por tierra los fieros de aquellos hombres arrogantes; Tebas boga ya por mar serena, y el fondo del bajel no se ha abierto al continuo azotar de las olas... (*Los siete sobre Tebas*, 101).

batalla naval que ha tenido lugar durante una "mortal y negra noche de mar" de la que sólo la Fortuna salvadora pudo efectuar un milagro y salvar al personaje[40]. También hallamos en él otro significativo fragmento[41] en el que el coro de ancianos recuerda la partida, diez años atrás, de Agamenón y de su hermano Menelao con mil naves para salvar a Elena de las manos de Príamo. Creemos que, concretamente, el fragmento expresa el recuerdo del estado de confusión y de dolor que rodeó el ánimo de los reyes en el momento de partida. Los complejos sentimientos de los reyes al partir, que salen al exterior mediante los gritos de dolor y de guerra, son genialmente reforzados por Esquilo complicando la metáfora natural: los personajes son asimilados a buitres -un animal con connotaciones guerreras- y éstos, a su vez al azotar el aire con los *remos* de sus alas, con naves: la guerra y el mar quedan así estrechamente conectados. Y en esta misma tragedia, los vencidos son asimilados como "atunes" atrapados por las redes griegas[42]. Por último, también el crimen puede ser comparado en el *Agamenón* con el mar. Clitemnestra nos cuenta cómo ha matado a su marido, Agamenón, envolviéndole en una red, "como quien coge peces"[43]. Sófocles, por su parte, conexiona el mar con el amor, como hace en la *Antígona* donde escribe que el amor invencible se pasea por el mar[44].

---

[40] MENSAJERO: ...El fuego y el mar, con ser de antiguo enemigos implacables, conjuráronse ahora, y bien mostraron su fidelidad destruyendo entrambos la mísera armada de los argivos. En medio de la noche surgen todos los horrores de las olas embravecidas. Empujadas por los vientos de Tracia chocan las naves contra las otras. Con bárbara furia clávanse los espolones, y entre torbellinos de vientos y torrentes de agua se abren y se hunden, arrebatadas por el vértigo del fiero pastor de tanto estrago. Así que asomó la clara luz del sol vimos el mar Egeo sembrado de cadáveres de guerreros argivos y de restos de naves. Por lo que hace a nosotros, sin duda algún dios que se puso al timón de nuestra nave, que no hombre ninguno, la sacó de allí ilesa y nos salvó. Pues la fortuna salvadora tomó asiento en ella, y la encaminó de suerte que en las arribadas ni las olas alborotadoras la inquietaron, ni encalló en los escollos de las costas. Mas luego que salimos de aquella mortal y negra noche de mar a la clara luz del día, no osábamos creer en nuestra ventura, y un nuevo dolor vino a cebarse en nuestras almas al contemplar aquella flota deshecha y reducida a cenizas.... (*Agamenón*, 186).

[41] CORO:...Del fondo de su generoso pecho lanzaron grito de guerra como altaneros buitres que, al ver arrebatados sus polluelos, lanzan un ay de dolor, y azotando el aire con los remos de sus alas, vuelan en precipitados giros alrededor del nido desierto, donde ya no se guarece aquella cría, dulce y perdido objeto de sus cuidados (*Agamenón*, 168-169).

[42] MENSAJERO:..y los vencedores, como a redada de atunes o de otros cualesquiera peces, con pedazos de remos y restos de tablas nos hieren y destrozan (*Los Persas*, 134).
Este símil está basado en la actividad de la pesca del atún, como nos señala F. Braudel en *El Mediterráneo*, p. 43, y como parece confirmar un poema de Ananio que nos informa de que "del mar tenemos el atún, que no es mal alimento, y con mitoto supera a todos los pescados...". Véase, *Antología temática de la poesía lírica griega*, p.159. Nosotros creemos que Esquilo lo obtiene de la *Odisea* -"...Como los peces que los pescadores sacan del espumoso mar a la corva orilla de una red de infinidad de mallas yacen anmontonados en la arena..de este modo estaban amontonados los pretendientes los unos contra los otros..". Véase la *Odisea*, p. 431. Aunque la imagen de los muertos como peces, como nos informa Emily Vermeule, aparece ya en los anales de las Campañas Asiáticas de Tutmosis III. Véase su libro, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, p.296

[43] CLITEMNESTRA: ...Envolvíle, como quien coge peces, en la red sin salida de rozagante vestidura, para él mortal....Las negras gotas del sangriento rocío me salpican, y alegrándome no menos que la lluvia de Zeus alegra la mies al brotar de la espiga... (*Agamenón*,211).
los atunes y los peces, como símbolos de personajes vencidos

[44] CORO.

Por lo que se refiere a la idea de la naturaleza, el mar es visto por la tragedia griega como un espacio lleno de hombres y de dioses, es decir, que el mar nos traduce una idea de la Naturaleza **divinizada** y **domesticada**[45]. En Esquilo se da con frecuencia una íntima convivencia de metáforas provenientes de la Naturaleza -del mundo marino- y de la Cultura -del mundo humano-. Por ejemplo, en el *Prometeo encadenado* el batido de las ondas de las orillas lo asemeja al mugido de la vaca y así habla de las "ondas mugidoras"[46]. También en esta misma obra, a los barcos los llama "carros de alas" y a las velas de éstos "alas de lino"[47]. Y es que Esquilo supo, como ninguno de los trágicos pudo hacer, unir íntimamente palabras referidas a la naturaleza a otras pertenecientes a la cultura; la cultura -el mundo humano- y la naturaleza -el mundo marino-, parece querer manifestarnos, pueden coexistir armónicamente. Ahora bien, esta convivencia tiene en él unos límites impuestos por la divinidad. En los *Persas* Darío nos dice que su hijo ha intentado "encadenar al *sagrado* Helesponto como un esclavo" e "impedir que corriesen las *divinas*_[48] aguas del Bósforo", creyendo que podía ser "más poderoso que todos los dioses"[49]. Y es que el mar, para los griegos, fue, primero, un espacio natural sagrado que poco a poco fue siendo explorado y colonizado por naves y hombres. Mas de esta exitosa penetración ha quedado en Esquilo un resto de culpabilidad, como si esa exploración fuera un sacrilegio. John Onians, nos confirma que la idea de no esforzarse por dominar la naturaleza se halla en esta tragedia (idea que, por lo demás, se encuentra también en la opinión griega más antigua[50]). La derrota de Jerjes -asevera- fue el castigo a su arrogancia

---

Amor, invencible en combate, / Amor, que irrumpes en los ganados, / que pernoctas en las tiernas mejillas de la doncella, / y te paseas por el mar y entre / las majadas campestres. / Y no escapa a ti ninguno / ni de los dioses ni / de los efímeros mortales, / y el que se hace contigo, enloquece.

ANTISTROFA

Tú pasas los pensamientos de los justos / a injustos, para su afrenta. / Tú has promovido también esta disputa / entre hombres unidos por la sangre. / Pero a la postre se impone, patente en la mirada, / la pasión por la novia que promete un buen lecho, / pasión que tiene su fundamento / en las leyes eternas grandiosas en autoridad. / La explicación de ello es que entra en juego / una diosa invencible, Afrodita. / Pero ahora ya, hasta yo mismo hago caso omiso / de las susodichas leyes, al comprobar lo que está ocurriendo aquí, / y ya no soy capaz de contener torrentes de lágrimas, / cuando compruebo que ésta, Antígona, va a dar con sus huesos / en la cámara donde todos duermen. (*Antígona*, 158-159).

[45] Para Clarence J. Glacken, en *Huellas en la Playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, p. 27-42 y 648-651.

[46] PROMETEO: ...por las ásperas orillas que baten las ondas mugidoras (*Prometeo encadenado*, 53).

[47] Prometeo encadenado, 44-46.

[48] Los subrayados son nuestros.

[49] LA SOMBRA DE DARIO: ...Ya brotó para los nuestros la fuente de todos sus infortunios, y mi hijo ha sido quien ha hecho brotar con su inconsiderada y juvenil audacia. ¡El, que esperaba que había de encadenar el sagrado Helesponto como a un esclavo, e impedir que corriesen las divinas aguas del Bósforo! ¡El, que con echar a sus ondas unos grillos bien forjados, presumió forzarle a torcer su natural impulso, y abrir ancho camino para su inmenso ejército! ¡Desaconsejado mortal que creía que había de ser más poderoso que todos los dioses, y que Poseidón! ¿Cómo pudo ser, para hacer tal, que la demencia no se hubiese apoderado de mi hijo?... (*Los Persas*, 145).

[50] Como nos informa Emilio Crespo, la alteración causada por el hombre puede ser destructiva, lo que es especialmente palpable en la *Ilíada*, en la que el muro de los aqueos fue derruido al final de la guerra de

u orgullo por someter a la naturaleza con ultrajes como la censura y construcción de puentes en el Helesponto y el trazado de un canal que cruzase la península de Atos (ONIANS: 1996, 23). El asombro ante los logros humanos también está estrechamente conectado en Sófocles con el miedo ante el dominio de la naturaleza. En un fragmento muy significativo y conocido de la *Antígona*[51] se canta la gloria del hombre que es considerado la cosa más formidable que existe y un dominador de los mares -"...El hombre avanza incluso al cabo de las rutas del grisáceo mar con borrascoso ábrego, atravesándolo bajo la amenaza de oleajes que braman en su derredor...Y el circunspecto hombre echa el lazo...y las marinas criaturas del océano con entramadas y bien trenzadas redes..."-. Sin embargo, como nos recuerda Martha C. Nussbaum, la descripción del coro de las bondades humanas deja traslucir aspectos inquietantes que se encuentran por debajo de su aparente optimismo, ya que el camino del progreso humano está plagado de obstáculos. El barco también es vulnerable por las olas o las tormentas -es decir, por la naturaleza desatada-, los seres humanos a menudo se ven forzados a elegir entre el valor del progreso y el valor de la piedad. Por tanto, una elección tendente al progreso

---

Troya recobrando la costa el estado natural alterado por el hombre. También lo es en Heródoto, en el que encontramos un sentimiento parecido al expresado en este fragmento de *Los Persas* de Esquilo: Jerjes, al construir el puente de barcos para que su ejército terrestre atravesara el Bósforo y al horadar el monte Atos para doblar con la flota el cabo de la península de Acte, no respetó las leyes de la naturaleza y por eso fue castigado. Véase de Emilio Crespo, "Textos sobre el paisaje de Grecia en la Antigüedad", p. 53. Nosotros también hemos hallado en la *Ilíada* este sentimiento. El Escamandro -que aparece personificado- entra en cólera contra Aquiles ante las terribles matanzas que lleva a cabo en su seno, ya que su "corriente apacible está llena de muertos ahora y no dejan que en el mar divino derrame" sus aguas al ser atascadas por los muertos. Véase la *Ilíada*, p. 393. Por otra parte, también Sófocles -como veremos- le teme a la capacidad destructiva del hombre.

[51] ESTROFA 1

CORO

Andan por ahí montones de cosas formidables, / pero ninguna más formidable que el hombre. / Esa cosa que es el hombre avanza / incluso al cabo de las rutas del grisáceo mar / con borrascoso ábrego, atravesándolo / bajo la amenaza de oleajes que braman en su derredor. / Y a la tierra, óptima entre los dioses, / inagotable e infatigable, la va desgastando, / al voltearla sus arados año tras año, / y cultivarla con la raza equina.

ANTISTROFA 1

Y el circunspecto hombre echa el lazo a la familia / de los pájaros de prontos reflejos y se los lleva, / y también la estirpe de las fieras salvajes / y las marinas criaturas del océano / con entramadas y bien trenzadas redes. / Y con ardides consigue dominar la agreste fiera montívaga, / y ha de llegar a someter al yugo, que circunda la testera, / al caballo cuyas crines caen a uno y otro lado del cuello / y al indómito toro de los montes. / Y aprendió por sí solo el lenguaje y las ideas / etéreas y los comportamientos que imprimen un orden a las ciu/dades, / y a esquivar los dardos de las escarchas / que dificultan la estancia a la intemperie, / y los dardos que conlleva una molesta borrasca / ¡el hombre con soluciones para todo! / No hay evento al que se enfrente sin soluciones. / Únicamente no se procurará escapatoria del Hades. / En cambio, tiene ya concebidos medios / de escapar a enfermedades hasta ahora incurables.

ANTISTROFA 2

Pero aun poseedor, más de lo que cabe imaginar, / de cierta astucia, que es la que le proporciona su habilidad / se desliza unas veces en pos del descalabro, otras del éxito. / Si entrelaza las normas de la tierra / y la justicia de los dioses permaneciendo fiel al juramento prestado / ¡he ahí un ciudadano de primera! / Pero ¡sea privado de la condición de ciudadano, en pago a su osa/da falta de escrúpulos, / aquél con quien convive el desdoro: / ojalá que ni comparta conmigo el hogar / ni esté entre los que piensan igual que yo / quien así se comporte!. (*Antígona*, 145-146).

tecnológico nos hace quebrantar algún valor natural, como la integridad o la belleza (NUSSBAUM: 1995, 119). Además, en esta misma obra, Creonte nos compara una vez más la imagen de la nave con el estado, pues nos dice que la ciudad ha sido de nuevo enderezada sólidamente por los dioses, " después de haberla estremecido con un mar de conmociones", y que es consciente de que la ciudad es la que salva a los ciudadanos si éstos van "navegando en cubierta de ella, avanzando derecha sin inclinarse ni a un lado ni a otro..."[52]. Sobre el significado que posee aquí la utilización de la nave del estado recogemos igualmente la opinión de Martha C. Nussbaum quien considera que esta metáfora nos enseña, concretamente, que la ciudad, al igual que el barco, es un instrumento creado por el hombre para el sometimiento del azar y el dominio de la naturaleza. En esta tradición metafórica, la ciudad-barco es una barrera interpuesta contra los peligros exteriores -el mar-. Las olas azotan sus costados y las corrientes se deslizan bajo su casco; sus inteligentes constructores no deben dejar ninguna fisura por la que pueda penetrar la furia desencadenada de la naturaleza. Desde esta perspectiva, la función de la ciudad, como instrumento protector de la vida, consiste en desterrar el azar incontrolado de la existencia humana. Pero esta tragedia -continúa la autora- narra el fracaso de Creonte y con él el desastre que supone el dominio de la naturaleza (NUSSBAUM: 1995, 101-102), tanto ésta como el azar se cuelan en la ciudad sin que el hombre pueda impedirlo. Al mismo tiempo, en esta misma imagen se nos muestra que el poder de la *polis* -como obra humana que es- está limitado por el de los dioses. La imagen de la nave del estado está presente de una forma que pareciera como si la ciudad, por un lado, se identificara con el mar[53] y, por otro, que Zeus estuviera en ella de un modo omnipresente, ya que todo lo observa -como dice Creonte: "¡Y Zeus que observa todas y cada una de las cosas permanentemente sea testigo de lo que voy a decir¡...". Así pues, el poder de la *polis*, el amor a la patria sin el que los ciudadanos no son nada, está en estrecha relación con el amor a la naturaleza y con la omnipresencia divina y, por tanto, con los límites que éstas le imponen a la ciudad. Finalmente, en Eurípides también encontramos la presencia de una concepción de la naturaleza divinizada y domesticada. En el *Alcestis*[54], por ejemplo, se nos describe un paisaje natural que forma parte de los

[52] Es Creonte quien relaciona a la ciudad con la nave. Véase, p. 140-141.

[53] Esta opinión creemos que queda reforzada en el *Edipo Rey*, donde la ciudad une también su destino al de la naturaleza:

SACERDOTE:...unos todavía no con fuerzas para volar un largo vuelo... (imagen que compara a los niños con los pajarillos incapaces de volar)...Pues la ciudad, justamente como tú mismo lo observas, zozobra y no es capaz de levantar cabeza de las profundidades y del sangriento oleaje: se está consumiendo a causa de los brotes de la tierra que no llegan a aflorar, y se está consumiendo también a causa de los ganados vacunos que se echan a perder y a causa de los partos infecundos de las mujeres... (*Edipo Rey*, 186)

[54] CORO

dominios del dios Apolo pítico y que se extiende desde territorios inhóspitos -la costa marina del Egeo- hasta terrenos de pastoreo o agrícolas. Y también la presencia humana y divina en el mar aparece conjuntamente, en el mismo dramaturgo, en *Las Suplicantes*, donde Teseo nos define, creemos que por primera vez con claridad en los trágicos, al mar como un espacio comercial -nos habla de "surcar los mares para llevar de una costa a otra lo que aquí sobra y traer lo que de allá nos falta...", y donde también nos dice que "¡...la razón del hombre ansía siempre superar al juicio de los dioses!..." preguntándose si esto no es una "locura de niños"[55].

El mar es visto, por tanto, como un espacio de los dioses y de los hombres, mitad humano y mitad divino. Ahora bien, el mar infinito y la naturaleza agreste no gustan a los griegos. Precisamente el inmenso mar es sinónimo, en Esquilo, de dolor -como sucede en *Las Coéforas*[56]-, y un espacio donde las palabras humanas se pierden, se toman vanas -como le dice Prometeo a Hermes en el *Prometeo encadenado*[57]-. En *Los Persas*, por su parte, este trágico escribe que, cuando la vida del hombre "se dilata algún tanto", entonces los infortunios son infinitos[58], siendo éstos originados tanto en la tierra como en el mar, que antiguamente fue un símbolo de la infinitud[59]. Sófocles, que como hemos visto,

---

Estrofa 1ª

¡Oh mansión de un varón siempre muy hospitalario / y libre! / A tí el propio Apolo Pítico de melodiosa lira / se dignó habitarte, / y soportó ser pastor en tus dominios, / y por las pendientes laderas / tañer para tus rebaños / pastoriles himeneos.

Antistrofa 1ª

Se unían al rebaño, por el deleite de tus cantos, los linces / de piel moteada, / y vino, tras dejar el valle de Otris / la rubia tropa de leones. / Y empezó a bailar al son de tu cítara, / ¡Oh Febo!, el cervatillo de piel abigarrada, / yendo con su ágil pezuña más allá de los abetos de / alta copa / disfrutando de tu dulce canto.

Estrofa 2ª

Por eso, el hogar más rico en ganados habitas, / junto a la laguna Bebia de hermosas aguas; y a las tierras de arar, / y a los suelos de la llanura / fija su límite, a uno y otro lado del sombrío establo / del sol, / el cielo de los molosos. / Y hasta la inhóspita costa marina del Egeo / domina sobre la región del monte Pelión. (*Alcestis*, 78-79).

[55] TESEO

; surcar los mares para llevar de una costa a otra lo que aquí sobra y traer lo que de allá nos falta.

Más aún: Lo que es inconocible y no sabiamente se alcanza, nos enseñaron a que el adivino viendo el fuego, las formas de las entrañas, o el vuelo de las aves, nos diera el secreto.

Y, si de un dios así tenemos un vivir regulado, ¿no es locura de niños pretender más? ¡Ah la razón del hombre ansía siempre superar al juicio de los dioses! La altivez de la mente nos hace creer que somos más sabios que los númenes... (*Suplicantes*, 210).

[56] En este otro fragmento también hallamos el empleo del mar como metáfora de la amargura:

ELECTRA: ¿Y para mí? Un mar de amargura inunda y agita mi corazón... (*Las Coéforas*, 236).

Ahora bien, ya en la Odisea encontramos la utilización del mar como sinónimo de tristeza. Por ejemplo, Odiseo "nada en lágrimas" o "derrama un mar de lágrimas". Véase la nota de Antonio López Eire de su edición de la *Odisea*, p. 373. Posiblemente esto tiene su raíz en el hecho de que el mar produce miedo a los marinos, ya que éstos viven en un permanente peligro. Véase, Jean Rougé, *La marine dans l'antiquité*, p.211.

[57] PROMETEO (a Hermes): En vano me importunas exhortándome; como si hablases a las ondas del mar... (*Prometeo encadenado*, 65).

[58] LA SOMBRA DE DARIO: ...Dió naturaleza por patrimonio a los humanos las adversidades. Del mar y de la tierra salen infortunios infinitos, y vienen sobre el hombre cuando su vida se dilata algún tanto (*Los Persas*, 141-142),

[59] Antes de Esquilo, en la literatura, la consideración del mar infinito aparece en la *Ilíada* y en la lírica. Dice

considera a la naturaleza de un modo domesticado o divinizado, siente extrañeza y tristeza ante la salvaje. El coro del *Filoctetes* considera imposible que este personaje haya podido resistir una vida tan triste y se pregunta cómo es posible que Filoctetes pudiera vivir solo oyendo "los rugidos de los acantilados", es decir en estado salvaje. Porque Sófocles refleja esta situación utilizando precisamente el sonido que hacen las bestias salvajes -los rugidos- como imagen de la fiereza del choque de las olas en los acantilados y de la vida que lleva el personaje[60].

En conclusión, las imágenes marinas utilizadas por los trágicos nos enseñan, en primer lugar, que éstos concibieron al Hombre como un ser trágico asolado por las desgracias y agitado por el miedo y el dolor con la misma violencia e inmisericordia con la que los elementos y las fuerzas de la naturaleza azotan el mar o las olas los acantilados. Con una existencia insegura, acechada siempre por el peligro, y levantada o hundida por los dioses o por el azar, como ocurre con los flujos y los reflujos de las olas. Con una vida caracterizada por el movimiento, tal y como sucede con los barcos que surcan el mar movidos por los impulsos de los vientos y de los remos. Y con un destino mortal que, también en movimiento, los dirige hacia los lugares más profundos, igual que el oleaje es conducido al fondo del mar donde se halla la oscuridad y donde reina la muerte. En definitiva, los trágicos creyeron que el hombre es un ser plástico, sometido a la incertidumbre, al dolor y a la muerte y con un alma que boga en un mar borrascoso cuyas ondas -como diría Esquilo- parecen reírse perpetuamente de la vida que sufren los humanos.

En segundo lugar, la aproximación que hemos hecho al mar desde la tragedia nos ha mostrado que los dramaturgos concibieron la naturaleza de una forma divinizada y domesticada y que interrelacionaron ambas dialécticamente, componiendo un espacio existencial acotado donde coexistían los seres humanos y los dioses y ordenado por las relaciones entre ambos. Lo que queda más allá o fuera de la presencia humana o divina, esto es, el inmenso e infinito mar y su paisaje más agreste, a los trágicos o no les interesa o les es extraño. Y es que, en tiempos de los griegos, todavía quedaban amplias zonas del mar por conquistar y aún sus grandes flotas no conseguían ocultar la inmensidad del

---

Teognis: "Alas te he dado, con ellas / el infinito mar y la tierra toda / ligero en tu ascenso / recorrerás volando.... Véase, *Antología temática de la poesía lírica griega*, p. 70. Después de él, todavía Platón utiliza al mar como sinónimo de infinitud. Véase, por ejemplo, *El Banquete*, *Diálogos*, vol. III, p. 262.

[60] ESTROFA 1
CORO.
...oyendo solitario y en torno a él/los rugidos de los acantilados, cómo es posible que/ resistiera vida tan triste. (*Filoctetes*, 321).

espacio marino[61]. Por otra parte, este mar tampoco lo conciben de un modo estático, ya que casi nunca está quieto, sino por el contrario en continuo movimiento; el mar para los trágicos[62] se acerca, pues, a la definición que dio F. Braudel del Mar Mediterráneo: un espacio-movimiento[63].

En definitiva, los trágicos griegos antropomorfizaron al mar y fisiomorfizaron a los humanos y nos dieron así una idea de cómo su pueblo concibió al Hombre y a la Naturaleza. Sin embargo, esto pudo ocurrir porque la vida del griego transcurrió paralela al mar y porque estuvo íntimamente unido a él.

[61] A pesar de que en Salamina al parecer la flota griega comprendía 378 trirremes, más pentécontores y la flota persa unas 3.000 embarcaciones. Véase J. Rougé, p. 100, los trágicos no veían al mar enpequeñecido ante tamaña flota, sino más bien al contrario ésta terminaba siendo destruida por el embate del poderoso mar. Por el contrario, durante el Imperio Romano, el mar se ve de otro modo. Son significativos a este respecto los versos del libro IV de la Eneida de Virgilio: "...Ya el mar todo de multitud de naos se ve *cubierto*. los remeros bogando fuertemente hacen saltar espumas con los remos y con las palmas de ellos el mar *barren*". vs.587-589. o el mar "todo *sordo* del vocear de los troyanos", v. 429. Véase la edición de *La Eneida* de Virgilio de Virgilio Bejarano, Barcelona, Planeta, 1996. Es decir, que el poeta se imagina una flota enorme y poderosa, más grande que el propio mar. Y es que, como nos dice Carlos Barral, el mar de tiempos de los romanos es un mar "pacificado" un "lago de la ciudadanía". Véase, Carlos Barral, p. 18.

[62] Lo que los diferencia de los poemas homéricos, ya que -como nos dice Hermann Fränkel- el poeta homérico habla de "marineros" barcos, aún cuando estén varados en la costa. Es decir, que emplea regular y coherentemente epítetos persistentes para significar la inalterable naturaleza de las cosas (FRANKEL: 48).

[63] Véase, de F. Braudel, *El Mediterráneo*, p. 58.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, José (1991): *La Ilíada de Homero*, Barcelona, Planeta.

BARRAL, Carlos (1988): "Kalypso. Una reflexión sobre el Mediterráneo", en *El Mediterráneo*, Barcelona, Editorial Lunwerg.

BEJARANO, Virgilio (1976): edic. de *La Eneida de Virgilio*, Barcelona, Planeta.

BRAUDEL, Fernand (1987): *El Mediterráneo*, Madrid, Espasa Calpe.

CRESPO, Emilio (1996): "Textos sobre el paisaje de Grecia en la Antigüedad", en Estudios Clásicos, Tomo XXXVIII, nº 110, Madrid.

DE CUENCA, Luis Alberto (1989): *Tragedias completas de Esquilo*, Madrid, EDAF.

FRÄNKEL, Hermann (1993): *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid.

GARCÍA GUAL, Carlos; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M.; LLEDO IÑIGO, E. (1986): *Diálogos de Platón*, vol. III, Madrid, Gredos.

GARIBAY, Angel Mª. (1982): *Las diecinueve Tragedias de Eurípides*, México, editorial Porrúa.

GLACKEN, Clarence J. (1996): *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

GUZMÁN GUERRA, Antonio (1993) : *Alcestes, Medea, Hipólito de Eurípides*, Madrid, Alianza.

LÓPEZ EIRE, Antonio (1995): *La Odisea de Homero*, Madrid, Espasa Calpe.

NAVARRO, José Luis y RODRÍGUEZ, José Mª. (1990): *Antología Temática de la poesía lírica griega*, Madrid, Akal.

NUSSBAUM, Martha C. (1995): *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor.

ONIANS, John (1996): *Arte y pensamiento en la época Helenística*, Madrid, Alianza.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1980): *Lírica Griega Arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, Madrid, Gredos.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1990): *Andrómaca, Héracles Loco, Las Bacantes de Eurípides*, Madrid, Alianza.

ROUGE, Jean (1975): *La marine dans l'antiquité*, Vendôme, Presses Universitaires de France.

SNELL, Bruno (1965): *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la antigua Grecia*, Madrid, Razón y Fe.

VARA DONADO, José (1995): *Las Tragedias completas de Sófocles*, Madrid, Cátedra.

VERMEULE, Emily (1984): *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, F.C.E..

Naufragios entre Edad Media y Renacimiento: el caso del *Decamerón*

GIORGIO SERRA MAIORANA
Universidad de Alicante

La literatura europea del siglo XIV tiene en Giovanni Boccaccio (1313-1375) uno de sus representantes más destacados. Su obra maestra es el *Decamerón*, un libro cuya complejidad da lugar a múltiples lecturas. Teniendo en cuenta los límites de espacio y el interés muy específico del presente trabajo, procuraré introducir el tema con unas informaciones sintéticas de carácter general.

Un *retratista* de la sociedad

El *Decamerón* consiste básicamente en una recopilación de cien relatos breves (en italiano este tipo de texto se denomina *novella*) que describen acontecimientos y ambientaciones muy dispares. Enmarca la presentación de las cien piezas la epidemia de peste que se dio en Florencia en 1348: en ese contexto, diez jóvenes se refugian en una casa de campo donde, durante diez días, cada uno cuenta diez relatos a los demás. A eso se debe el título, *Decamerón*, que en griego significa «de diez días».

Con su libro tan extenso, redactado entre 1349 y 1351, Boccaccio ofrece una imagen de la sociedad italiana y europea durante el período comprendido entre la Edad Media y el Renacimiento. Los textos que componen el *Centonovelle* abordan historias de amores e intrigas, bromas, estafas y aventuras, cuyos personajes pertenecen a todas las clases sociales: tanto reyes y damas, como artesanos y campesinos aparecen y actúan con iguales derechos en el inmenso escenario montado por Boccaccio.

Entre las novedades que el escritor toscano aporta con su obra evidenciaría, en primer lugar, la dignidad épica que otorga a personajes cuyo grupo social antes no tenía cabida en la literatura heroica. Individuos como prostitutas o criminales de la peor especie son, en más de una ocasión, los protagonistas de los cuentos, llegando a configurarse como héroes gracias a sus habilidades de embusteros. También algunos sirvientes astutos suscitan la admiración de sus amos y ven así perdonadas sus gamberradas. Nunca antes la literatura había dado tanto protagonismo a personajes de tan baja extracción y cuestionable moralidad. (Cfr. Battaglia Ricci: 2000, p. 162)

Boccaccio nos cuenta historias generalmente verosímiles, aunque estas no sean reales. Pero lo más interesante, y en esto consiste la segunda novedad del *Decamerón*

respecto a la Edad Media, es que los hombres y las mujeres que actúan en los relatos suelen tener nombre y apellido, están situados en el tiempo y en el espacio, tienen rasgos psicológicos que los hacen parecer más vivos e integrados en la historia. La producción caballeresca y los *fabliaux* (que tanto influyeron en Boccaccio y en la literatura posterior) enfatizaban las hazañas de individuos que se representaban más bien como figuras planas y anónimas, sin personalidad ni historia, que personajes propiamente dichos. El *Decamerón*, al contrario, muestra un mundo de personas que se mueven entre personas, impulsados por intereses vinculados a su clase social, o bien dictados por las circunstancias del momento. (Cfr. *Ibid*: p. 184-185)

Los cuentos de Boccaccio estaban dirigidos a una sociedad culta, de alto nivel económico pero no necesariamente noble. Una alta burguesía no feudal que se entretenía leyendo estas historias de vida multiforme bastante parecidas a la realidad. De hecho la humanidad del *Decamerón* está muy anclada en la vida terrenal. Tal como apuntaba Auerbach, el autor florentino no quiso escribir una obra sublime y trascendente como hizo Dante con su *Divina Comedia*. Él quería ofrecer diversión a un tipo de público que iba adquiriendo cada vez mayor relevancia después de la Edad Media; un público constituido básicamente por la pequeña nobleza, los banqueros, los mercaderes acomodados. (Cfr. Auerbach: 1998, p. 234-235 y 244)

Las implicaciones políticas y filosóficas que impregnaban la poética medieval (con Dante como máximo exponente) iban rápidamente menguando durante el siglo XIV. El humanismo dirigía su atención a los aspectos materiales de la realidad; sin embargo todavía carecía de fundamentos ontológicos. De ahí deriva la sustancial falta de unidad del *Centonovelle*: el contexto de la compañía de los jóvenes que relatan los cuentos entre ellos apenas funciona como hilo conductor entre piezas heterogéneas. (Cfr. *Ibid*: p. 248)

Pese a todo ello, la gran obra de Boccaccio retrata con vivas pinceladas la civilización europea de su época, con especial atención hacia Italia y el área mediterránea. Se trata de una representación de tintes épicos, aunque las aventuras de los personajes, ya sean nobles o plebeyos, casi nada tienen en común con los héroes de la literatura caballeresca. Tal como íbamos adelantando, aquí las acciones no dependen de determinadas pruebas que hay que superar, sino de los que son los inesperados cambios de los acontecimientos. Sobre todo, las clases trabajadoras (y hasta los que viven a cuesta de los demás) tienen en el *Decamerón* la misma dignidad humana y literaria que los soberanos. Estos personajes, si bien de bajo linaje, son quizás más ricos

de amor, generosidad, ambiciones y crueldad. (Cfr. *Ibid*: p. 250. Véase también: Branca: 2006, p. XLI)

El Mediterráneo y los naufragios

La cien piezas que componen el *Centonovelle* están organizadas en diez jornadas, cada una compuesta por diez cuentos ambientados entre el siglo XII y el XIV. Para este trabajo se elegirán cuatro relatos que abordan el tema de los naufragios en el Mediterráneo. En concreto se trata de los cuentos 4, 6 y 7 de la segunda jornada, y del 2 en la quinta jornada. ¿Por qué son interesantes estas historias de naufragios? Porque en ellas Giovanni Boccaccio nos presenta el *Mare Nostrum* como un espacio a la vez real y fantástico.

Mediterráneo real

Desde el punto de vista "realístico" el Mediterráneo que el narrador toscano representa es un lugar bien conocido e incluso familiar. En su cuenca navegan los mercaderes de Pisa y Génova, actúa la Corona de Aragón y arrasan los piratas, que suelen ser también genoveses o de los reinos musulmanes. Además los lugares que se citan son muy concretos; los más recurrentes están situados en el sur de Italia y de Francia, en Grecia así como en Baleares o África del Norte. En suma, el Mediterráneo del *Decamerón* es el contexto geográfico-cultural de aquella sociedad mercantil que se iba formando justo entre la Edad Media y el Renacimiento. (Cfr. Branca: p. XXXVIII-XL. Tronci: 1993, p. 122)

Al respecto es interesante la *novella* de Landolfo Rúfolo (jornada II, relato 4). Landolfo es un mercader al que le han ido mal los negocios, con lo cual intenta recuperar el dinero perdido dedicándose a la piratería. Su afán de riquezas le impulsa a seguir robando hasta rehacer con creces su fortuna original. Pero llega el momento en que su codicia se ve castigada por la mala suerte: algunos corsarios genoveses (ellos sí que son piratas profesionales) asaltan su barco y se lo llevan como prisionero.

Lo que Boccaccio nos muestra es precisamente el Mediterráneo del siglo XIV: el campo de acción ideal para los que perseguían sus ambiciones económicas haciéndose a la mar. En concreto Landolfo se mueve entre las costas de Calabria y las islas griegas. Además cabe destacar cómo la Suerte y el Ingenio (es oportuno indicarlos con

mayúscula inicial) determinan el destino del personaje.[1] El mercader da rienda suelta a su Ingenio cuando se empeña en ganar más dinero de lo necesario, primero con el comercio y después improvisándose pirata.

> Landolfo Rúfolo; quien, no estando conforme con sus riquezas y deseando doblarla, estuvo a punto de perder la vida junto con sus posesiones. [...] En cuyo oficio [la piratería] tuvo mucha mejor suerte que en el comercio. En tal vez en menos de un año, asaltó tantos barcos de los turcos que no sólo pudo recuperar lo que había perdido con sus negocios, sino que lo dobló con creces. (BOCCACCIO: 2006, p. 115.[1]

Pero la Suerte pone bruscamente fin a la codicia de Landolfo, haciendo que caiga víctima de los corsarios genoveses. Y ahí es donde llega el naufragio: el viento estrella en unas rocas el barco en que Landolfo va prisionero. Él consigue salvarse gracias a una caja flotante; de esta manera llega a la isla de Corfú, donde una mujer le presta auxilio. El providencial cofre resulta estar lleno de joyas y oro, que él puede aprovechar para recompensar a su salvadora, y una vez regresado a su ciudad, retirarse a una vida más tranquila.

Tanto los naufragios como los ataques de los corsarios eran peligros reales, que en la *novella* de Landolfo se caracterizan como los castigos ejemplares de aquella desmedida ambición típica de la clase mercantil. La codicia del protagonista se castiga con el ataque de los genoveses; la de los piratas tiene su punición en el naufragio. El desastre marítimo está presentado, asimismo, como la interrupción inesperada de los designios de los hombres. El mercader náufrago es una víctima de la Suerte adversa, y si se tiene en cuenta que su supervivencia se debe a la caja y a la ayuda de la joven griega no es difícil darse cuenta de ello. En la obra de Boccaccio, la Suerte no actúa al azar sino que reparte cosas buenas o malas según lo que se merezcan las personas. Es un instrumento de la justicia de Dios. Si bien es cierto que el precioso contenido del arcón permite al protagonista reconquistar la seguridad económica, también es verdad que la Suerte, mediante las desventuras que le ha ocasionado, ha transformado a Landolfo. Las duras experiencias por las que ha pasado han borrado en él todo rastro de ambición y

---

[1] La vida de casi todos los hombres y mujeres que se mueven en el *Decamerón* está sujeta a tres fuerzas fundamentales, que son la Suerte, el Ingenio y el Amor. Actúan de una manera análoga a la Divina Providencia. En línea general, la Suerte juega caprichosamente con el destino de las personas, ya sea favoreciendo sus planes u oponiéndose a ellos. El Ingenio, impulsado por el deseo, consiste básicamente en la capacidad de los personajes de prevalecer sobre los demás o sobre la suerte adversa, mediante el uso de la astucia. El Amor es la fuerza que realmente controla y determina las acciones de los hombres, haciendo que cumplan las empresas más extraordinarias. (Véase: Branca: p. XXX; Battaglia Ricci: 165-166)

[1] Las traducciones de todas las citas del Decamerón, ligeramente adaptadas al castellano actual, son mías.

atrevimiento: ya sólo le queda llevar un estilo de vida más sensato. (Cfr. Tronci: p. 129 y 132)

Si Landolfo se caracteriza por tener Ingenio (en el sentido que le da Boccaccio, de ambición y deseo), lo que le lleva a oponerse a la Suerte, la protagonista de otro relato muestra más confianza en los caprichos del azar. Alatiel (jornada II, *novella* 7) es la hija de un sultán de Babilonia que cruza el Mediterráneo porque ha sido destinada en matrimonio a un soberano de Marruecos. Tan pronto como su nave naufraga en las costas mallorquinas, comienza un viaje sin meta. La princesa es raptada y vendida varias veces entre muchos hombres (nobles, mercaderes acomodados, jefes corsarios), quienes no dudan en matar con tal de tenerla para sí. El primer y verdadero naufragio no es más que la premisa a los innumerables naufragios metafóricos que vienen después. Alatiel no hace fundamentalmente nada durante su peregrinación: no habla ni actúa. Desde el momento en que el barco se va a pique, su belleza parece garantizarle la supervivencia, mientras que resultan inútiles los esfuerzos de los marineros:

> Así las cosas, como no veían más remedio para salvarse, cada uno pensando en sí mismo y no en los demás, echaron al agua la chalupa, en la que se metieron los comandantes, ya que preferían ir en ella a quedarse en el barco maltrecho. Los siguieron, ahora unos, ahora otros, los que estaban en la nave, y aunque los que habían bajado los primeros sacaron las navajas para rechazar a los últimos, todos se tiraron encima de la chalupa. Y creyendo así escapar a la muerte todos la encontraron: porque no pudiendo la barca llevarlos todos, debido al tiempo contrario, se hundió y todos perecieron. (BOCCACCIO: p. 153)

La hermosura de la princesa hace que todos los hombres se enamoren de ella y la lleven consigo. Alatiel, que por lo visto es consciente de ello, deja todo en las manos del azar, confiando en su "salvoconducto" estético. Sus andanzas la llevan a recorrer todo el Mediterráneo, desde Mallorca hasta los puertos del Imperio Bizantino, sin que ella deje de ser el objeto de deseo erótico para todos los que la vean. Las fuerzas que controlan el destino de Alatiel son la Suerte, en lo que concierne el naufragio inicial y los desplazamientos consiguientes (sobre los que la joven no tiene ninguna influencia) y el Amor. Este último ha de entenderse en su sentido más carnal. El deseo erótico que la princesa ejerce en los personajes masculinos le garantiza la supervivencia y hace que los demás entren en conflicto entre ellos. (Cfr. Tronci: p. 139-141; Battaglia Ricci: p. 170)

Al final, un emisario del sultán encuentra a Alatiel en Chipre y la lleva de vuelta a Babilonia. Para evitar que ella pierda el honor, le aconseja que oculte a su padre la verdadera historia de su peregrinación. La princesa demuestra tener Ingenio, al convertir sus aventuras llenas de implicaciones sexuales en un viaje inocente. Desde su patria puede luego volver a salir, hasta llegar a Marruecos sin más inconvenientes.

En el relato de Landolfo Rúfolo, así como en el de Alatiel, prevalece la representación realística de la geografía. No sólamente los lugares de referencia son precisos, sino que los sucesos relacionados con la experiencia del naufragio son verosímiles, aunque novelescos. Asimismo hay referencias a grupos sociales realmente existentes en los países mediterráneos de aquel entonces, pese a que la mayoría de los personajes sean ficticios.

Mediterráneo fantástico

La representación realística del Mediterráneo está en parte compensada por una imagen de connotaciones más fantásticas. Cabe decir 'en parte' porque en realidad casi todos los cuentos del *Decamerón* están situados en el espacio geográfico, y gran parte de los personajes tienen una colocación en una u otra clase social. Sin embargo es frecuente, al menos en lo que al mar y a los naufragios se refiere, que lugares conocidos tengan matizajes misteriosos. Así pues, aquellos que se muevan en estos lugares pueden tener experiencias imprevisibles que a veces rozan lo fabuloso.

La *novella* 6 de la jornada II cuenta las desventuras de una dama napolitana. Durante el viaje que la lleva a su ciudad, la tripulación de su barco la abandona accidentalmente en una isla deshabitada. Una vez más la Suerte trastorna los planes de los personajes. En esta situación de precariedad y de soledad se observa cómo Madonna Beritola se integra en la naturaleza. En primer lugar se ve obligada a comer la hierba que crece en la isla con tal de no morirse de hambre. Pero el asunto no tarda en ir más lejos:

> vio venir una cierva que entró en una cueva y salió poco después y se fue por el bosque: entonces ella, tras levantarse, entró ahí por donde había salido la cierva y vio dos cervatillos, puede que nacidos el mismo día, lo que le pareció la cosa más dulce del mundo y la más bonita; como aún no se le había agotado la leche materna del reciente parto, los cogió tiernamente y se los llevó a los pechos. Ellos, sin rechazar el servicio, mamaban de ella como si de su madre se tratara; y desde entonces no hicieron ninguna distinción entre ella y su madre. (Boccaccio: p. 137)

Tan íntimo llega a ser el contacto con el entorno natural, que doña Beritola se asienta a vivir en la cueva y se familiariza con los cervatillos igual que si fueran sus hijos. Esta especie de regreso a una simbiosis entre humanidad y naturaleza parece llevar a la mujer a un estado de armonía que la vida de la alta sociedad había borrado. El alejamiento de las convenciones de la vida social aparece como algo voluntario. De hecho, cuando llega a la isla la embarcación de un noble pisano y este intente rescatarla, doña Beritola se resiste en un primer momento. Será necesaria la intervención de su

mujer para convencerla a volver a llevar ropa y abandonar la isla. La náufraga acepta ir a vivir con ellos en la Toscana, a condición de que le permitan llevar consigo los dos ciervos que ella misma ha amamantado. Es de notar que al final de la *novella*, cuando finalmente doña Beritola vuelve a juntarse con su hijo después de muchos años, es el olor materno lo que permite que madre e hijo se reconozcan como tales. Eso significa que el enlace biológico se identifica de manera instintiva en vez que siguiendo las convenciones sociales: evidentemente la experiencia vivida en la isla ha dejado una huella profunda en la dama napolitana. (Cfr. Tronci: p. 136-139)

Con esta *novella* Boccaccio nos propone una caracterización de la condición de náufrago como simbiosis profunda con la naturaleza. Si se considera que una visión de este tipo no resultaría común hasta el siglo XX, se cae en la cuenta de la extraordinaria innovación que el autor humanista esboza.

Mucho más sencillo, pero no menos fantástico, es lo que se observa en el relato de Gostanza (jornada V, *novella* 2). Gostanza cree que su amado haya sido asesinado por los sarracenos y decide suicidarse. Para llevar a cabo su plan opta por un método no violento: subirse a una pequeña barca y abandonarse a la deriva. Espera así que un providencial naufragio ponga fin a sus sufrimientos. Sin embargo la Suerte, con la complicidad de la quietud del mar, lleva la embarcación hasta dar con las costas de Túnez; ahí, después de muchas peripecias, Gostanza reencuentra a su querido, en realidad prisionero de los musulmanes. Inútil decir que el Amor entre los dos les permite salir de apuros y vivir felices.

Lo único que merezca la pena evidenciar aquí es cómo el naufragio no sea ya un percance que interrompe los proyectos humanos; al contrario es un evento deseado que debería de hacerlos posibles. También destaca la representación, sustancialmente positiva, de la muerte en mar. Como si abandonarse a sus brazos fuera una forma indolor de acabar con las penas del corazón. Los personajes femeninos de estos cuentos (Alatiel, doña Beritola, Gostanza) dan muestra de confiar en la naturaleza y en la Suerte; parecen ser que no ven estos dos elementos de manera negativa. Prefieren, en suma, aceptar los avatares del destino a oponerse a él. (Cfr. *Ibid.*: p. 141-142)

Tal como se observa en las dos últimas piezas citadas, el Mediterráneo se convierte en el teatro de hechos fabulosos y totalmente imprevisibles. De este modo contrasta con la visión de inclinación realística que se ha observado anteriormente. El *Centonovelle* representa el mar desde dos perspectivas distintas; cada una de las dos

completa la otra, contribuyendo a configurar una imagen del *Mare Nostrum* que es un lugar cotidiano y misterioso al mismo tiempo.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

BOCCACCIO, Giovanni (2006): *Decameron*, Milano, Mondadori.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AUERBACH, Erich (1998): *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi.

BATTAGLIA RICCI, Lucia (2000): *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice.

BRANCA, Vittore (2006): "La commedia umana dell'Età Comunale", en *Decameron*, Milano, Mondadori, p. XI-XLVI.

TRONCI, Francesco (1993): "Storie di 'ordinari naufragi' nel *Decameron*", en *Naufragi*, Atti del Convegno di Studi di Cagliari 8-9-10 aprile 1992, Roma, Bulzoni Editore, p. 117-144.

Mediterrània: La teatralización del mar en *Comediants*

NATASHA LEAL RIVAS
Università Federico II di Napoli

Introducción

Es evidente que el agua ha tenido y tiene todavía hoy una enorme importancia en los ritos y en el culto popular, gracias a sus funciones y a su simbolismo[1], sobre todo positivo. Matriz de todas las posibilidades de vida, fertilidad en la vida animal y vegetal -regenerando la vida de los seres-, medio de purificación y de renovación o, simplemente, como símbolo de pureza. El agua, además, precede y acompaña cada ciclo histórico o cósmico y vuelve a sus distintas cosmogonías primitivas, con un notable número de variantes, representando con frecuencia el estado primigenio de las cosas en la creación del mundo o una de sus primeras fases. Por su fluidez, el agua simboliza lo indeterminado, presentando algunas estrechas analogías con el caos. La inmersión equivale, en el plano humano, a la muerte y en el plano cósmico, a la catástrofe.

Sin embargo, es en los mares y en el aire, en forma de lluvia, donde el agua se representa como símbolo de la dualidad de lo alto y lo bajo: agua de lluvia y agua de mar. El valor positivo de la simbología del agua como generadora y regeneradora son arquetípicos y universales, y si bien el agua presenta una *oppositae qualitates*: dulce y amarga, creadora y destructiva, fuente de vida -lluvia en primavera, el rocío, los chaparrones que riegan la tierra-, y de muerte -lluvias torrenciales, inundaciones-, el mar representa la imagen más inmediata de la vida y de la muerte. Su simbolismo general recuerda al del agua, pero por su extensión, aparentemente ilimitada, simboliza la indistinción y la indeterminación.

El Mediterráneo o Mar *Medi Terraneum* como su étimo latino indica "mar en el medio de las tierras"[2] ha representado y representa un papel fundamentalmente importante en la vida material y espiritual. Lugar de nacimiento y de transformaciones, fuente de sustento para la población costera y medio insustituible de comunicación, el

[1] Para una amplia descripción de la simbología del agua y del mar, véase Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993. Trad. Juan Godo Costa.

[2] La mayoría de los habitantes de sus costas han usado una denominación derivada de la latina. Sin embargo, en griego se le llama "Mesogeios Talaza" Μεσόγειος Θάλασσα, con el mismo significado que el étimo latino. En árabe se llama "Al-Bahr al-Mutawāsi" البحر المتاوسط ("mar intermedio"), y en turco "Ak Deniz" ("mar blanco", en oposición al Mar Negro. El nombre turco también se utiliza a veces en árabe: "Al-Bahr al-Abyad" البحر الأبيض. Curiosamente, para los egipcios era "el Gran Verde". Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols., 1980-1991.

Mediterráneo no ha dejado nunca, de conmover al hombre con su espectáculo de inigualable belleza ni de turbarlo con la fascinación de su insondable misterio. Así, a través de los siglos el mar ha sido para los hombres, aunque en modo diverso, una intensa expresión de arte. Desde los primitivos, proclamando un religioso temor ante su furia; el antiguo oriente, retando con intrépido espíritu mercantil sus peligros; el poeta clásico, que maravillado canta su divina belleza pero teme las insidias de una mal fiada y peligrosa navegación hasta el cínico, que lo ve como emblema de la vanidad humana o el místico que, en su inmensidad, ve reflejada el infinito poder del creador. Asimismo, el hombre medieval, en un mar poblado de monstruos, ve los numerosos peligros de la navegación, abandonándose, sin embargo, con fe ingenua[3] y el hombre moderno, venciendo el instintivo temor y los peligros del mar, procura nuevas tierras al conocimiento humano. En definitiva, los poetas y escritores modernos ven en el mar la inmensidad espacial y temporal como Leopardi[4], o el espejo del hombre en Baudelaire[5], o también el símbolo del futuro eterno de Paul Vàlery[6]. Los contemporáneos, en cambio, vinculan el mar con el arquetipo materno o como símbolo de lo inconsciente, cantando incluso la evidente ambivalencia amigo/ enemigo que sugiere la obra de Eugenio Montale.[7]

---

[3] Pienso en los monjes que a finales del siglo VI se dirigían hacia los confines desconocidos del Atlántico. "Fu questa la *peregrinatio pro Christo*, che essi attuarono talora, come sembra, non diversamente da quel che si legge nella *Navigatio* (VI, 3-4; XXVI, 34): si portavano al largo, e poi, ritirati remi e timone, si lasciavano portare alla deriva, approdando (quando approdavano) nelle terre che Dio destinava loro". Véase, Orlandi, Giovanni (ed), *Navigatio Sancti Brendani*, Firenze, Edizione del Galluzzo, 2003, p. 101 y ss.

[4] Véase Leopardi, *L'Infinito*, v. 15: "E il naufragar m'è dolce in questo mare". La inmensidad espacio temporal que inicialmente infunde un sentimiento de consternación, se convierte en un mar -imagen concreta que vacía de toda abstracción cualquier idea de infinito- donde es dulce naufragar el esfuerzo de superación de los límites de la propia existencia individual. Poema extraído de la edición digital del 30 de abril de 1997: http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leopardi/l_infinito/html/index.htm, del "Secondo manoscritto autografo", Visso, Archivio Comunale.

[5] En *L'Homme e la Mer* de Baudelaire, el mar es el espejo del hombre libre que goza contemplando su alma en el infinito, pero también una relación amor-odio une el hombre y el mar, luchadores eternos y hermanos implacables. Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2004.

[6] En *Le Cimetière Marin* de Paul Valéry, partiendo de la contemplación del cementerio mediterráneo de Sète, asume el mar como símbolo del futuro eterno y del abismo de la conciencia. Véase la versión del poema en García Calvo, Agustín (ed.), *Le Cimetière Marin / El Cementerio Marino*, Zamora, Lucina, 2006.

[7] Para dar una idea de la representatividad del mar en la poesía contemporánea, me gustaría citar a Eugenio Montale. El paisaje marino, sobre todo en las nueve composiciones de *Mediterraneo* (1924) aparece con tintes fabulosos "e da quest'incantata trasfigurazione sgorgano i significati simbolici del mare –patria sognata, padre, vita-, mentre, all'incontro, la costa in pendio è l'esistenza, il fenómeno. Ormai il dato paesaggistico è del tutto superato, protagonista è il poeta che ricapitola un'esperienza errata e constata l'insufficienza della sua parola, e da questa consapevolezza della vanità del proprio io individuale aspira a conformdersi con l'essenza universale del mare". Véase, Manacorda, Giuliano, *Eugenio Montale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 38 y ss.

El universo acuático en *Comediants*

El agua y/o el mar es un tema que constantemente aparece teatralizado en las obras de este grupo catalán, que conoce y ha utilizado todos los mitos y arquetipos ligados al mar. *Mediterrània* es el homenaje al líquido elemento donde se escenifican, en una forma teatral absolutamente perfecta, metáforas, mitos, personajes, etc. ligados al Mediterráneo.

Utilizando su propio método de trabajo que les identifica en todo el mundo, la dramaturgia no textual de los espectáculos de Comediants elabora un teatro de imágenes que implica de forma directa, no un rechazo total al texto discursivo, pero sí un predominio por los signos teatrales auto referenciales, donde cualquier elemento u objeto, como en nuestro caso el mar, es capaz de potenciar la capacidad dramática en sus espectáculos. El poder evocador de la imagen, pero también del movimiento, de la acción, de los silencios relegan a un segundo plano la palabra, que si bien no desaparece del todo, queda restringida a veces a segregaciones vocales (gritos, onomatopeyas o sonidos guturales) o micro diálogos que conlleva la práctica teatral a una dimensión más emotiva. En su teatro de imágenes, que persigue el concepto de teatro total con la creación de espectáculos fundamentalmente visuales y multidisciplinares, tienen cabida también otras muchas manifestaciones artísticas como la danza, la música o el circo.

Boccato di Cardinale

Boccato di Cardinale, estrenado en marzo de 2001 en el Gran Casino de Barcelona, acoge al público en un espacio seductor, el *Cenaculum*, una carpa circense como espacio teatral en cuyo interior se escenifican algunos de los grandes momentos rituales de la vida que tienen lugar alrededor de la mesa: amor, familia, amistad, negocio, ocio, placer y celebraciones festivas. La estructura escénica y argumental del espectáculo se organiza y coincide con el ritual de la comensalidad, desde la bienvenida a los comensales-espectadores, su disposición en las mesas y la elaboración de un menú que viene servido y acompañado con escenas que amenizan la entrada, el primer plato, el segundo plato, el postre, café y licores. Así pues, es en el primer plato donde *Comediants* teatralizan el mar en relación con la cocina: música de habaneras, pescadillas con chubasqueros amarillos y una enorme pecera, cubierta con un gran velo

azul, de donde emergerá una sirena acróbata son los elementos que sumergirán simbólicamente al espectador en el fondo del mar.

La imagen en *Comediants* incorpora elementos plásticos de muy diversa índole: sonoros (pirotecnia, instrumentos musicales…), luminosos (fuegos en sus más variadas funciones…), olfativos (aromas, humos, inciensos…), ruidos, *atrezzo*, etc. que pueden desplazar e incluso, a veces, hacer desaparecer totalmente los elementos verbales del espectáculo teatral, con el propósito de elaborar un tipo de teatro capaz de suprimir el concepto de re-presentación, devolviendo al teatro su dimensión sagrada y efímera de espectáculo articulado en un espacio y tiempo concretos donde la presentación o la actuación directa se identifican mejor con el valor teatral mismo. *Mare Nostrum* era un espectáculo itinerante diario que se celebraba al aire libre en la Expo'92 de Sevilla, invitando al público a seguir un recorrido a través de las distintas islas de la imaginación y los sentidos. La pirotecnia es un elemento visual dramatúrgicamente activo que *Comediants* domina perfectamente, y junto con el agua se convierten en protagonistas de muchos de los espectáculos de este grupo por su valor intensificador como elemento teatralizador en la acción dramática. Asimismo, *Memorias de agua* era un carro que participaba en la cabalgata que recorría diariamente el recinto de la EXPO'98 de Lisboa y que presentaba *A nau mediterrânica*, un gran espectáculo teatral de luz, baile, circo y música que permitía acercar el Mediterráneo al Atlántico con una propuesta imaginativa.

Mare Nostrum

El teatro festivo de *Comediants* ha pretendido siempre una relación distinta entre el espectador/espectáculo/actor. Este sistema comunicativo escénico implica, evidentemente, la creación de un teatro tridimensional más participativo. Nuevos espacios urbanos en la creación escénica donde el actor, es como un maestro de ceremonias, que dirige el acto teatral, basado generalmente en la improvisación y la espontaneidad, aunque ésta esté ensayada, para poder ofrecer un espectáculo lleno de naturalidad y sensaciones. La práctica teatral muestra unos personajes reconstruidos que el espectador debe reconstruir a través de los múltiples recursos que se ponen en escena, ayudándose de su bagaje cultural y teatral. La gran fuente enriquecedora, tanto de *Comediants* como de la dramaturgia contemporánea occidental, se halla en la gran

tradición dramática de la cual fueron tomados en préstamo y reelaborados aquellos modelos dramáticos, de origen teatral o parateatral, que más se adecuaban a las exigencias de la escenificación. La puesta en escena de cualquier espectáculo se desvela como una efectiva maquinaria de creación y comunicación de significados desde una escena en continua búsqueda y experimentación, tanto de sus propias capacidades como de sus límites. La escenificación, pues, juega un papel determinante en el proceso creativo donde el efecto, el impacto, la acción de juego y el intercambio de conductas a través de gestos, sonidos, luces, etc. es posible para impactar al espectador. En este sentido, *Comediants* se sabe que utiliza otras "dramaturgias de préstamo" para elaborar sus respectivas propuestas recurriendo a otros códigos y fórmulas espectaculares como procesiones, desfiles, conciertos, saraos[8], cabalgatas, etc. Así, la relación directa entre los dos componentes fundamentales de la comunicación teatral (actor/ espectador) sólo puede generarse de forma más inmediata dentro de un redimensionado concepto de espacio escénico. Tanto es así, que este grupo teatral, como otros, han practicado un "teatro fuera del teatro" en sentido estricto: las calles, las plazas, incluso parques temáticos o estadios deportivos han sido escenarios flexiblemente adaptables a las exigencias estético teatrales de las representaciones de este grupo.

Campeonato Mundial de Natación, Barcelona 2003.

Sin embargo, también se han decantado por espacios cerrados, como en *Mediterrània,* donde el uso de espacios múltiples permite reforzar el carácter predominantemente activo y directo de sus representaciones. Pero cabría destacar del teatro de *Comediants* el aspecto de "montaje" y no de "puesta en escena"; sus particulares propuestas hacen que cualquier elemento presente en la escena sea altamente significativo gracias a un concepto de espacio-forma que ha relegado a un segundo plano el tradicional espacio-decorado. El lenguaje de los objetos, caracterizador del teatro de imágenes, se ha impuesto con tal fuerza que ha creado unos

[8] Del portugués sarão, y éste del lat. *serānum, de serum, la tarde, se refiere a una reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música. Su definición se acoge a un género festivo popular que alcanzó gran éxito en Cataluña durante el siglo XIX y que se identifica con la verbena, un espacio que se acondicionaba generalmente en la calle y donde un grupo de personas se reunía para divertirse bailando. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sarao

códigos internos vinculados estrechamente con el gesto, el cual toma fuerza y significación explícita en su dimensión cultural concreta.

Comediants ha ido desarrollando y estimulando, desde sus inicios, la relación vida-teatro/fiesta–representación. Este grupo manipula la iconografía de la tradición festiva, no sólo restituyéndole su carácter patrimonial, sino poniendo de manifiesto de manera ejemplar dicha interrelación entre el teatro y las celebraciones. En *Comediants*, el tiempo de la fiesta es un elemento destacado como concepto protagonista que mesura la representación según la sucesión cíclica: noche/ día, estaciones, equinoccios y solsticios y que aparecen en casi todos sus rituales dramáticos, como *Plou i fa sol, Sol, Solet, Alè, La Nit o TEMPUS*.

TEMPUS (1997)

La teatralidad de *Comediants* radica, principalmente, en el concepto fiesta/ representación de sus espectáculos que suponen todo un acontecimiento colectivo donde el encuentro entre actores y espectadores es real, físico, y no imaginario recreando una dimensión mítica con una desbordante sucesión de imágenes simbólicas que remiten al espectador hacia una actitud de dinamismo creativo.

FELISIA e FELIFONTE (2003)

Su propuesta escénica para *Felisia e Felifonte* (2003), dos parques temáticos innovadores situados en el sur de Italia, se concentra en la creación de espectáculos de animación -*Il dibattito della Scienza, I segreti della Luce* y *Le acrobazie aquatiche dei Felici*-, en colaboración con Javier Mariscal, donde preside una imagen que es, a la vez, visual y acústica, propugnando la fuerza de un teatro espectacular que potencia los sentidos. La fuerza significativa de la iconología en *Comediants* es fundamental para enfatizar el desarrollo de los sentidos y transmitir al espectador valores propios. La

específica iconografía utilizada en este grupo, para cada uno de sus espectáculos, viene siempre filtrada respecto a su valor tradicional, pero también utiliza la imagen con un valor espacial determinado, reflejando la imaginería propia de la cultura mediterránea.

Mediterrània

> Un viaje optimista por el tiempo y el espacio de la vida del Mediterráneo guiado por un actor pescador que, siguiendo a una misteriosa mujer encontrada en medio del mar, nos descubre mitos, lugares y tradiciones que se acomunan en el mediterráneo.[9]

Comediants inicia así su navegación, entre la narración y la acción, en un mar de coordenadas geográficas precisas. Una dramaturgia que, como veremos, combina perfectamente habilidades y lenguajes escénicos diferentes para narrar una historia, la del viaje, donde se interpreta mágicamente las posibilidades metafóricas del teatro. Un viaje a través de un territorio, sin embargo, de límites indefinidos. La tierra se abre a la inmensidad de un mar, protagonista ancestral y constante, donde se mueven al compás de las olas las historias y destinos de sus personajes.

La teatralización del mar en *Mediterrània* requiere un análisis que, partiendo de la definición de espectáculo teatral, que resume Rosselló:

> consiste en la representación, delante de un auditorio, de una ficción a través de un actor/actriz o actores/actrices –quienes aportan el cuerpo, la palabra y el movimiento- y de todo un conjunto heterogéneo que podemos agrupar bajo el nombre de objetos o artefactos escénicos (la iluminación, el sonido, la música, el decorado, el utillaje, accesorios, vestuario, maquillaje, peluquería, máscara y proyecciones) en un espacio y durante un tiempo con una finalidad –según la época- didáctica, estética, entretenimiento, etc.[10]

Además, el autor destaca la heterogeneidad de estos elementos, porque no siempre se presentan todos en una representación, y la estrecha interrelación que mantienen[11], dificultando un análisis diferenciado. No obstante, según el canal de percepción podemos clasificarlos en elementos visuales y auditivos, y si atendemos a la materialidad del hecho teatral, clasificaremos los materiales atendiendo al dispositivo escenográfico y a los actores.

---

[9] Cit. del programa de mano del espectáculo estrenado el 10 de octubre de 1991 en el *Mercat de les Flors* de Barcelona y que se representó hasta el 15 de octubre de 1994 en Châteauroux (Francia), con un total de 216 representaciones.

[10] Rosselló, Ramon X., *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, Valencia/ Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ PAM, 1999, p. 59.

[11] Dichos elementos presentan relaciones verticales o concurrencias, es decir, entre distintos elementos presentes de forma simultánea ligados en la construcción de un determinado marco ficcional; por ejem: decorado+utillaje+iluminación en el escenario o cuerpo+vestuario+pelo+accesorio en el actor. También presentan relaciones horizontales o secuencias, es decir, sucesiones en el desarrollo temporal de la obra; por ejem., relaciones que se sitúan en los ejes de la desaparición (mantenimiento/desaparición) y de la modificación (mantenimiento/modificación). *Ibidem*.

En *Mediterrània*, podemos hablar de un estilo verbal escénico, más que de un estilo verbal dramatúrgico, que incide en los rasgos de los componentes de la paralingüística, la cual juega un papel fundamental en la creación del mundo ficticio que *Comediants* recrea en el espectáculo. La estructura argumental y escenográfica de *Mediterrània* es fácilmente divisible en escenas o micro escenas, que si bien son unidades dramáticas completas, conforman una parte de un todo dramatúrgicamente más complejo.

La disposición *all'italiana* de los actores-pasajeros que, acompañados de significativos elementos parateatrales -maletas, bañadores, elementos marinos, bocinas, pañuelos, griterío…-, se "despiden" de los espectadores, los cuales participan activamente con pañuelos y tiras de papel previamente repartidos, da inicio al espectáculo, formalmente, y al viaje fantástico al cual *Comediants* nos invita. Así pues, el viaje inicia con la teatralización del nacimiento del Mediterráneo, donde *Comediants* recurre a una de sus preferidas y recurrentes temáticas en muchos de sus espectáculos: la alegoría de la creación, representada por los cuatro elementos cosmogónicos: tierra, agua, aire y fuego.

Las imágenes teatralizadas, de gran impacto visual por la fuerza colorista y la efectividad simbólica, remiten al fuego alegorizado a través de la metáfora de la fuerza y la pasión que encierra la fiesta del toreo y el baile flamenco, tradiciones festivas del mediterráneo occidental. La danza ritual de un enorme tótem, junto a otros cinco, que marcan el compás con cencerros y báculos, rematados en la parte superior con pequeños sacos de tierra, que al golpear contra el suelo van dejándola caer, simboliza uno de los ancestrales ritos que remite al poder fecundador de la tierra. La música es la única guía que marca la aparición/ desaparición en escena de los diferentes elementos cosmogónicos. Los sonidos de percusión que han presentado fuego y tierra se sustituyen por la melodía de instrumentos de aire. La alegoría eólica se simboliza a través de una de las danzas tradicionales más extendidas por la península ibérica, y aún vigentes dentro de la tradición festiva actual, la Danza de los Arcos o de Arquillos. Nuevamente, la música y la iluminación azul del espacio escénico evoca el último elemento alegórico: el agua. El nacimiento del mar, se escenifica de nuevo con otra danza,

recogida de una iconografía universalmente conocida pero no cercana y que remite a la idea del paraíso y del placer. Faldas hawaianas, xilófonos y el sonido del agua serán los objetos visuales y auditivos que teatralizan el nacimiento del mar. El agua en *Comediants*, así, es un elemento cosmogónico constante en escenas sobre la creación del mundo, ofreciendo un sinfín de posibilidades interpretativas para su teatro festivo.

Una enorme pantalla situada en el telón de fondo proyecta imágenes del mundo submarino, presentando una nueva escena que se desarrolla también sobre una estructura móvil de andamios y rampas con escaleras, delante de la pantalla, por donde transitarán actores, saltimbanquis, músicos, cuentacuentos y acróbatas, caracterizados como peces, moluscos, crustáceos… Esta fauna marina, colorida y vistosa, proporciona una nueva significación teatral del espacio escénico que recrea el fondo marino, junto a las imágenes proyectadas.

El mito del viaje por el mediterráneo y por sus civilizaciones se escenifica a través de la teatralización de objetos y elementos, fácilmente reconocibles en el imaginario cultural del espectador, que abandona la profundidad marina e inicia a navegar entre las olas de los versos de Homero de donde emergen paulatinamente monstruos, islas misteriosas, personajes perdidos en sus aventuras, piratas, naufragios… e infinidad de iconos vinculados al Mediterráneo. El mítico viajero de *Comediants*, fascinado[12] por el canto de una pescadilla (*cua de peix*) -transgresión cómica del mito de la sirena- inicia su fantástico viaje por la civilización griega, teatralizada a través de un elemento inconfundible: las olimpiadas. Siguiendo siempre la línea del juego (un concepto teatral base en *Comediants*) se escenifica ahora la civilización romana a través del símbolo más lúdico que la ha caracterizado: el circo y sus peculiares gladiadores, vestidos con latas y tapaderas de cocina. No falta tampoco un mar dominado por la piratería[13], cada vez más

[12] La fascinación, del lat *fascinare*, "encantar" recuerda al acto de anudar con el lazo (il *fascio*). El ejemplo mitológico por excelencia sobre esta experiencia es el episodio de las sirenas y de Ulises en el canto XII de la *Odisea*, donde se narra el efecto fascinador, envolvente y estupefaciente de las sirenas.

[13] Es inevitable no recordar uno de los más famosos dramas catalanes contemporáneos: *Mar i cel* de Ángel Guimerá, que se desarrolla en el marco del enfrentamiento secular entre el imperio turco y el imperio español. Un enfrentamiento a muerte por el dominio de un mar que la piratería volvía cada vez más inseguro. *Mar i cel* era también una bella historia de amor que la intransigencia convierte en trágica.

inseguro en una época que marcó la decadencia del Mediterráneo y de sus pueblos, pero que *Comediants* presenta su iconología más amable y romántica, la del aventurero, caza fortunas, que lucha por sus ideales, entre ellos el amor al mar. Un viaje, en definitiva, que llega hasta nuestros días, donde *Comediants* contrapone en una nueva y última escena, su habitual juego de oposiciones entre el bien y el mal. En un doble espacio escénico simultáneo, la muerte del viajero y su llorada desaparición por *cua de peix*, en el escenario, representa la metáfora de la destrucción del mar, a manos del hombre, a través de imágenes proyectadas en la pantalla de fondo.

El segundo elemento que conforma el dispositivo escenográfico es la iluminación, tanto de la sala -con una función ritual, al marcar el inicio y el final del espectáculo con el apagado/encendido, delimitando por oposición el espacio de actuación- como del espectáculo. En este sentido, *Comediants* generalmente utiliza todas las posibilidades expresivas y significativas de la luminotecnia en sus obras y *Mediterrània* no es una excepción. Los juegos de intensidad y cambios de color o de la posición de la luz, como el contraluz para recrear el juego de sombras chinas, denotan una evidente función semántica; por ejemplo, la alegoría de la creación del mundo las luces rojas, anaranjadas, ocres, azules y verdes identifican los distintos elementos cosmogónicos de fuego, tierra, aire y agua, acompañando la acción y los actores, con el fin de crear una atmósfera determinada y potenciar o transmitir un estado emotivo. Sin embargo, dicha iluminación en esta misma escena comporta, además, su propia función pragmática y sintáctica: marcar los cambios escenográficos o bien de secuencia. La iluminación en *Mediterrània* también funciona como activador, iluminando una zona escenográfica concreta de todo el espacio escénico donde se da inicio a una escena, quedando a oscuras otras zonas simultáneas, con diversos escenarios, como la pantalla o el andamio ya mencionado que en ese momento no se utilizan. Pero si la luz se presenta con la función de crear una atmósfera donde la acción se alarga hacia la evocación de un mundo que no se puede ver, es imposible no tener en cuenta otro de los objetos escenográficos, al cual le es más propia esta función: el sonido. En *Mediterrània* los sonidos son tanto de procedencia humana -gritos de piratas, el tarareo de canciones y

---

Una historia que contenía los elementos básicos para convertirla en un punto de partida inmejorable para la puesta en escena del *Mar i Cel* de Dagoll-Dagom, cuyo reto escénico fue, su 'protagonista' incuestionable, un soberbio bajel pirata con asombrosas capacidades de maniobra sobre las tablas, que ocupa todo el escenario, desplazándose en todas direcciones y moviéndose mecido por unas imaginarias olas. Ángel Guimerá no hubiera podido imaginar nunca los progresos que podría hacer la ingeniería teatral, osando proponer una *'cambra d'un vaixell de corsaris argelins'*, con un palo mayor atravesando la escena.

habaneras, murmullo de arrabales y mercados- como animal -monstruos marinos, delfines y demás fauna-. Sin olvidar, por supuesto, el sonido emitido por distintos artilugios de forma programada para recrear las distintas modalidades del sonido del mar, la tierra mediante varas golpeando el suelo en su alegoría, la sirena de los barcos…

Pero para *Comediants*, luz y sonido están vinculados estrechamente a la música; siempre visible en escena, músicos e instrumentos, interaccionan como un personaje dramático más. La procedencia de la música en *Mediterrània* alterna composiciones originales con otras ya existentes, creando un juego evocador en el espectador mediante una asociación de elementos culturales, aparentemente distintos, para hacerle reconocer un lugar o una época. Con esta función contextualizadora, *Comediants* recrea musicalmente la época griega, como se ha dicho mediante la escenificación de las olimpiadas, con la inconfundible banda sonora de la película *Carros de Fuego*[14], jugando a la simultaneidad anacrónica de dos elementos distantes y distintos, pero relacionados temáticamente. No hay que olvidar tampoco, obviamente, la función meramente sintáctica que la música marca con los cambios escénicos, cumpliendo una función emotiva y aumentando la tensión en la acción.

Para concluir con el dispositivo escenográfico, he mencionado anteriormente que en *Mediterrània* aparecen las proyecciones, y efectivamente, en esta obra encontramos sobre todo proyecciones de tipo móvil, es decir, proyección de vídeo principalmente. Los pequeños films sirven para evocar una doble acción que transcurre en otro lugar, como por ejemplo, el mundo submarino, el sueño del viajero con otros mundos. Pero también, la pantalla proyecta diapositivas (proyección inmóvil) para presentar el decorado de una puesta en escena concreta o para re-construir otra ficción. En este sentido, la proyección en *Mediterrània* no resulta tanto un material interactivo con el resto sino un medio de construcción (de acción, de ficción…) de imágenes que proponen un juego que distorsiona la realidad.

La segunda parte del análisis de *Mediterrània* se centra en los objetos del actor, o sea, el cuerpo o gesto, el vestuario, la máscara, los accesorios, el movimiento y la palabra. En un teatro de imágenes como el de Comediants, la importancia del cuerpo como elemento ficcional es fundamental. Éste se transforma al servicio del actor, formando parte de los estímulos no verbales totales e influyendo tanto en la respuesta

[14] Ganadora de 4 Oscars, *Chariots of Fire* fue dirigida por Hugh Hudson en 1981 y está basada en hechos reales, sobre dos jóvenes británicos que participaron en los Juegos Olímpicos de 1924. Su reconocida y memorable banda sonora fue realizada por *Vangelis*.

del espectador como en la interacción de los propios personajes dramáticos. Personajes alegóricos, simbólicos y míticos, iconos escultóricos de la época helenística, etc. interaccionan entre sí pero sobre todo con el espectador, quien al identificarlos los comparte con el actor interpretando la clave de lectura de la escena. Las características del vestuario, elemento directamente vinculado al cuerpo, en *Comediants* no sólo dependen de la persona dramática sino, sobre todo, del mundo ficcional que se quiere construir. El vestuario en *Comediants* está estrechamente relacionado con una adecuación temporal y espacial del mundo ficcional que representa y juega un rol determinante en cada una de las escenas de *Mediterrània*, donde encontramos múltiples mundos en *Mediterrània*: la recreación de los elementos cosmogónicos, el mundo marino, los diferentes puertos mediterráneos, a su vez identificados con distintas épocas, griega, romana, piratas…. La recreación del mundo romano se resuelve con la puesta en escena de gladiadores, ingeniosamente vestidos con corazas realizadas con botes de refrescos y escudos con platos de percusión. El anacronismo de algunos elementos del vestuario (botes) refuerza la comicidad de la escena y recrea una nueva ficción, que se presenta a un espectador que descodifica e interpreta el valor lúdico del espectáculo. Pero Comediants no sólo adapta el vestuario de *Mediterrània* a una adecuación temporal o espacial, recreando distintos estilos históricos y contextuales, sino que además mantiene una adecuación climatológica, donde las vicisitudes atmosféricas como la lluvia, el oleaje o la tormenta o las estaciones del año caracterizan la acción. En definitiva, el vestuario de *Mediterrània* está relacionado con cada uno de los mundos ficcionales seleccionados y la estética de cada una de las puestas en escena. El fuerte colorido y la diversidad de materiales en la elaboración, sin olvidar su creación original por parte del grupo, han sido y son una de las marcas características de la creación dramática de *Comediants*. Sin duda, también, el maquillaje, en *Mediterrània* ha sido utilizado en su versión más creativa para la creación de los personajes alegóricos, el cual aporta una intensificación de significados emotivos o poéticos para situarnos en un plano no realista de la ficción.

La máscara es el elemento expresivo, donde *Comediants* ha elaborado y propuesto múltiples posibilidades de la comunicación teatral entre actor/ espectador. La relación que *Comediants* establece con el público al utilizar máscaras y disfraces reconoce una distancia entre el personaje y la realidad denotada. De esta manera, el espectador de *Mediterrània* puede no identificarse con algún personaje pero sí es consciente de la naturaleza teatral del mismo. Este distanciamiento, evidentemente, no implica un punto de vista crítico sino lúdico. Como ya se ha mencionado, los vestuarios voluminosos y coloristas, de evocación circense, no alejan al espectador de la iconografía escénica tradicional con la que seguramente se identifica. La complicidad entre actor/ espectador de *Comediants* es claramente denotativa puesto que el grupo genera, en este espectáculo y todos los demás, una forma directa y activa de comunicación con el público, que participa no sólo compartiendo el espacio escénico de la acción, sino también como condicionador del resultado dramático del espectáculo.

En cuanto a los accesorios, no habría espacio en estas líneas para enumerar todos aquellos objetos que los personajes utilizan en la representación, vinculados a la caracterización de los personajes o de los distintos contextos escénicos. Sin embargo, merece detenerse en uno de ellos, por su protagonismo en *Mediterrània*, desarrollando un valor interactivo y directo con el público. En el aparato escenográfico se hablaba de la escenificación de la muerte del viajero como metáfora de la destrucción del Mediterráneo, mediante la proyección de imágenes sobre la contaminación marítima, el abuso de la pesca, las especies en vías de extinción, la invasión del asfalto y el turismo abusivo que deteriora los litorales. *Mediterrània* de *Comediants* no quiere ser sólo un viaje fantástico, sino también didáctico. Su mensaje de sensibilización para preservar y proteger nuestro mar se elabora a través de un creativo y participativo objeto, una lata repartida a cada uno de los espectadores antes de iniciar el espectáculo. Un juego tanto simbólico como sensorial que invita a una *performance* individual metateatral. En su interior, explica en varios idiomas (catalán, español, inglés y francés) cómo poder disfrutarla:

INSTRUCCIONES PARA SABOREAR ESTA LATA

Huele su aroma.
Vacía todo su contenido, menos la arena.
Despliega el paisaje del cilindro, mantenlo derecho como decorado de fondo, coloca las conchas delante, como si hicieras una playa, y pon luz a la escena.
Prueba el contenido del sobre blanco (sal).
Acaricia el nácar de las conchas y mueve acompasadamente la lata con la arena.
Si vas acompañado, que el otro te salpique gotitas de agua, y si estás solo, mójate los dedos en un vaso de agua y salpícate tú mismo la brisa marina.
¡Te encontrarás en medio del mar! Ten cuidado con el mareo.[15]

Saborear esta lata, es el mensaje de *Comediants* para gozar de la vida en una escena final que pretende ser un canto a las cosas sencillas que a veces se olvidan y que también queda explícito en un díptico en el interior de la lata:

> Confinar el mar entre las cuatro paredes de un escenario es tan imposible como encerrarlo dentro de una caja.
> Pero, señoras y señores, la ruta para alcanzar cosas imposibles es el viaje más apasionante que pueda emprenderse en esta vida.
> La lata que tienes en las manos es un diario de a bordo de un espectáculo que ha puesto proa hacia lo imposible.
> Son recuerdos de un viaje fantástico, físico y mental, con rumbo al interior de nuestra esencia.
> Navegando por los horizontes de azul salado de este mar mítico, hemos redescubierto luz, olores, vitalidad, sabores, fiesta, canciones, creencias y tantas y tantas simples cosas que, por sencillas, habíamos olvidado.
> Surcando el Mare Nostrum hemos visto agonizar, bajo toneladas y toneladas de desconsideración, este mar antiguo que nos ha dado la vida, la cultura y la civilización.
> El viaje ha valido la pena: no hemos arribado a puerto, pero hemos aprendido que querer al mar no es, aún, del todo imposible.[16]

Conclusiones

Mediterrània es fundamentalmente un viaje de fantasía y libertad, donde los personajes alternan narraciones de sabor épico y popular a otros momentos más rápidos e inmediatos. Historias que se tejen usando los objetos, los olores, las memorias que *Comediants* nos quiere entregar, envolviéndonos en un ritmo que navega entre cantos, músicas, palabras que evocan sugestivos paisajes fantásticos, algunos reconocibles en nuestro imaginario cultural, otros de creación propia, pero siempre dejándonos saborear la vida. Su particular método teatral también se percibe no sólo en la creación propia y

[15] Fragmento extraído de la lata *Mediterrània*.
[16] *Ibidem.*

artesanal de los objetos escenográficos que pueden formar parte de la escena y de los utilizados por los actores, sino en la reutilización de éstos dentro del mismo espectáculo, o de otros, pero con una carga significativa distinta.

El concepto del tiempo se diluye, los límites de las cosas y las personas se funden y se confunden hasta casi desaparecer. El espacio escénico es constantemente reinventable, tanto en su proyectación en términos espaciales como simbólico dramatúrgicos, en un mar que en sus múltiples representaciones significa diversión, desencadenamiento de la naturaleza, exploración de las profundidades, etc. Una definición que bien puede servir para el teatro de imágenes contemporáneo que ha demostrado una gran fuerza innovadora desde el punto de vista formal, integrando técnicas, superando límites de género, mezclando y desestructurando, mientras que desde el punto de vista dramatúrgico continua un discurso existencial, antiguo como el hombre. Su libertad de exploración y de movimiento recuerda al mar, que igualmente, mantiene la distancia respecto a la estabilidad de la orilla, para después volver a ella.

Comediants en *Mediterrània* y en su particular visión de la teatralización del mar permite reeducar al espectador, reencontrarlo con el vínculo de la vida y la fiesta, gracias a su mediación con los objetos, las máscaras, las marionetas, el vestuario y un sinfín de objetos que consiguen llevar al extremo y desencadenar los sentimientos humanos, como cuando en el agua encontramos la esencia primera de nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2004.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993.

COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols., 1980-1991.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Vigésima segunda edición. www.rae.es

GIOVANNI Orlandi (ed.), *Navigatio Sancti Brendani*, Edizione del Galluzzo, Firenze, 2003.

LEOPARDI, *Secondo manoscritto autografo*.
http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leopardi/l_infinito/html/index.htm

MANACORDA, Giuliano, *Eugenio Montale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

MIRCEA Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, 1972.

ROSSELLÓ, Ramon X., *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, Valencia/ Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ PAM, 1999.

VALÉRY, Paul, *Le Cimetière Marin / El Cementerio Marino*. Versión rítmica de Agustín García Calvo, Zamora, Lucina, 2006.

Festividad y representación en el Mediterráneo peninsular

VIRGILIO TORTOSA
Universidad de Alicante

Precedentes populares

Ninguna duda de que la representación —en cualquier de sus formatos— venga dada en la cultura mediterránea de la mano de la festividad. Con quedar adscrita a unos lejanos ritos tribales iniciáticos, convertidos con el paso del tiempo en mágicos y divinizatorios, la festividad teatral va unida al ritual religioso y más tarde laico, con Dionisos[1] en un principio, luego de manos del ritual religioso mistérico (*els misteris*) como estrategia adoctrinadora visual cristiana para ocasiones señaladas como la navidad (retablos, belenes, escenas de la adoración de los Reyes Magos, Cant de la Sibil·la), la Pascua[2] (procesiones religiosas), la Pasión[3], el Pentecostés[4], La Asunción o el Corpus[5]. Al principio no dejarán de ser cuadros fijos que irán adquiriendo animación y sofisticación con el paso del tiempo, un teatro que acaba vivificándose como el excepcional resquicio asuncionista que nos ha llegado hasta la actualidad en la Iglesia

[1] Dionisos representa la deidad infernal, símbolo del desenfreno de los instintos primarios y por tanto se le confiere un carácter liberador de inhibiciones. Las *dionisias* son fiestas celebratorias en la sociedad griega y romana en honor a este dios (Baco), de carácter campestre por lo general y popular o mistérico, se les confiere un carácter orgiástico a través de procesiones, sacrificios, cánticos ayudados de certámenes poéticos y representaciones dramáticas. Si Nietzsche lo contrapuso a lo apolíneo (orden) como extremo del arte y de la vida, la psicología del siglo XX halla en su figura el llamamiento al inconsciente del individuo enajenado en lo social a través de la emoción.

[2] En Gandía se conoce la representación del Convento de Santa Clara del misterio litúrgico de Pascua de finales del XVI.

[3] En determinadas poblaciones de ámbito catalán se celebran durante la Semana Santa representaciones escénicas de la pasión de Cristo que se remontan al teatro religioso medieval. Si bien hoy se escenifican en locales teatrales, la documentación del siglo XIV las sitúa en la calle y como ceremonia cívica. Eso ocurre todavía en Vergés (la Pasión de Vergés, Baix Empordá, Girona) en la que la trama urbana se convierte en escenario en el que se vuelcan sus vecinos como actores. En un escenario fijo de la plaza pública se representan pasajes de los últimos días de Jesucristo. Por su parte, una procesión representará, entre otras, la Danza de la Muerte, única en su género por su pervivencia desde el medievo.

[4] En el siglo XIV hay documentada una representación del descenso del Espíritu Santo por medio de un aparato de lanza fuego y cohetería (la «Colometa»).

[5] Ligadas al Corpus y las fiestas patronales, en Catalunya continúa una lejana tradición de fiestas populares de bestiarios que se remontan a la Edad Media: toros, mulas, osos, leones, águilas, etc. Suelen ser bestiarios fantásticos que exhiben toda clase de *ninots* animales, una iconografía de símbolos religiosos en época de cismas, epidemias, muertes y guerras, extendidas por buena parte de la costa mediterránea, además de otros animales fantásticos dan buena cuenta de su amplitud; en Valencia encontramos la tradición del dragón, en Tarragona los caballos, todas ellas adobadas con elementos militares y bélicos, junto con pirotecnia (infierno) y adornos como tablaos o escenarios móviles que se convierten en tribuna de representación. Tanto en Catalunya como en Valencia se renueva la representación ligada al interior de las iglesias con la adopción de una escenografía móvil y procesional exterior en las calles con las llamadas «roques» (siglo XV) adaptando antiguos *misteris*, o alegorías religiosas o morales destinadas precisamente a la corte.

de Santa María de Elche con la *Festa* o *Misteri* medieval, o la representación de la vida de San Antonio[6] en la calle de tantos pueblos mediterráneos, pero también presente en la tradición carnavalesca que invierte el sentir religioso en liberación satírica y burlesca tomando posesión del espacio público. Orden y devoción religiosa frente a caos y transgresión laica son las dos caras de una misma moneda en una sociedad que parece haber necesitado del equilibrio entre ambas para vivir sin caer arrastrados por el vértigo irrefrenable de una de ellas.

La emergencia de una teatralidad festiva, popular, callejera y mediterránea en el fin de siglo pasado ha supuesto no sólo una espléndida ruptura con lo instituido sino ante todo motivo de renovación de las artes escénicas occidentales, y sin grandes riesgos al equívoco podríamos decir que uno de los movimientos artísticos más espectaculares de la cultura finisecular, nutriéndose —pero sobre todo también nutriendo al teatro convencional— de una amalgama artística con el resto de las artes de que participa, rompiendo límites, convenciones y barreras tradicionales como la autorial compartida que propugna, integrando en el espectáculo al espectador, rompiendo los parámetros espaciales al uso de la sala, integrando el arte en la vida, y constituyéndose en campo de experimentación artística en general: una revolución que viene convencionalmente recibiendo el nombre de teatro de calle[7].

Gestación de un nuevo lenguaje: el teatro de la calle

Una modalidad escénica que, como su propio nombre indica, alude al desarrollo íntegro de la dramaturgia de un espectáculo específicamente creada para los espacios abiertos públicos a través de compañías *ex profeso* dedicadas a ese menester. Si bien bajo la etiqueta de «teatro de calle» suele entenderse todo el fenómeno que atañe a las artes escénicas parateatrales desarrolladas en los espacios urbanos abiertos, más adelante podremos comprobar, sin embargo, la necesidad de diferenciar entre el propio concepto de «teatro de calle» por tener como voluntad su dinamismo en el espacio comunitario en

[6] De origen pagano, la localidad castellonense del interior Forcall, así como las comarcas de Els Ports y el Alt Maestrat donde está enclavada, son excepcionales pervivencias medievales de la Santantonada, fiesta dedicada a San Antonio, organizada por los clavarios y que marca el solsticio de invierno a través del fuego purificador. Entre lo pagano y lo cristiano, y bajo música de *dolçaina* y *tabalets*, demonios y santos trasiegan entre los espectadores, culminando con la llegada a la plaza donde una hoguera espera para ser devorada por las llamas mientras los demonios arrastran a su interior a los santos como símbolo de purificación.

[7] Ver al respecto artículo de Virgilio Tortosa "En torno al teatro de calle del Estado español", en Revista de la Escuela de Teatro *Teatrae*, monográfico Teatro Español Contemporáneo, nº 3, Universidad Finis Térrae, verano/otoño 2001, p. 24-30.

el que pretende incidir, y el «teatro en la calle» que no siempre tiene como fin específico el haber sido generado para dicho destino sino una pura lógica programadora o por no conferírsele al espectáculo un carácter dinámico sino más bien estático y centralizador en torno a un escenario o campo visual de convergencia. Sin embargo, su motivación es reaccionar contra la escenificación convencional a la italiana en la caja escénica de los teatros decimonónicos ampliamente arraigados en nuestras ciudades, por lo que los espacios de tránsito públicos (la calle, la plaza, el parque, el mercado, las estaciones de metro o los campus universitarios...) serán su lugar natural: un teatro salido a la calle física y simbólicamente para construir espacios experimentales de investigación que acogen lo imprevisto y el riesgo como dogmas de su intencionalidad. Alejado de los muros y la cerrazón enclaustradora del edificio, sale al exterior urbano para incidir desde la provocación y la convivencia pública, inicialmente con carácter sociopolítico contracultural, e incluso contestatario, pero sin renunciar en ningún momento a su condición de animación festiva. Estrechamente ligado el teatro de calle al de acción, al reaccionar ambos contra el dominio ostentóreo de la palabra (el texto), y afirmarse en las formas visuales expresivas del arte contemporáneo, pretenden incidir ambos en la búsqueda intencionada de un público ajeno al teatro (los transeúntes). A su vez tiene como precedente el llamado «agit-prop» (teatro de agitación y propaganda con intención de sensibilizar a un público diverso de la situación política y social), así como al teatro político de los años veinte y treinta alemanes y soviéticos pero ya sin el enorme peso político de éste y ganando en propuesta estética. Es característica de esta modalidad escénica la re-apropiación de actos festivos, algunos de ellos ancestrales o primitivos, como las procesiones o desfiles, la máscara o atuendos, el fuego o la pirotecnia, la improvisación, la música, las pancartas, etc., sincretizándolos en la *Commedia dell'arte* italiana, el teatro expresionista centroeuropeo, el *music-hall* o las técnicas circenses. Su desarrollo en los años sesenta va parejo a acciones artísticas de colectivos alternativos, *happenings*, acciones sindicales reivindicativas, sobre todo los movimientos alternativos norteamericanos contestatarios de esos años que crean el caldo de cultivo para grupos de implicación socio-política total, desde lo personal de sus integrantes viviendo incluso en comuna dispuesta al colectivo artístico: colectivos como San Francisco Mime Trouppe (1959), Bread and Puppet (1961), Open Theatre (1963), Teatro Campesino (1965), Pageant Players (1965) o la francesa Grand Magic Circus (1965), y sobre todo la catalizadora de todo este arte escénico The Living Theatre (1964). Igualmente desarrollado en Europa durante esos años en países como Alemania,

Italia o Francia, más tarde irrumpirá por influencia en España. Pretende despojar al escenario de zarandajas innecesarias como lo ha ido cargando la tradición para desvarío de su verdadero uso y así recuperar la esencia originaria del mismo convergiendo en la práctica escénica cotidiana.

Una eclosión a partir de los años 70 en Cataluña, y en los 80 por influencia en el País Valenciano, y que constituye un auténtico eje vertebrador (el Mediterráneo) del desarrollo de esta modalidad escénica que tanto ha aportado al panorama teatral español, aun en justicia teniendo algún precedente en otros lugares mediterráneos como Almería con Axioma Teatro (1973). No es posible afirmar que sea resultado de la cultura tardofranquista esta forma escénica, sino del anterior contexto importador descrito por la corriente europea y norteamericana renovadora del arte escénico, pero que bien pronto alcanza idiosincrasia e identidad propias (mediterránea y festiva) a partir de un arraigo y adaptación a la tradición cultural autóctona en la que se integra y de la que no pretende renegar en ningún momento. No en vano, se inscribe dentro de la línea renovadora y neovanguardista desde los años cincuenta, pero sobre todo a partir de los años sesenta, y que tiene en directores tan representativos y con una fuerte personalidad como Tadeusz Kantor, Peter Brook, Jerzi Grotowski, Eugenio Barba a sus principales catalizadores; una corriente contrapuesta al teatro oficial, comercial y al canon cultural escénico instituido hasta entonces, propiciando lo que Marco de Marinis llama *el nuevo teatro*[8] al pretender la emergencia de formas alternativas (lenguaje renovador, estilo original, producción diferenciada) a las inservibles del teatro oficializado.

No podemos olvidar que, por esos años, en las postrimerías del franquismo, el teatro está dominado por la generación del «teatro independiente» que, con estructuras precarias al margen de lo comercial y con vocación ideológica de incidir en la realidad, les lleva a mantenerse ajenos a las leyes del mercado... Será en el seno de éste desde donde surjan jóvenes visionarios con vocación de experimentar más allá de la palabra al uso sobre el escenario como es el caso de Albert Boadella con Els Joglars investigando las posibilidades de la gestualidad y el mimo, o Joan Font con Comediants saliendo a la calle y apropiándose del folklore y de la cultura popular autóctona aunque teniendo como referente destacados mimos europeos. Eso no es gratuito dado el precario panorama escénico español ante la delicada situación política del momento: ausencia de

[8] Un teatro que tiene por motivación, a decir de éste, la generación de formas totalmente inéditas (1987: 15).

salas apropiadas para la interpretación y de cualquier tipo de infraestructuras escénicas, así como rechazo consciente de una cultura acomodaticia. La todavía instituida censura del régimen hace que la calle sea el mejor sitio para la transgresión política directa desde el impacto visual y la gestualidad (sin mensaje verbal explícito de por medio). Así, la llegada de la transición democrática se ve capitaneada por el movimiento teatral independiente, y algunos de éstos escogen la calle como mejor forma para profesionalizar sus aspiraciones políticas y estéticas sin entrar en conflicto, eludir el problema de la falta de infraestructuras donde actuar, al tiempo que ir en busca de un filón de público sin mayores intermediarios. Ello supondrá una válvula de oxígeno para compañías incipientes necesitadas de defender unos productos ya depurados y con bajos costes presupuestarios (no hacen falta inicialmente grandes inversiones escenográficas, lumínicas), y al parecer explicación de la proliferación en estos momentos de numerosas compañías dedicadas a este medio, aunque luego integradas muchas de ellas en la sala.

Justo en este momento, a comienzos de los setenta, será decisiva la visita de grupos internacionales —a festivales y certámenes escénicos— de este formato como los norteamericanos La Mama, Bread and Puppet, el brasileiro Macunaima, el británico The Roy Hart Theatre, los romanos La Maschera, los franceses Grand Magic Circus o Théâtre du Soleil, con una influencia de su modo de hacer decisivo para impulsar esta nueva dramaturgia, incluido The Living Theatre que produce una auténtica conmoción en autores y colectivos que tratan por esos años de renovar la escena española sin los corsés del pasado. Si a ello unimos la sacudida que provocan desde su texto en las salas autores políticamente comprometidos con la realidad como Darío Fo, Joe Orton, Peter Weiss, David Mamet, Tom Stoppard, Peter Shaffer, etc., junto a estrenos de latinoamericanos como Eduardo Pavlovsky, Enrique Buenaventura, al tiempo que una vanguardia europea experimental como Lindsay Kemp, Tadeusz Kantor... tenemos la claves para la renovación de los lenguajes escénicos en la península, más allá de la textualidad manida. Estimulados por ese contexto mundial, parte de los nuevos autores se inmiscuyen en una labor creativa vanguardista de ruptura con lo estatuido relegando a un segundo plano el diálogo e incorporando técnicas del inconsciente, lo gestual y mímico, las posibilidades plásticas y ceremoniales del teatro heredadas de Artaud, y proponiendo un nuevo concepto escénico.

Lo dionisiaco: entre la tradición y la modernidad

En sus principios, como hace la pionera Comediants (1971[9]), surgen integrando la cercavila y el pasacalles en la actuación que, con tener en lo festivo su característica mayor como ocurre en la exitosa *Dimonis* (1981), renuncian al folklore estricto y pasan la tradición por las vanguardias de su tiempo: teatro, circo, música, audiovisual, artes plásticas y diseño son parte de la confluencia en una depurada teatralidad; integran el fuego, los zancos, gigantes y cabezudos, diablos, agua, espuma, máscaras en la acción al servicio de la animación; reinterpretan mitos, leyendas, rituales, ceremonias y símbolos humanos de la tradición. El carnaval será también fuente de inspiración junto con la multitud de actos festivos catalanes. De similares pretensiones —en el País Valenciano— y bajo el efecto de su incipiente éxito será la castellonense Xarxa Teatre (1983), bien apropiándose del dionisíaco rito ancestral de la santantonada de Forcall (tradición de Els Ports de *dimonis*), el *bou de foc* y la pirotecnia en *La Nit Màgica* (1986) o asumiendo la fiesta mediterránea por antonomasia —las Fallas— en el espectáculo el *Foc del mar* (1990) así como el carnaval transgresor junto al típico y popular *correfoc*, los moros y cristianos o los toros embolados (de su localidad originaria) y bajo una estética nada desdeñable mironiana, de la mitología ibérica en *Íbers* (1990) con importancia ritual y naumaquia incluida. *Déus e bèsties* (2000) indaga en la mitología ibérica a partir de la cultura histórica y mítica del toro (secularizada y cristiana). Xarxa es la compañía que más lejos ha llegado indagando en las raíces del pueblo valenciano al recuperar en sus espectáculos la tradición festiva, lúdica y literaria e indagar en toda posibilidad dramatúrgica del *correfoc*, lo carnavalesco, el rito ibérico, así como no haber hecho ascos a la tradición literaria culta en clásicos como Ausiàs March (*Veles e vents*, 1994), sin descuidar la recuperación de una música tradicional de amplia raíz valenciana a través de *dolçaines*, *tambors i tabalets*: singular es la trayectoria de esta compañía fundidora de la tradición con la modernidad en un producto de cuño propio que le ha valido el reconocimiento internacional. A igual que Xarxa, su cantera Volantins ha indagado en ciertos procesos populares como es la propuesta de representación *Xocolatl* en la Vila.Joiosa de su elemento característico el chocolate en el espectáculo fabulador de su origen y desarrollo en las tierras valencianas. Surgida con actores iniciales de esta compañía, en la misma localidad castellonense Visitants (1989) ha indagado en algunas tradiciones festivas de la costa

[9] Cuantas fechas acompañan a las compañías indica el año de su formación.

mediterránea como las fiestas populares de moros y cristianos que salpican la festividad local de los pueblos costeros en el espectáculo piromusical *La creu i la lluna*; gran parte del resto de repertorio de esta compañía se corresponde con *cercavilas* y pasacalles festivos piromusicales en los que la música es un elemento esencial pero con estética postmoderna pop-rock.

La Burbuja Teatro (Burjasot, 1982) se sirve del ritual transformador en *Mascarada Medieval* (1986), *correfoc* de tambores, pirotecnia y mediterraneidad; por otra, integra las leyendas literarias mágicas en lo carnavalesco, recuperando elementos escénicos tan variopintos como estandartes, dragones, zancos, fuegos de artificio, agua, música de viento o chirimía, bailes y danzas familiares, etc. en un sincretismo festivo con vocación transgresora en *El Brujo* (1991), a partir de textos de G. de Monmouth y la recreación mitológica de parte de la fastuosa corte del rey Arturo con un Merlín desdoblado, una cuidada puesta en escena con influencias surrealistas, música en directo y pirotecnia. Escindida de ésta, bajo el nombre de Teatre de L'Ull (Valencia, 1992) realiza un pasacalle pirotécnico en *Foc i canya* (1996), el espectáculo itinerante de humor, pirotecnia y música *Más madera*, el ambicioso *La estrella de Próspero* (1995) basado en el texto de Shakespeare, o el de gran formato de calle *La balada de les bèsties*, (1998). Son probablemente los más eclécticos, adaptados al mercado con actuaciones en discotecas y festivales para entretenimiento masivo.

La catalana Gog i Magog (1988) es la que quizá más lejos ha llegado indagando en los elementos primarios (y primitivos) de la cultura humana. En *Foc* recrea los rituales del fuego de las tierras catalanas a mitad de camino entre el rito y lo festivo. *Gran Kalum* es un viaje alegórico al seno de la naturaleza para aleccionar su debido respeto frente a su alteración ecológica. *Lo somni* (1999) se pretende la revisión cíclica de la vida en un espacio mítico como el mediterráneo, cruce de civilizaciones. *Oníric* es un pasacalle pirotécnico donde lo real y lo onírico se mezclan de continuo y transforman la racionalidad humana a cada paso. Sus trabajos integran la tradición con la modernidad.

Falaguera Teatre Excèntric (Valencia, 1984) lleva a cabo un teatro de acción, visual y popular, con influencias del teatro del absurdo, excéntrico y cómico. Aun siendo quizá el menos mediterráneo de los grupos que operan, la pirotecnia, la música en directo, los zancos son su distintivo en espectáculos como *Unkulu Kulu* (1992).

Todas las compañías suelen tener espectáculos fundamentados en la estructura teatralizada del *correfoc* (o de la *cercavila* sin mayor garantía argumental) a partir de la

colla de dimonis[10] que representan los actores, presentado por el falsete estructural de la itinerancia o la circularidad espacial pública que impone dichas pervivencias populares de nuestra tierra (y según se adapte al espacio donde tienen lugar) por ser atractivo para los actos lúdicos y festivos de las poblaciones, y generar ingresos más o menos estables a las compañías; la pirotecnia, a igual que en las estructuras en las que se basa, es clave para el colorido y definición de la estética del espectáculo, junto con una música que suele oscilar entre lo tradicional y lo más modernizante del pop-rock; así Xarxa creó una excepcional factura de *correfoc* con *La nit màgica* (1987) en la línea del *Dimonis* de Comediants, Visitants con su estética posmoderna *Fam de foc* (1989), Volantins *Corre, correfoc* (1992), Scura Splats *Oh! Sos* (1997), Teatre de L'Ull el festivo *Foc i canya*, Gog i Magog *Oníric*, Falaguera Teatre Excèntric en *Brujerías* (1986) lleva a cabo un pasacalles de zancos músico-pirotécnico, una estética de raigambre medieval en *Mascarada Medieval* de La Burbuja, o *Bufones* de Maracaibo Teatro.

Prácticamente todas ellas fluctúan en fórmulas que las asemejan en el formato (aun cada cual componiendo una estética personal propia) al proponer de un modo u otro la recuperación festiva y teatralizada del folklore y la cultura ancestral a través de sus costumbres, recreando la música autóctona (tabalet, tambors i dolçaina) o cuando menos produciéndola en versión pop-rock con fines de animación, teniendo un formato genérico de *cercavila* o pasacalle festivo piromusical, un fin último de entretenimiento o animación en la fiesta en la que irrumpen con su espectáculo, y pocas son las que pretenden el acto catártico de la fiesta como Xarxa o La Burbuja, dado su espíritu de autoexigencia dramática de la representación.

Pero casi ninguna compañía ha renunciado a incursionar en la literatura textual para adaptarla a las necesidades festivas de lo callejero. Si Comediants traspasa a su lenguaje estrictamente visual *El llibre de les bèsties* (1995) luliano o el mundo cervantino en *Maravillas de Cervantes* (2000), además de óperas como *La flauta màgica* (1999) a partir de encargos, Xarxa Teatre se sirve de la literatura de fuerte raigambre valenciana como mera excusa para construir un espectáculo llevado a la contemporaneidad, como es el caso de *Veles e vents* (1994) a partir del poema de Ausiàs

[10] Son comunes en nuestras tierras diversos grupos que hunden su raíz en la tradición valenciana del fuego y el pasacalle en los más diversos municipios, pudiéndose contabilizar decenas de grupos por toda la geografía valenciana, con actuaciones estrictamente festivas, lúdicas e incluso poniendo el color reivindicativo en manifestaciones nacionalistas o altermundistas. Destacan, por su fama y reclamo festivo, las *collas de Votafocs*, el *Ball de dimonis* de Vinarós o la *Colla de dimonis* de Massalfassar, con resultados depurados y elaborados a lo largo del tiempo. Casi todas ellas, fundadas a finales de los 80 o principios de los 90. En Catalunya también se hallan muy arraigadas estas *collas* entre sus festividades locales.

March y que acaba teniendo notables tintes mediambientales en la cuenca mediterránea enferma de contaminación, o Volantints rescata lúdicamente la novela de caballería por antonomasia valenciana *Tirant lo Blanch*, La Burbuja Teatro escenifica en la calle en *El Brujo* la figura del mago Merlín en la fastuosa corte del rey Arturo a partir del texto de Godofredo de Monmouth, y más tarde rebautizada como Teatre de L'Ull tienta al genio inglés en *La estrella de Próspero* basada en el texto *La tempestad* con gran aparatosidad de medios. Visitants revisa *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare en versión adaptada a la calle. *Hugonstein* está basado en Frankenstein de Mary Shelley, concebido como animación callejera, al que le sigue de cerca *La familia Vamp*, con estética *punk* a partir de zancos, acrobacias y bailes en un pasacalle. Teatre de la Resistencia, creada en 1993 por Hadi Kurich —ex-director del Centro Dramático de Sarajevo exilado con la guerra civil de Yugoslavia que asoló a su país en los noventa— con ayuda de Xarxa Teatre, se instala en Castellón y monta la obra de sala *Opus primum* a partir del conflicto que asola su país. Crea para la calle una versión de *Don Quijote* (1996) en una propuesta lastrada por el exceso de texto en un medio donde éste resulta inoperante. La ilicitana Maracaibo Teatro monta el espectáculo de animación *Raquel, la judía de Toledo***,** mezcla de música, danza, pirotecnia y esculturas móviles, a partir del texto homónimo.

La tradición del bestiario medieval no es la mayor constante de los grupos pero muchos de ellos no renuncian a esa fuente de inspiración popular creadora, como es el caso de Comediants en la cuidadísima puesta en escena del *Llibre de les bèsties* (1995) basado en un texto de Ramón Llull (1229-1315) que aun teniendo como destino el escenario, sus preámbulos tienen origen en la calle y la antesala del mismo. *Paràsitum* de Gog i Magog pretende ser un homenaje a la naturaleza en forma de insectario movido por ruedas o zancos que los portan, en el que aparece el fuego como expresión mágica de la naturaleza y que tiene en los elementos primarios su esencia. Teatre de L'Ull representa en un pasacalle piro-festivo, mediante la técnica de los zancos, a una multitud de animales en *La balada de les bèsties* con un vestuario cuidadísimo. El montaje de *La tribu del dragón* de Maracaibo Teatro está concebido como pasacalle festivo que integra danza, música, artes plásticas y pirotecnia.

Algunas compañías aun no siendo íntegramente de calle, trabajan las artes parateatrales y el teatro físico o de acción tan del gusto del teatro de calle, como es el caso de la mundialmente conocida La Fura dels Baus. Desde sus orígenes, el cuerpo ha ocupado un lugar central en la estética llamada *furera*. La Fura dels Baus irrumpió en el

panorama catalán en 1979 y es capaz de catalizar las sensibilidades del momento dentro de la auténtica eclosión de la dramaturgia de la imagen que vive Cataluña por esos años. De origen rural, pronto pasa a concebir sus espectáculos a lo largo de los ochenta en una estética urbana e industrial que constituirá su distintivo estético, cercano a los franceses Royal de Luxe, los holandeses Dogtroep o los británicos IOU. Será un teatro físico con influencias múltiples, desde el *punk* que adoptan como estética hasta la performance, pero la idea de juego y puesta en escena mediterránea está siempre presente en sus espectáculos. Un lenguaje transgresor con imágenes violentas y que pretende integrar el total de las artes. En los ochenta y parte de los noventa, a través de obras ya clásicas como *Suz/O/Suz*, *Tier Mon*, *MTM*, *Noun* o *Manes*, se centra en la función del ritual ya sea atávico ya contemporáneo (animalidad/máquina de la era tecnológica). Entre la espectacularidad de sus acciones en que el cuerpo cobra un valor singular y único, acompañado de la provocación contenida de sus acciones, esta compañía reflexiona sobre el sentido humano de la existencia. Entre la ceremonia ritual y la representación teatral, lleva al límite de la teatralidad su lenguaje. Si en sus inicios rurales trata de recuperar la tradición de los cómicos de la legua actuando en la calle con elementos circenses, acrobáticos, musicales y de entretenimiento vario como el uso del fuego (pasacalles sin más), pronto cambia a una estética urbana a partir de *Accions* (1984), integrando en la música los elementos industriales, incluido el espacio que por lo general será marca de la casa, actuando en grandes talleres, industrias o antiguos edificios abandonados, y que desde siempre han tenido en la acción el centro de su teatralidad. A mitad de camino entre el arte escénico y el circense se hallan Curial o Circ Sémola, luego llamada Sémola Teatre. Proveniente del circo y la acrobacia, *Sémola Teatre* (1978), con *In concert* (1988) salta a los grandes circuitos internacionales a partir de propuestas en interiores de teatro acción con lo que ha sido marca de la casa de sus espectáculos: onirismo surreal y expresionista con alto componente poético en lo visual, mezclando imágenes de violencia contenida con otras emotivas en espectáculos de fuerte impacto visual como *Híbrid* (1992) o *Esperanto* (1997); hoy, esta compañía posee un sello inconfundible de violencia plástica en las imágenes creadas y ensoñación hiperrreal. Teatre de l'Ull ha acabado montando algún espectáculo de teatro-danza como *Sueño el sur*. No podemos olvidar, aun trabajando prácticamente en sala, la irreverente La Cubana con propuestas histriónicas y disparatadas al servicio del humor, entre lo lúdico y lo espectacular, pero que tiene un fuerte componente de interacción con el público y sus reacciones. De los aledaños del escenario (patio de butacas, hall,

entrada al teatro...) ha hecho un jugoso espacio para la improvisación teatral. Basado en la figura del agricultor castellonense, Visitants lleva a cabo la acción *Escultures humanes*, un trabajo gestual emotivo por la recreación de la escultura *El llaurador* en la población de donde son originarios, Vila-real. Esta acción, más allá de su inicial localismo, ha sido adaptada a lugares donde la han representado.

No hay compañía de calle que se precie que desatienda la animación callejera o el simple entretenimiento, ya sea infantil por su alta demanda, ya los actos festivos de las localidades o eventos concretos que necesitan de sus animadores. Esta fórmula supone el ingreso más o menos estable de dividendos a las compañías para seguir ensayando sus espectáculos más ambiciosos. Dadas las características del sector estrictamente dependientes de contrataciones municipales u organismos públicos (al carecer de entradas), la mayor parte de éstas sobreviven por mantener una línea de espectáculos de calle infantiles (teatro de animación infantil) que les permite con un caché más asequible a las instituciones continuar su labor teatral. Suele ser, salvo honrosas excepciones como *La Bruixa Marruixa* de Xarxa Teatre, un teatro ocasional de mera supervivencia, con argumento desdibujado o borroso que sirve de excusa para una *cercavila* o *parada* (les *parades*). A igual que hace Xarxa, la música suele ser ingrediente indispensable, en directo a partir de instrumentos de percusión y de aire valencianos como la dulzaina, vestuario llamativo y *ninots* de amplias dimensiones completan el atuendo, sin faltar una mínima pirotecnia. Así, al margen de las dichas como Xarxa con espectáculos que trascienden estos conceptos, Teatre de L'Ull concibe como puro entretenimiento *Tocata y fuga*, *Foc i canya* o *Ritme & foc* con música en directo esta última. En la misma estela estarán las vilarealenses Visitants y Scura Splats con los espectáculos de *cercavila* antes dichos. Xarop de canya (1987) trabaja en la calle con música de animación, zancudos y malabaristas. Xip Xap propone animación para todos los públicos con música i gags en directo con zancudos en pasacalle. Maracaibo Teatro con el espectáculo de animación *Raquel, la judía de Toledo*, mezcla música, danza, pirotecnia y esculturas móviles. De idénticos componentes, a más de la acrobacia, está hecho el lúdico *Sólo Mediterráneo*; *Zarabanda*, también concebido como entretenimiento para pasacalles o actos festivos concretos, aúna las más diversas técnicas de la animación callejera teniendo como eje el fuego, ya sea a través de pirotecnia o faquires, malabarismo, gigantes articulados o animales exóticos. Surgida como cantera de Xarxa, Volantins se especializa en animación callejera con espectáculos itinerantes como *El señor Tornavís* (1995) o *Meninetes* (1999) a partir de

esculturas que simulan las Meninas de Velázquez. Dentro de estos presupuestos está el divertimento *Tirant lo Blanch* (1997) que tiene como trasfondo la novela de Joanot Martorell, con todas sus caracterizaciones de caballeros andantes, bufones, princesas y reyes, malabares, torneos, acróbatas o danzas cortesanas. A la manera de Bread and Puppet, compañías como la desaparecida Claca se sirven de muñecos gigantes de la fiesta tradicional. Sarruga Produccions (1994) está especializada en grandes esculturas que irrumpen en el espacio, frecuentemente iluminadas creando un gran impacto visual a partir de una estética cuidada (suelen ser animales mitológicos). Xirriquiteula Teatre plantea espectáculos de entretenimiento y animación callejera (a veces utilizando las esculturas gigantes). La castellonense Xarop Teatre (1999) trabaja el sector de la animación infantil a partir de leyendas populares o cuentos sobradamente conocidos.

Idiosincrasia del teatro de calle

Contra el precepto franquista puesto en boca de su ministro Manuel Fraga «la calle es mía», el teatro de calle irrumpe para precisamente ocupar la vía pública y expresarse contrario a toda clase de represiones de las que los jóvenes de entonces están cansados, violentar esa *paz cultural* impuesta por el régimen en el espacio por antonomasia de la convivencia mediterránea: surge un irrefrenable deseo de conquista del espacio lúdico por antonomasia y de recuperación de la tradición festiva (milenaria) callejera hasta ese momento prohibida en buena parte. M. J. Ragué-Arias (1996: 147) ha hablado de un teatro que supone crear en libertad política y económica.

Pero también el teatro de calle se rebela contra la institucionalización teatral practicada durante su longeva historia, en especial el realismo/naturalismo decimonónico, relegando el acto escénico al escenario estrictamente estipulado donde todo comienza y acaba sin más. La calle, por el contrario, es lugar de encuentro, cruce de cuerpos, sinónimo de vida, placer, deseo... Su irrupción en el espacio público de la ciudad rompe la lógica funcional para la que ha sido concebido y refuncionaliza su ubicuidad bajo el envoltorio de un rito social y festivo: genera una espacialidad distorsionadora, que llega a confundir al público que lo contempla transportándole más allá de su cotidianeidad, por ocupación social y artística del rito. La convención espacial teatral se fractura y la gente se mezcla azarosamente, se usurpa ese espacio cotidiano para interaccionar los cuerpos yendo de la realidad a la ficción y viceversa: nada es ya estático o fijo (frente a la butaca o el escenario del teatro), ni nada es lo que parece hasta que vuelva el tiempo de la cotidianeidad sobre esa intervención momentánea. Plaza,

calle, iglesia, ayuntamiento, mercado, escalera, árbol, fuente, balcón, estatua, puerto... viven una refuncionalización que las enajena de su lógica habitual y les genera dinámicas más amplias de las habituales. El ágora, espacio de la asamblea popular, es transgredido de su funcionalidad convergente para re-crear el imaginario colectivo un ritual democratizador y catártico: el espacio de la convergencia liberatoria.

No en vano, la calle es el espacio por antonomasia de socialización mediterránea a través de la fiesta, y el teatro de calle al transformar plazas y calles sociabiliza cuanto ocupa. La fiesta será el lugar por antonomasia para subvertir toda jerarquía espacial e invadir una arquitectura ahora privada de su uso racional para el que fuera creada, rompiendo así toda clase de preceptos al uso, reordenando por momentos lo social.

El espectáculo es un móvil en sí de la investigación de los propios límites y posibilidades teatrales. La supresión del texto y la amalgama de técnicas circenses, acrobáticas, clownescas, mímicas, objetuales, titiriteras, gigantes, zancos o danza y baile, dan buena cuenta de las inquietudes de compañías que se lanzan a insertar en el interior del espectáculo teatral los más diversos rescoldos artísticos con los que tanto comparte: la vocación transgresora de las formas al uso como argumento, estructura, espacialidad, temporalidad, etc., así como la suposición de un público activo y tangible (frente al anterior burgués pasivo y distante). Esta transgresión lleva durando ya casi cuatro décadas en el marco mediterráneo descrito cuyo efecto más visible es la reinvención del arte escénico. Transgresión que, a igual que toda fiesta, no deja de instalar en las conciencias que participan la reflexividad y el «metacomentario de la vida social» (Ariño, 1993, 44), aunque sepamos que toda fiesta también es capaz de caer en su anodina y neutralizante percepción del mundo carente de cualquier revisión crítica. Pero en principio es pura ruptura de la espacialidad encorsetadora de la sala o de cualquier espacio clausurante. Renuncia a la previsibilidad del acto escénico (sala) e involucra al azar, interactuando en los elementos arquitectónicos o humanos que le salen a su paso. La calle es lugar de convergencia humana, cruce de cuerpos y deseos, intercambio comunicativo, sinónimo de vida y placer. Reencuentro con el ámbito cotidiano donde se desarrollan nuestras vidas, saca de la rutina que embarga al ciudadano. La fiesta rompe ese *topos*. Es por eso que la reapropiación, y refuncionalización para la ocasión, del espacio cotidiano de nuestra ciudad, en tanto servidumbre de paso y no lugar de encuentro o comunicación por antonomasia, ahora queda desestabilizado por un fragmento de tiempo por la ficción adaptado al paisaje decorativo y arquitectónico por antonomasia de la ciudad. Ese espacio social de tránsito

se redefine en apropiación fictiva, bien que sea bajo los instantáneos efectos de un uso azaroso y breve: un diálogo que está en la base del origen del teatro. Ensanchamiento de los límites teatrales y escénicos concebidos. En la calle, las fronteras del teatro convencional se hacen añicos al tensionar el total de sus límites prefijados por la tradición. Todas ellas tienen por vocación integrar las más diversas artes, por eso sus miembros proceden no sólo del arte escénico, sino de las artes pictóricas, la música, el circo, la danza, el mimo. La interdisciplinariedad es su meta artística.

El panorama, pues, ya bien entrado el nuevo siglo, a igual que el resto de los órdenes de la realidad, no deja resquicios a la duda por haber desmontado por lo general, y mayoritariamente, estas compañías las ansias transgresoras con que nacieron, supeditando la capacidad crítica que debe tener todo discurso, su espíritu experimental e innovador que la prestigió, a una vocación diaria de estabilización en la anodina realidad en la que ahora se instalan a partir de las nada conflictivas relaciones con el *establishment* político del momento y las fuerzas hegemónicas que nos gobiernan, ante su dependencia del erario público para subsistir. Esta complicidad generosa en la que han entrado ha pasado a generar empresas con onerosos beneficios y facturaciones millonarias integradas en patentes fiscales, con decenas de trabajadores a sueldo a costa de neutralizar cualquier dispositivo crítico más allá de lo políticamente correcto, incluso por la vía de una peligrosa estetización de sus propuestas que da buena cuenta del desperdicio en el que han caído, entregadas al mercado y la espectacularidad con que gratuitamente se instalan en esta nuestra realidad. Otras, sin más, han acabado integrándose en el teatro de sala donde la estabilidad en todos los órdenes es mayor. Atrás quedan, para la historia escénica, las pretensiones con que surgieron y las motivaciones que les movieron en los lejanos setenta y principios de los ochenta. Si surgió como un teatro pobre, despojado de complejidades escenográficas, buena parte de estas compañías han acabado especializándose en grandes eventos internacionales como la inauguración de Juegos Olímpicos (Barcelona 92, Fura dels Baus), Expo de Sevilla 92 (Comediants), Forum de las Culturas, Eurocanal de la Mancha (Xarxa), Mundial de Fútbol 98, o participan en espectáculos de por sí monumentales como las Fallas de Valencia, Festival de Teatro de Calle de Tàrrega, etc. muchos de ellos dado su impacto visual enfocados a la audiencia televisiva que transmite a millones de espectadores de todo el mundo. Estos eventos internacionales han convertido la rebeldía inicial del teatro de calle (tal y como nace como revulsivo artístico y sacudida de una sociedad en la que se inserta) en pura animación o entretenimiento, lastrando la libertad

creativa (Puchades, 1999: 397) que siempre tuvo el teatro de calle, entre las vanguardias que imitaron de los años 20 y las atrevidas neovanguardias de los años 60. La mediterraneidad de grupos como Comediants o Xarxa[11] ha acabado siendo subsumida en almibarados productos de consumo festivo y cultural para grandes audiencias y atractivo turístico sin duda de la costa mediterránea, bajo la excusa dudosa de la identidad del pueblo catalán pero que parece actuar más como escaparate publicitario de una tierra con un producto a vender como es el sol y la playa que no cualquier dimensión transgresora con que nació. El estancamiento en fórmulas manidas y coreografías preestablecidas parece seña distintiva de esta especialidad artística que tanta frescura teatral aportó en los 80 y 90.

Tras el fulgurante éxito de Comediants y Joglars a lo largo de los ochenta, otros más tarde como La Fura dels Baus, La Cubana o Xarxa Teatre, es difícil en una época marcada por la vuelta a la textualidad encontrar el mismo espíritu innovador y de compromiso ideológico como les caracterizó, cuando incluso la más radical, La fura, ha acabado integrándose en los escenarios a la italiana con representaciones efectistas de grandes obras literarias basadas en clásicos no necesariamente teatrales. Es frecuente que tras el reconocimiento internacional, muchas de estas compañías hayan caído en el relajamiento de sus fórmulas cuando no su agotamiento creativo, la dejación de su intención investigadora o repetición de hallazgos entrando en una sobre-explotación comercial de sus recursos y espectáculos. Excepciones a ello suelen ser compañías más tardías (de teatro acción con actuaciones en interiores) como Zotal o Sémola que siguen en la brecha de la innovación al arrimo de técnicas circenses o acrobáticas con voluntad crítica y revulsiva social.

Ayer y hoy del teatro de calle

Si la fiesta trasciende cualquier lógica cotidiana en busca de la comunión colectiva (comunidad), la emoción y la risa, la excitación y el estremecimiento, nos recuerdan nuestro impulso humano más básico que, en la fiesta teatral, supone ecos de

[11] Eso sin desmerecer sus importantes logros pasados. Comediants, Gog i Magog, La fura dels Baus, Xarxa Teatre o Teatre de l'Ull han dejados impresos en sus espectáculos un alto cuidado interpretativo y estético de sus puestas escénicas. Algunas de ellas han intentado recuperar desde la literatura la dignidad representativa en la calle, investigando sus posibilidades siempre a partir de una alta apuesta estética. Un discurso construido entre la tradición catalana y valenciana y la modernidad del presente de sus propuestas, adoptando el teatro como espacio de la dignificación de las raíces culturales y festivas valencianas sin renunciar a planteamientos contemporáneos como la alteración ecológica medioambiental de nuestras costas, revitalizando la gloria literaria catalano-valenciana y sincretizando el folklore de la tradición en productos altamente depurados.

una cultura romana y griega cuando no tribal y chamánica propia de la simple función lúdica y material del mundo que habitamos. El teatro de calle mediterráneo peninsular, a través de los cuatro elementos básicos, pero ante todo fuego y agua, sigue evocando muy vivamente el carácter congregatorio comunitario en un ritual público de ocupación de la plaza pública e intercambio material de cuerpos (actor/espectador)[12] frente al orden vigente, consumando con la destrucción de la llama la purificación catártica de sus miserias e invocando con la fertilidad del agua las esperanzas de su grandeza. Por encima de todo carácter representativo, el teatro de calle mediterráneo se pretende celebratorio[13]. Su distintivo particular, frente al resto de las artes parateatrales europeas y occidentales, precisamente será la búsqueda desde las vanguardias de la tradición ancestral mediterránea. Tradición y modernidad se abrazan en una renovación festiva teatralizada que es ya singular legado histórico de nuestro pueblo. La ruptura de los esquemas teatrales convencionales al uso, la transformación de nuevos recursos populares y la integración de las más diversas artes en la teatralidad sobredimensionando la visualidad frente al verbo rescata una concepción emotiva del espectáculo perdida durante siglos: la fiesta como imaginario creativo humano, la representación como acto catártico purificador, el hecho teatral como arte total de los sentidos. La salida de la sala y su adocenamiento durante siglos, la integración con la fiesta de honda raigambre popular y su continuo mirar en el espejo de las aguas comunes de toda una civilización no han hecho más que generar de lo viejo lo nuevo, dinamizar un nuevo orden lúdico-festivo a partir del aprovechamiento e integración de lo anterior, y proyectar sobre el futuro un imaginario desde siempre presente en los modos de vida peninsular mediterráneo. El espejo de sus aguas y el calor de su fuego purificador son sus más preciados símbolos.

Como bien apunta Antonio Ariño (1999c: 410 y ss.), el carácter residual del teatro en nuestra sociedad contemporánea no sólo obliga a pensar el teatro de calle como inevitable huida hacia adelante del texto en busca de la calle y la vida en tanto forma revulsiva y creadora de llamar la atención de un espectador perdido, ahora transeúnte, que podría refuncionalizar la misión histórica del teatro cuando ya no entra en la sala (Ariño la entrevé como una «desgarrada petición de socorro para salvar una práctica simbólica que la aparición de la cultura de masas relega a una posición residual»

[12] Gadamer dice al respecto: "Que nosotros, como comunidad, consumemos en él la inmediatez de lo que somos y lo que pasa con nosotros en el torrencial intercambio entre jugadores y espectadores, me parece ser una genuina experiencia del permanente carácter festivo del teatro" (1996: 221).
[13] En palabras de Antonio Ariño, "el teatre es resol en festa, la representació en celebració" (1999c: 410).

[1999c: 411]). Hasta las puertas del siglo XX el teatro ocupó un lugar central en las diversas sociedades y en los más diversos escalafones sociales, ya fuera el pueblo en los corrales de comedias o teatros obreros, la aristocracia con sus complejas representaciones palaciegas o la burguesía con el teatro renacentista diseñado para su gusto controlador, pero a partir del XX entra en crisis producto de su sustitución por otros discursos más intrépidos y rentables como el cine; eso por no nombrar lo anterior cuando el orden representacional estuvo estrictamente ligado a lo religioso para adoctrinar, así como el carácter estrictamente oral de la cultura que facilita la difusión escénica en sí.

Transgresión como siempre postuló el teatro dionisiaco, en el fin de siglo ocupando los espacios públicos y bajo estricta dependencia del erario público que lo patrocina; pero uno y otro no acaban de casar por mucho que las propias compañías crean que basta la representación en tan arriesgado lugar para transgredir todos los órdenes de la realidad: en tiempos de consumo incluso teatral, ni siquiera las estéticas más tiznadas por lo popular son garantía ya de compromiso ideológico y revulsivo transformador de la sociedad desde el teatro como propugnaron ciertas vanguardias escénicas de calle en los sesenta, mucho que pretendan enmascarar espectáculos almibarados con ingredientes críticos (quizá en su apariencia pero desde luego nunca en su contenido, ni tan siquiera por la importante operación estética que maquilla toda posibilidad de reflexión profunda ideológica como ocurriera al principio). La fiesta fue siempre, desde sus orígenes, transgresión del espacio (carnavales), del orden y de lo social, irreverencia pura, celebración del orden existente; la representación festiva al borde del mediterráneo no dejó de invocar desde valores dionisiacos, y por tanto, sacralizados, al ritual transformatorio social. El teatro de calle tiene una ancha historia de varias décadas a sus espaldas de ritual catártico a igual que lo fue el teatro en sus orígenes, pero su producción altamente profesionalizada —y podríamos añadir que seriada (ahí están las factorías de espectáculos de Comediants, Xarxa o La Fura dels Baus)— en la era del consumo ha reducido su fuerza transgresora, en el laboratorio por antonomasia de la transformación escénica, en campo de pruebas del capitalismo cultural escénico, generando magníficos encuadres de la fiesta contemporánea rediscursivizada para la ocasión como mercancía ya acrítica y aceptadora de una sociedad autocomplaciente como la actual del negocio y la especulación. En el otro extremo del tiempo y del espacio mediterráneo, Dionisos sacudió lo público al irrumpir en la representación a orillas del mar como fiesta purificadora (catarsis humana) del

destino humano. Y eso apenas hasta hace varias décadas: su memoria nos ilumina derrochada por una estética altamente elaborada para consumo de voraces espectadores casuales de los fastos mercantiles en una galopante, autodestructiva, globalización en marcha.

BIBLIOGRAFÍA

ARIÑO, Antonio (1993): "Fiesta y teatro. Los límites de la contaminación metafórica", en *Les arrels del teatre valencià actual: Jornades de debat*, 5é Festival de Teatre de Carrer, 14-16 de mayo de 1992, Josep Lluís Sirera / M. Vilanova (eds.), Castelló, Ayuntamiento de Vila.real/Temes Vilarealencs/Serie Teoría, nº 3, p. 21-45.

ARIÑO, Antonio (dir.) (1999a): *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Consell Valencia de Cultura.

ARIÑO, Antonio (1999b): "I. El teatre de la festa", A. Ariño (dir.), *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Consell Valencia de Cultura, 1999: 9-18.

ARIÑO, Antonio (1999c): "27. La Nostàlgia de Dionís. Festa i teatre en la modernitat avançada", A. Ariño (dir.), *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Consell Valencia de Cultura, 1999: 401-414.

DE MARINIS, Marco (1987): *El nuevo teatro, 1947-1970*, trad. Beatriz E. Anastasi y Susana Spliegler, Barcelona, Paidós/Instrumentos Paidós, 1988 (orig. ital. Milán: Bompiani, 1987).

GADAMER, Hans-Georg (1996): *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos.

PUCHADES, Xavi (1999): "26. Algunes paradoxes del teatre al carrer. Quasi dues dècades de teatre al carrer a Valencia: 1982-1997", en A. Ariño (dir.), *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Consell Valencia de Cultura, 1999: 385-399.

RAGUÉ-ARIAS, María-José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Editorial Ariel/Literatura y Crítica.

TORTOSA, Virgilio (2001): "En torno al teatro de calle del Estado español", en Revista de la Escuela de Teatro *Teatrae*, monográfico Teatro Español Contemporáneo, nº 3. Universidad Finis Térrea, verano/otoño 2001: 24-30.

LA MAR, LA MEDITERRÀNIA I LA CANÇÓ CATALANA.

INTRODUCCIÓ

BELEN MURILLO MARTÍNEZ
Universitat d'Alacant

Algunes consideracions prèvies sobre la Cançó Catalana

La recuperació musical del català, ha estat considerada per la literatura com un dels moviments culturals més importants que s'han donat, no només a Catalunya sinó en tot l'Estat, durant la transició. Capaç de conjurar en un sol fenomen artístic tota una sort de factors, factors especialment polítics, culturals, lingüístics, nacionals, identitaris i reivindicatius; que van més enllà de la mera dimensió musical.

Es crea i s'usa la Cançó en català; es re-inventa, com vehicle de transmissió i expressió pública. S'intenta (re)conquerir la possibilitat i la dignitat d'una llengua que no només sigui idònia per parlar-la a casa sinó també per a ser cantada, llegida, escrita, recitada, narrada, interpretada en públic, emesa i escoltada per la ràdio i televisió, pel cinema; en definitiva valida per a la seva utilització pública en totes les seves dimensions.

> Davant "la falta d'una eina amb la qual les classes populars de tot el món expressen els seus estats d'ànim, els seus desitjos i frustracions en la seva pròpia llengua, una sèrie d'individualitats, provinents majoritàriament de la burgesia mitja barcelonina, es plantejan, durant la segona meitat dels anys cinquanta, la creació d'una Cançó Catalana contemporània".
>
> En els anys 58 i 59 es gesta definitavement el que serà el moviment de la Nova Cançó. En el 58 Raimon compon la mítica "Al Vent" i en 1959 Lluís Serrahima publica en la revista Germinabit (antecessora de "Serra d'Or") l'article *Ens Calen Cançons d'Ara* que s'ha considerat com el manifest fundacional de la Nova Cançó com moviment dintre del fenomen general de la Cançó Catalana . La cançó *Se'n va anar* interpretada per Raimon i Salomé en el Festival de la Cançó del Mediterrani, no només guanya el concurs sinó que es converteix en èxit d'audiència.La llengua catalana ha arribat, tímidiament, al mercat discogràfic, i de rebot a la radiodifusió catalana i estatal. Comencen a posar-se els fonaments d'un moviment que lluitarà per que un poble torni a tenir cançons, tant d'entreteniment com de contingut poètic i crític, en la seva pròpia llengua. El descobriment de la *Chanson* francesa jugarà un important paper (de la mà de Brassens, Brel, Ferré) i coincidirà en el temps amb l'aparició d'una consciència intel·lectual crítica i amb els primers moviments polítics sorgits de la Universitat. Els setze jutges es constituïxen com grup en l'any 1961. I estan considerats com els pares fundadors del moviment de la Nova Cançó i de la recuperació del fenomen de la Cançó Catalana. Aquesta ha estat durant molt temps una eina d'enorme importància a l'hora de crear una autèntica consciència col·lectiva de la unitat [i recuperació literària i] lingüística del català" (Pujadó: 2000 extracte p. 35-40)

Cal dir que la Cançó estarà en estreta connexió amb el món de la creació literària, especialment de la poesia. Molts cantants es dedicaran a musicar i a recuperar poetes i autors catalans: Llach amb Marti i Pol; Raimon: Ausiàs March i Salvador Espriu; Ovidi

Montllor: Joan Salvat Papasseit i Vicent Andrés Estellès. I en altres ocasions seran els mateixos poetes qui es posaran al servei de la cançó pel que fa a les lletres. Com ara Martí i Pol amb Llach a *Un pont de mar Blava*.

D'altra banda hem d'aclarir que tot i que fem servir sempre el terme *Cançó Catalana*, o simplement *cançó,* podríem estendre el significat més enllà de la seva acepció estricta incloent-hi no només fenòmens musicals d'arreu dels Països Catalans, com el de la Cançó Catalana i el moviment de la Nova Cançó (Els Setze Jutges o el Grup de Folc); sinó també d'altres significatius com la música i la cançó tradicional i popular catalana, la música d'arrel, la cançó de text (musicació de poetes, cançó d'Autor i/o la cançó protesta), el mestissatge musical (la influència àrab i mediterrània) o les Gloses. I tot i que ens referim a fenòmens musicals cantats, és a dir, amb text; cal parar atenció també a la utilització o no d'instruments típics i propis de la musicologia catalana i mediterrània.

La mar i la Mediterrània en la Cançó Catalana

Totes les vessants del *Mare Nostrum* –interpretativa, poètica, literària, musical, vocal, simbòlica, antropològica, cultural, històrica, política etc.– han estat explorades i recreades des del món de la cançó. Gairebé tots els cantants, músics i creadors, han fet cançons on hi apareix el mar en general i el mediterrani i la mediterrània en particular.

Són nombroses, arreu dels Països Catalans, les composicions relacionades de manera directa o indirecta amb el nostre tema. Fent un repàs ràpid on *"no están todos los que son ni son todos los que están"* (com ben diu la dita castellana), a la Catalunya Nord trobem Pere Figueres (amb les seves musicacions de Joan Amade) i el llibre/disc sobre el món dels arbres (*Arbre*) on hi trobem una cançó de Joan Pau Giné de títol *La marinada* entre d'altres; tanmateix hi trobem Teresa Rebull amb per exemple *Més enllà de la mar* de F.Català. Pel que fa al Principat, a més del cas de Lluís Llach (que veurem posteriorment amb més detall) en tenim d'altres. Serrat amb, per exemple, *Si jo fos pescador; Plany al mar* o el seu últim disc *Mô* –per citar-ne només algunes amb el títol directament al·lusiu dintre de la seva discografia en català– o *Mediterráneo* que tot i ser en castellà s'ha de tenir en compte ja que reflexa molt bé el seu sentit de la mediterrània. La Trinca (*Costa Brava*, sàtira turística o *En un vaixell*). Un Sisa, per a qui "el segon cel es una nit d'estiu a la vora del mar" (*El setè cel*) i Barcelona és l'amant d'aquest (*Barcelona amante del mar* i *Barcellona amante del mare*), mentre que el seu alter ego, Ricardo Solfa, afirma haver

nascut durant un creuer, en alta mar, i haver viscut una infantesa itinerant a través de diversos països (Pujadó: 2000, pag 268). Pau Riba que en el seu disc *De Riba a Riba* musica poemes de Carles Riba i Caterina Alderiu *(De la nit i el mar).* Marina Rossell per la seva part, ens dona, entre d'altres, *A la vora de la mar, Cançó de l'Alguer, La gavina, Petenera de la mar*, *Peix enamorat* (aquest última d'Eliseu Parra i Vicent Torrent, component del grup All Tall); el disc *"Barca del Temps"* 1985 amb musicacions de Salvador Espriu; i musicacions també de Rosa Leveroni: *Pirates i bandolers; Bahia de l'Habana; Una illa és; Màrmara.*

Rafael Subirach i el seu primer LP (*Àlbum Subirachs,* 1968,) que conté textos de papasseit *(El berenar a les roques/ La meva amiga com un vaixell blanc/ Si jo fos pescador)* o el seu disc *Bac de Roda* de 1977 amb el tema *El mariner* (disc on hi ha també la versió d'*Els segadors* a "Les sis hores de canet" de 1975). Núria Feliu amb musicacions de Salvador Espriu com ara *Des del fons del mar* o *Vent de mar* i Rosa Zaragoza amb *Cançó de Bressol del Mediterrani* (1988).

Pel que fa al País Valencià, hi és Raimon amb la seva musicació de *Veles e vents* d'Ausiàs Marc ("Veles e vents han mos desigs complir / faent camins dubtosos per la mar […] Bullirà el mar com la cassola en forn […]) i d'altres com *La mar respira calma* (en homenatge a Espriu), *Lluny de la pedra i de l'aigua* ("La mar veu ara serena/ la pena lleu que m'ha pres/el cel se la menjaria/perquè em posés ben content ") *Parlant-me de tu* (La mar de blau […] la mar de verd […] la mar de gris […] la mar d'acer […]) *He mirat aquesta terra* de Salvador Espriu (Quan la llum pujada des del fons del mar / a llevant comença just a tremolar…) *Del Blanc i el Blau* o *Per camins d'aigua.*

Paco Muñoz amb *Cançons de la mar en calma; Vindrà un Vaixell; D'una terra dins la mar.* O l'Ovidi Montllor (*Bon vent i barca nova*).Pel que fa al Grup de Folk tenim a Al Tall que en 1982 enregistren amb Maria del Mar Bonet un disc de temes tradicionals: *Cançons de la nostra Mediterrània.* En 1985, fan un disc experimental, *Xarq Al-Andalus,* juntament amb el grup marroquí Muluk el Hwa, i que mostra l'interès d'Al Tall per la diversitat músiques de la mediterrània. Els temes estan fets a partir de versions de Josep Piera de poemes d'autors àrabs de terres valencianes dels segles XI/XIII. En 1988 graven *Xavier el Coixo*, un recull de músiques i cançons mediterrànies on podem escoltar temes sards ("Ballu cantadu"), marxes mores ("Xavier el Coixo"), tarantel·les (Tarantel·la di

Caffarena"). Tal germanor mediterrània es veu ben bé a la cançó "La maregassa" que anomena músics i cantants de diversos països d'aquest espai geogràfic i cultural: Jan Maria Carlòtti, Nikos Papadakis, Enric Pastor. En 1994, graven *Europ Eu*! On analitzen la construcció d'Europa de manera escèptica des de la mirada del sud, a través d'una història d'emigració de doble sentit: d'una banda la història d'els valencians que varen emigrar a Algèria al final del segle XIX, i d'altra banda, la de l'emigració dels algerians a València al llarg dels darrers anys. Pel que hi fa a la mar com a tal, en 1994 en el disc *La nit*, hi trobem

Bon matí tindrem
si la nit ha estat clara
Bon matí tindrem
si la lluna s'amaga.
Una nit serena,
la mar encalmada
molts raïms
d'estreles
i un vent fluixet
que els ulls escampa.
El colp d'una
espurna
que enlluerna l'aigua
com espill secret
que et va deixant
la pensa clara
No vages a la mar si
no tens seda,
no baixes a la mar
sense sedal,
no vages a la mar
amb les mans
buides,
no baixes a la mar si
vols pescar.
No vages a la mar
com les gavines,
no baixes a la mar a
costejar,
no vages a la mar si
hi ha boirines,
no baixes a la mar a
sospirar.
Pots obrir les parets
de les petxines,
pots jugar a voleibol
amb els dofins,
potser pots fer
l'amor a una sirena,
pots trobar una perla
en el tarquim.
Pots fer nit dins els
cos d'una balena,
pots banyar-te en la
tinta del gran polp,
potser pots fer l'ullet
a una morena,
pots fugir d'unes
dents si ve el tauró.
Per les Columbretes
no afluixes la vela
fes cap a Tabarca
contra el ponent
si perds la terra.

Feliu Ventura, a *Barricades de Paper* (2003), en *Si ens queda la cançó* fa servir el mar (tot insinuant la Mediterrània encara que no l'anomeni) com a pont entre cultures i persones i també com a reivindicació de la llengua a través de la cançó. És molt significatiu que en la il·lustració de la cançó en el llibret, hi apareix una platja solejada amb una fotografia gegant sobre la sorra, de la boca del cantant mig oberta i mirant amunt. La cançó diu així:

> La sal, tota la sal ,en un cop d'aire suau, tot amerat de mar. La mar, tota la mar cap en el darrer blau que em crida com un far. No es poden apagar les ones si ens queda la cançó per fer-nos poble. La nostra llengua es el nostre transport. Quan la teua veu m'acompanya de poc m'importa el mar que compartíem, has fet un pont amb mots que em fan sentir-te a prop. Salpar per començar trobar-nos en un punt i aprendre a navegar. El vers que em vas donar, el duc escrit ací per veure més enllà. No es poden apagar les ones […] has fet un pont amb mots que et fan sentir-me a prop

Tanmateix en *Dessota dels àlbers* ens diu: « no et puc prometre el mar, ni el cel ni els estells... » A més, a més, ens trobem mig recitat, mig cantat, sobre fons musical, el poema *Llibertat* de Miquel Duran de València del llibre "Guerra, victòria, demà" (1938) on el mar i l'horitzó simbolitzen la llibertat:

> Als ulls interrogants de l'infant de ciutat / anhel d'ample carrer, d'asfalt, de jardí urbà / de terrat/ on l'àvida pupil·la junta el blau i la plana / la muntanya i la mar / i el pensament, el que l'esguard no abasta / llibertat / a les ales batents de l'ocell engabiat / frisança de nous horitzons / d'espais infinits / de rutes blaves i daurades / Llibertat/

Pel que fa a Les_Illes, a més de Maria del Mar Bonet i Guillem d'Efak, podem parlar de Joan Ramon Bonet o d'Isidor Marí (amb el grup UC) entre d'altres. J.R Bonet es enregistra tres discos amb cançons d'amor i marineres. És mariner professional i fa

actuacions intermitents. Obté el "Premio Especial a Canciones del Mar del X Gran Premio del Disco de España". En les seves composicions es gairebé impossible no trobar-ne, de referències al mar. Així tenim: *El vent em du* ("Ha arribat el vent/es vaixell parteix/jo partesc amb ell, amor;/jo també me'n vaig…) *Dins els teus ull* ("Dins els teus ulls jo he vist la mar […]És dins de la mar que jo he vist els teus ulls) *No m'enterreu* ("Quan jo em mori, que no m'enterrin que em tirin dins la mar [...] en el fons de la meva mar…") *Sa gavina* ("A la mar no hi ha esglésies; / sols vaixells, / campaners perduts dins sa boira…) i *L'amor perdut* ([…] Després molts de ports / després molta mar/ la il·lusió s'ha perdut tots els ports són iguals/ Ja no tenc un port meu/ ja no tenc cap amor / Vaixell vés endins…) Isidor Marí amb *Eivissa* i posteriorment amb el grup UC *Cançons d'Eivissa; En aquesta illa tan pobra; Un ala sobre el mar; Ha vengut un barquet nou; Paràbola de la barca i de l'amor; Entre el mar i el vent:* sobre poemes de Marià Villangómez. Josep Marí amb el grup La Manilla: *Blau de la mar encalmada; Marina, mar, mariner. Si vas en deriva.*

Maria del Mar Bonet i la Mediterrània com a font d'inspiració

En Maria del Mar Bonet, la influència de la mar entesa com "la Mediterrània" / crissol de cultures i músiques, té una gran força en ella. Amb la cançó *Inici de campana* comença a mostrar les seves influències arabitzants. Envoltada sempre de excel·lents músics que han sabut donar a la seva obra el caire mediterrani que calia. En són destacables entre d'altres: Javier Mas, la gran part dels sons grecs i mediterranis de la discografia de la Maria del Mar són seus des del disc *Cançons de la nostra Mediterrània* de 1981; són excepcionals les interpretacions i solos de bandúrria, arxillaut, guitarra de 12 cordes, mandolina, cuatro venezolano; i Dimitri Psonis, músic grec afincat a Madrid, que fa servir típics instruments grecs com el bouzuki, baglamà, tzuràs, santuri i fa de percussionista amb la pandereta, tambor, castanyoles, cròtals És destacable la seva introducció en directe a *Des de Mallorca a l'Alguer*, que fa amb el seu gran tambor per a la versió renovada de *Temps de Calabruix*.

Pel que fa a la seva discografia en referència al nostre tema, en són de destacar: *No trobaràs la mar; Jota marinera; Aigo; Vigila el mar* ; *No ies vora mar;* entre d'altres. En 1981 és l'any de té lloc l'encontre amb els músics de Tunísia que marcarà la cantautora cada cop més interessada per la música mediterrània. El 1982 s'enregistren *"Cançons de la nostra Mediterrània"*, juntament amb *Al Tall*; i *"Breviari d'amor"*, que recull cançons de

trobadors provençals. D'altre banda, *"Anells d'aigua"* omple de música mediterrània l'Auditori de Palma, on és presentat el 1985. La cultura del Nord d'Àfrica s'ajunta perfectament amb la veu de Mallorca retrobant el seu caràcter àrab comú. El 1987 arriba *"Gavines i dragons"*, amb gran diversitat de material i diferents estils. L'espectacle *La Grècia de Theodorakis* que s'enregistra amb el títol *El·las, Maria del Mar Bonet canta Theodorakis*. Fruit d'aquesta col·laboració, neix una amistat entre tots dos que els duu a col·laborar sovint en diferents projectes fins a l'actualitat. En 1993 inclou *Noies vora mar* al seu disc 'El-las' amb Manolo García a les segones veus.

En 1994 s'estrena l'espectacle *Merhaba* amb Omar Livanelli, que recull un conjunt de cançons i adaptacions lliures del compositor turc. El 1995 edita *Salmaia*, una selecció de temes de diversos indrets de la Mediterrània, com ara Turquia, Sicília, Grècia, Nàpols, Eivissa..., en què retroba novament la col·laboració musical de l'Ensemble de Musique Traditionelle de Tunis. En 1994 canta en directe amb l'Elèctrica Dharma i amb Toti Soler: *La Mediterrània Se'ns Mor*. A l'any 2000 canta al Festival Midem Cannes dins la nit de la cançó mediterrània. També al 2000 canta "O mar anda" del disc *Danza das areas*, de la cantautora gallega En 2003 estrena el seu nou espectacle després de *Raixa* al Teatre Nacional de Catalunya amb el títol *Caloma. Des de Mallorca a l'Alguer*.

Com a anècdota direm que la relació de M.M.Bonet amb el mar no només es veu reflectida en les seves músiques i cançons, ja que a l'any 2000, s'estrenava com a actriu en la pel·lícula *El Mar* d'Agustí Villaronga on apareixia en el paper d'una pagesa mallorquina. Per últim direm que ja més recentment (2005) hi apareix al programa Perfils Mediterranis : Maria Del Mar Bonet. Amic Amat. De Mallorca a Damasc, 24-12-2005, TV3, 46 minuts.

Guillem d'Efak, de la cançó a la poesia, a través del mar

Les Illes ens donen a més, com ja hem dit, un Guillem d'Efak que juntament amb Maria del Mar Bonet, n'és un dels casos més significatius pel que fa als múltiples significats que el mar pot tenir pels cantants de les illes, tot envoltats de mar: *[Els joves] tenien una por horrorosa que els enviessin a fer de soldat «a les amèriques fosques", que deien, perquè haurien d'anar " allà deçà la mar"* (Guillem d'Efak en: Mestre: 2000 p35).En aquest cas, la concepció de *la mar* sens presenta com quelcom misteriós indefinit i fosc. D' Efak, que va intervenir en en Festival de la Cançó Mediterrània celebrat a Barcelona, no només compon i canta sinó que a més, a més, abans (i també després)

conrearà la que va ser (com ben va dir ell) la seva veritable vocació: la poesia. *El poeta i el mar,* títol amb reminiscències de Heminway, és el seu primer llibre. Va ser publicat a la col·lecció *"La font de les tortugues"* dirigida per Llompart. Un llibre fet de vuit poemes, on el tema central és la mort. Hi trobem una influència clara de la Generació del 27 espanyola, enfocat, tot i la seva joventut, amb un to quasi fatalista i amb invocacions a la infantesa perduda:

Sé que la mar es posa llisa
entre el moll i una barca
Sé que un carrabiner
fa una creu de guix
a una maleta com la meva
Sé que hi ha un nin
que ja no m'assembla.
Mirau si en sé, de coses

L'autor afirmà*: El poeta i la mar era el meu adéu a Mallorca.* (Tele estel 19-12-69). I pel que fa a la crítica sobre la seva obra poètica, Llompart escriu:

> La poesia de guillem defak de nuevo en circulación tras el largo parentesis que siguió a *El poeta i la mar* dificilmente puede encasillarse dentro de las corrientes al uso en nuestra inmediata circunstancia. Josep Maria Llompart (8-6-67. Diario de Mallorca)

D'altra banda, la crítica musical, no s'està de ressaltar la seva vocació mediterrània. Així a la revista Cavall Fort diu al gener de 1966 qualifica la seva veu com a *"Voz càlida profundament mediterrània."*. Per la seva part la revista Fotogramas ens diu:

> Un talento original i una personalidad pintoresca que se manifiesta en sus canciones, hechas de una poesía de cielo y mar. Su *Plou i fa sol* encuentra remota inspiración en un aire popular, que, de rechazo, puede hacerse popular. La mejor canción del disco es *Tant com te cerc* aunque la transparencia de *Les Illes* capatará un público más amplio.

Arran del seu sentit de nació i del mar com a aïllament i alhora unió G.E ens dirà:

Els nou vinguts haurien de voler ser tan catalans com el qui més i així ho vaig escriure :
T'enganyaren, germà,
t'han duit ben enganyat
quan has vingut aquí
tot travessant la mar.
Les Mallorques som tots
per pròpia voluntat.
Ens queda molta feina
i l'hem de fer plegats !

A *La ponentada gran*, una altre de les seves obres, podem trobar clares referències al mar com element essencial dintre de la saviesa popular, així Bartomeu Mestre reflexiona tot dient que aquesta obra és una:

> "metafòrica referència als 40 anys de franquisme, està amarada de cultura popular. És una narració eminentment catalana i dificilment traduïble a altres llengües. Des del títol de la obra, ja se sap que *deponent ni el vent!* Brolla com un salt d'aigua cristal·lina la saviesa popular. Fixeu-vos en el diàleg següent:
> […] i la mar com més té més brama
> […] i quan plou, plou, i quan neva, neva, i quan fa vent pes mariners fa bon temps
> [...] bon vent i barca nova, però sa meva podria semblar de llenya de figuera… ja ho diuen, pescador de canya, lladre de raïms.
> –i el mariner a la mar, el pagès a la terra i el soldat a la guerra.
> (Mestre: 1997 p.?)

En un altre fragment de *La Ponentada Gran*, tot insistint en la saviesa de la natura i el mar diu:

> - No sé que li veu? –diu el capell – a aquest estornell deguarda que no sap llegir ni escriure
> -Ah no? No poc en sap! No n'hi d'altre per parar lloses…[…] Agafa els peixos amb la mà i se sap els vuit racons del vent. Pot córrer més aviat que el cavall de Sant Jaume i més sap ell de nedar que la balena de sant Conàs. […] Sap fer llatra, baues i nusos de tota casta, tant si són de carreter, corredors, de mariners, de frare, de xarxa o de puta… i diu que el llatí no serveix per parar lloses.

També hi trobem referències a la pancatalanitat tot fent comparació entre costes i platges, pareu esment a un fragment d'un diàleg estret de *La ponentada gran*, entre dos manacorins

> –I que no hagués donar per tenir avinent una platja seca i ben present. Una d'aquelles que tenen poc rost i camines i camines i s'aigo sols t'arriba an es dobler de sa panxa i no com ses de Pals, Bagur, Palafrugell, Tossa, Lloret, Blanes i Malgrat, Pineda, Calella, Sant Pol, Canet, Masnou, Mongrat, Badalona, Sitges, Torredembarra, Altafulla, Tamarit, on sa correntia se volia endur Na Pastoreta i En Guillem Cremat…
> –No s'hagués perdut gaire –En Pífol.
> –…Tarragona, Salou, Cambrils, Enveja, Alcanar… totes elles platges seques, de bell trepig i sense engolidors.
> –Ja heu acabat?
> –Si, es batalló de Manacor va desembarcar a Vinaròs, però això ja és País Valencià.
> –Potser també les sabeu.
> –I totes ses del Rosselló i les Illes –se exaltava el vell–. Tenc dins es cervell tota la Catalunya Gran.

Aquesta importància de la mar i el Mediterrani com element identitari també es veu reflectit en els seus versos adreçats a les seves filles en acabar de néixer:

> Margalida pegellida
> de la vorera de la mar.
> Un mariner la trobà
> dins de la barca dormida.
>
> Guillemina, mallorquina,
> enrevoltada de mar.
> Son pare la va cridar,
> sa mare li da la vida.

A l'any 1979 G. d'Efak en col·laboració amb Parera Fons, enllestirà un treball musical prou ambiciós: *El regne en mig del mar,* per tal d'explicar la història de Mallorca tot fent servir cançons:

> [Guillem d'Efak:] *[...] calia cercar targetes d'identitat per al nostre poble. Els mites i la simbologia serien, per començar, una bona eina.* [Bartomeu Mestre:]Així des dels foner baleàrics fins avui, desfilaven el rei En Jaume, Ramon Llull, Joanot Colom, el pèrfid cavaller d'Aspheld, Cresques i la escola de cartografia mallorquina:
>
> Tota quanta barca
> a la mar hi ha
> duu les quatre barres
> en el pal més alt;
>
> la marineria
> d'aquell bergantí
> el català parla
> en bon mallorquí.
>
> Anirien de poble en poble amb un espectacle de música, cançó i teatre on l'obra El regne enmig del mar, com a eix principal de l'actuació, centraria el conjunt de la representació. L'any 1981 el grup Capsigranys estrenà Gimnèsies i Pitiüeses, versió teatral d'El regne enmig del mar, on els cincs protagonistes representen les illes balears i Pitiüses. Ambdues obres van ser publicades.
>
> (Mestre: 1997)

Segons ens reporta Bartomeu Mestre (Mestre: 1997)

> Guillem d'Efak va morir a la clínica Verge de Lluc de Palma. El monestir de Lluc, a Mallorca, representa (com Montserrat al Principat de Catalunya) un emblema de la llengua i de la cultura

catalanes. L'any 1984 (premonitoriament? casualment?) amb motiu de la commemoració del centenari de la coronació de la Mare de déu, va editar-se un disc, Lluc i el poble amb portada de Joan Miró al qual Guillem d'Efak aportà una cançó (la darrera que enregistrarà) creada per l'ocasió: Per pujar a Lluc a peu. [Fixeu-vos en l'últim vers també utilitzar de manera similar per l'Ovidi Montllor: *Bon vent i barca nova !*]

La Mare de Déu de Lluc
l'estim perquè és moreneta,
més que sa nostra Roqueta
que estimar-la més no puc.

Vos trobaren dins sa cova
de la Serra mallorquina.
Dels ulls de tots sou sa nina
,per això, a qui no us estima
bona vela i barca nova!

Lluís Llach, la música, la cançó i el mar: un cas paradigmàtic de metaforització

La relació de Lluís Llach amb el mar, no només exemplifica prou bé el procés de metaforització que esmentàvem a la introducció sinó que també mostra el paper que juga el mar com a font d'inspiració en el procés de la creació i de composició, musical i textual, a la Cançó Catalana. N'hem pres només alguns exemples de la seva discografia per tal d'il·lustrar-ho. El mateix Llach ens explica aquesta relació (Itak: 1985)

> El mar sempre ha sigut un dels meus punts de referència, no solament físic, sinó també psicològic, anímic i vital. El mar és més que una font d'inspiració, és una font de vitalitat. El mar et dona la mesura exacta de tu mateix, de la teva realitat, de la teva objectivitat.. El mar respon a mil preguntes que em faig sobre la vida.. Després hi ha la cara simbòlica, metafòrica de la Mediterrània: la nostra cultura, les nostres cançons, la nostra història. Crec que la mar compta molt en la definició geogràfica de l'espai sonor. A bord de la barca, la meva actitud, normalment, és la d'obrir els braços i deixar-me anar *[la mar com espai d'alliberament]*
> [El mar no és a vegades una manera de fer marrada per abordar altres temes]
> Com totes les fons d'inspiració. Si vas al fons de les coses, t'adones que els temes no són en realitat, ni el mar ni els astres sinó el ésser humà, l'amor, la solidaritat, l'angoixa davant d'una opressió, de la incertesa. Crec doncs, que no he fet mai cançons al mar.
> [Pel que fa al mar com a metàfora de la mort] L'única cançó que he cantat realment la meva mort per endavant és *Quan l'onada ens durà a la platja dels morts*. La considero molt greu. Pel que fa a la resta, normalment quan parlo de la mort, sempre és una excusa per cantar a la vida.

Com podem veure la metàfora del mar i la Mediterrània és polièdrica, i polivalent . Pel que fa a d'altres elements marins i la seva metaforització, a la cançó *Aquell Vaixell*, Llach ens presenta el que hi serà una constant

> "Aquesta cançó es el tema de sempre, l'esperança, però és la primera vegada que amb el mot "vaixell" em refereixo al país, a la col·lectivitat.(…) Cada u es fa el seu diccionari personal, amb els temps, i segurament és la primera vegada que institucionalitzo la paraula " vaixell". Des d'aquesta cançó, quan dic vaixell els uns entenen pàtria i els altres classes populars.

Així mateix trobem la creació de nous codis de comunicació on el mar i els elements marins hi juguen un paper fonamental

> Inventàvem amb el públic una manera de dir les coses, un petit codi de comunicació que encara avui utilitzo constantment. Renunciàvem a certes paraules… Per exemple: Llibertat o país no es podien fer servir. Doncs be, dèiem "vaixell" i la tercera vegada que pronunciàvem la paraula tothom havia

> entès de que anava. Havia molta censura però al final deies les coses que volies dir i la gent entenia allò que volia, que tots volíem entendre. La censura va condicionar la nostra manera d'escriure i de comunicar-te amb el públic. Pensava que no m'entendrien i només em sentien tothom sabia el que volia dir. El codi, l'havíem desenvolupat entre tots, entre el públic i també entre els cantants.
> Raimon la nit, jo vaig trobar la paraula "vaixell" per país. Si un altre la deia tothom l'entenia de seguida. Jo mateix l'he fèta servir mil vegades i he hagut de fer mil cançons d'amor al mar… La manipulació que tot ens obligava de fer era molt interessant. Aquest fet ha influenciat molt en el nostre treball i ens ha ensenyat l'ofici de lletrista. […] A força de buscar metàfores per enganyar la censura, vaig començar a entreveure les possibilitats de la llengua. Com una metàfora pot desviar un significat, traspassar una emoció. Amb prou feines pujava l'escenari que tothom ja cridava : llibertat, llibertat… Nosaltres estàvem contents és clar era un èxit però tant si les guitarres estaven ben afinades com si no, tant si els instruments de música anaven bé com si no, tant se valia... Això em va fer plantejar si continuar cantant o no. Va ser l'època en que vaig compondre *El meu amic el mar*

El meu amic el mar, ple de ressonàncies empordaneses, segueix en part la línia encetada a *Vaixell de Grècia,* i *de Viatge a Ítaca* (adptació del poema de Kavafis traduït per Carles Riba). Jordi Garcia Soler escrivia a Serra d'Or, l'abril de 1978:

> [Llach] Ha enregistrat un disc realment esplèndid [...] al recer de la musicalitat específicament mediterrània […] *El meu amic el mar* no és únicament l'obra magna de Lluís Llach […] Lluís Llach ha dedicat aquest disc al seu amic, el mar. Perquè ,per a un bon empordanès com ell, el mar és sempre l'amic. I el mar es sempre el Mediterrani.

La cançó *El meu amic el mar* (formada per quatre parts) ocupa la primera cara de l'àlbum homònim on trobem a la segona part (*Salpar*) la imitació sonora d'una navegació en mig de la tempesta. La primera part és més descriptiva (*Bressol de tots els blaus:...el meu amic el mar té la calma d'un déu adormit.*) A la tercera part hi trobem ressons de *Ítaca* (el viatge –per mar, com simbolització de la vida). La quarta part és un poema de Sagarra (Cançó de rem i vela n.XII).

Al seu disc *Maremar* hi trobem la interiorització de la mort d'una persona estimada, la seva mare i de l'enyor que comporta, així com l'acceptació d'aquest fet com a llei de vida. La cançó que dona títol al àlbum ens ofereix musicalment, una clara connexió amb la sonoritat "mediterrània" que començà a partir de Si arribeu i Vaixell de Grècia i que assoleix plenament la seva consolidació a *El meu amic el mar*. El mot *Maremar* sintetitza la metàfora de la mar com a mare universal. És el brou de cultiu, el líquid amniòtic, d'on va sorgir la Humanitat:

> Dues motivacions principals: una es evident, el mar, i l'altre està amagada, es la meva mare que la vaig perdre just abans de compondre el disc. Volia parlar de la mediterrània i no podia el tema de la mare s'hi interposava sempre. Aleshores vaig fer la unió de tots dos temes mar i mare: maremar.

Pel que fa a *Un pont de mar blava* al llibre de Brigitte Baudriller, sobre Lluís Llach, hi ha dos testimonis interessants per comprendre'n l'abast: el de Nena Venetsanou i

d'Amina Alaovi, representants de dos universos culturals mediterranis tan important com el grec i l'àrab. Pel que fa Amina Alaovi, explica com Llach volia que l'àrab d'Amina cantés, llisqués [com si ho fes sobre l'aigua o com ho fa el vent sobre el mar?].

Va ser Miquel Martí i Pol qui va proposar a Llach, el 1991, el projecte "Un pont de mar Blava" que va aparèixer al 1993 amb textos de tots dos i música de Llach. Hi trobem, entre d'altres, *Marona* que "podria ser com la coda de «*Maremar*», com la evocació recuperada de mar i mare, de mar com a ventre fecund i com a taüt… però que ha d'acabar sent, si juguem a favor de l'esperança, mar de pau: *Mar i marona que amb el teu alè de vida/ mous les onades i els batecs dels nostres dies,/dóna'ns per sempre més el bé de la pau"*. (Riera: 2002 p116.) Hi són també destacables cançons com *Et deixo un pont de mar blava o Tanta llum de mar*.

Conclusions

Com hem vist, la Mediterrània sempre ha estat una font important d'inspiració en el món de l'art. Poetes, escriptors, músics, cantants, pintors etc. han cercat en el *Mare Nostrum* l'alè per a la creació. La Cançó Catalana no se n'ha lliurat i hi ha trobat un *Mare Nostrum* doblement inspirador: d'una banda, el Mediterrani com a bressol i pont de comunicació (alhora que espai de conflicte i separació) entre les civilitzacions i cultures que l'envolten; i d'altra banda, el mar, la mar, com a element natural, mítico-simbòlic, fins i tot místic i màgic.

En el primer vesant –el de bressol de cultures germanes i alhora d'espai simbòlic i real de la seva unió/separació– ens hem trobat amb el concepte de *La Mediterraneïtat "com l'abstracció de les cultures del Mare Nostrum"* –i no pas com a substantiu on diluir-les– en els termes expressats per Bartomeu Mestre (1997. p 151)

> [L'Estat Espanyol]…malda per soterrar encara més la catalanitat. Ara inventa i divulga un concepte nou: "la mediterraneïtat". Aquest concepte, que es podria admetre com a abstracció de les cultures del Mare Nostrum, només pretén una cosa: esvair el terme "cultura catalana" aplicat al conjunt de la nació. Així Maria del Mar Bonet, no serà nacionalment parlant, catalana sinó "mediterrània". I com ella, molts altres veuran disfressada la pertinença a la cultura nacional [catalana]

Pel que fa al segon vessant, el/la mar des de sempre ens ha donat un bon nombre de llegendes, mites, i concepcions diverses de la vida i de la relació de l'ésser humà amb aquesta i amb la natura i el cosmos. Tal expressió simbòlica s'ha vist reflectida –en la literatura i en la cançó que són les arts que ens ocupen– a través de metàfores, al·legories,

comparacions, personificacions i deïficacions dels elements marins i "d'amarinament" tant d'altres elements naturals com de l'esser humà i dels Déus o Divinitats. Aquest procés de metaforització no només apareix com a resposta a les necessitats del pensament simbòlic de l'ésser humà per a la captació, comprensió i reproducció del món, sinó que a més pot respondre a la necessitat de crear llenguatges i codis secrets o quasi-secrets de comunicació, d'interrelació, de pertinença a un grup, de complicitat entre el creador/emissor i el receptor actiu de la creació (que la transforma i la retorna en un procés mutu de retroalimentació intercomunicativa).

La censura i les prohibicions –polítiques, socials, morals, religioses, personals i/o auto-imposades– els tabús i els sistemes de valors que les societats adopten; donen peu a tot un món d'eufemismes i metàfores dins l'imaginari col·lectiu de pobles i cultures. Eufemismes i metàfores que en la seva vesant lírica i poètica (musical o literària) no només han estat fruit de les mes diverses inspiracions sinó que també han inspirat moltes creacions. En el cas de la Cançó Catalana, el mar i els elements marins per analogia (vaixells, ones, tempestes, viatges, illes, costes…) se'ns presenten com a metàfores de quelcom més (la pàtria, la nació, la llibertat, la vida, la mort, la maternitat, l'amor, els déus, el misteri, l'infinit, el cel, la tranquil·litat i la fura…) alhora que podem trobar-ne d'altres que metaforitzen al mar i aquest es torna llavors l'element principal i no com a símbol d'altra cosa (el blau /un desert d'aigua: són metàfores que simbolitzen el mar); és a dir: tenim el mar com a metàfora, i les metàfores sobre el mar. La supracomunicació entre els agent, desenvolupada dintre d'aquest context de metàfores i codis comunicacionals propiss i locals, es tornen, a causa del seu *localisme*, essencialment universals. Els poetes de la Cançó agafen els mateixos mots i referències i les carreguen de significats simbòlics, nous i antics, tot fent-los coincidir amb els desitjos (i les seves imatges, metàfores i representacions) del públic.

BIBLIOGRAFIA

GARCÍA-SOLER, Jordi (1976) *La Nova Cançó* Barcelona: Ed.62

GARCÍA-SOLER, Jordi (1996) *Crònica Apassionada de la Nova Cançó*. Barcelona Flor del Vent Edicions

MAINAT, Joan Ramon (1977) *Canet, 36 hores de cançó i de llibertat*. Barcelona : Edinform SA, (Dossiers cop d'ull)

MAINAT, Joan Ramon (1982) *Tretze que canten*. Barcelona: Editorial Mediterrània.

MESTRE Bartomeu. (1997) *Balada de Guillem d'Efak*. Palma.Eds.Documenta Balear

PLANAS, Xevi (1996) "Cançons que tornen, 35 anys de la Nova Cançó" *Presència*, nº 1247, pp 8-15

PORTER-MOIX, Josep (1987) *Una història de la Cançó*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

PUJADÓ, Miquel (2000) *Diccionari de la Cançó: d'Els Setze Jutges al Rock Català*. Barcelona: Edicions de l'Enciclopèdia Catalana.

RIERA, Ignasi (2002) *Lluís Llach: Companys no és això* Barcelona, Plaza&Janés.

ROCKCOL·LECCIÓ" núm 8, Gener 2001 *Maria del Mar Bonet: la dama de la mediterrània*. núm 20, desembre 2004 *Lluís Llach: Viatge a la Utopia*. (Grup Enderrock)

La mar des de l'exili: la pàtria llatina de Nicolau M. Rubió

MARIA LLOMBART HUESCA
Université Paris 8-Saint Denis

Nicolau Maria Rubió i Tudurí va néixer a Maó l'any 1891, però aviat es traslladà amb la seva família a Barcelona. Més endavant estudià arquitectura i en els anys 20s i 30s esdevingué un reconegut arquitecte i dissenyador de jardins. Rubió també fou, però, un destacat home de lletres, col·laborador d'algunes de les principals publicacions culturals i literàries del moment, com ara *D'Ací i d'Allà*, *Revista de Catalunya*, *Mirador* o *La Publicidad*, i fou autor de llibres de viatges i de novel·les, sense oblidar algunes incursions en el món del teatre.

Pròxim políticament a Esquerra Republicana de Catalunya li tocà, com a tants altres intel·lectuals de l'època, viure l'exili. Aquest s'inicià l'any 1937 a la capital de França, país amb el qual ja havia establert en els anys anteriors forts vincles professionals. A París no va restar inactiu i, entre d'altres activitats, col·laborà només arribar en algunes publicacions tant catalanes com franceses i internacionals. Aprofità per traduir al francès algun dels seus llibres de viatges i per escriure.

Durant la Segona Guerra Mundial, Rubió escrigué unes notes —recentment publicades sota el títol *Latins en servitude*—, que van de finals d'octubre de 1940 a finals d'agost de 1944, quan les tropes aliades entren a París. En aquestes notes hi trobem algunes de les idees que més endavant s'exposaran a *La patrie latine*, llibre de què ens ocupem en el present estudi.

Un cop finida la guerra i abans del seu retorn a Barcelona l'any 1945, Rubió participà en les múltiples activitats culturals que els exiliats catalans tiraren endavant en aquest país, encoratjats per l'esperança desvetllada per la victòria dels aliats i en el context d'eufòria col·lectiva característica del moment. Rubió es troba, per exemple, entre els organitzadors de *Catalonia*, revista polítco-literària de curta durada editada a París l'any 1945 de mans d'un grup d'intel·lectuals propers a Esquerra Republicana. També col·labora en la revista *Per Catalunya,* de Niça, que dirigia Josep M. Lladó Figueres. També és membre de *Cultura Catalana*, associació d'intel·lectuals creada a la capital francesa i a la qual Rubió representa en alguna ocasió. Per últim, en el marc de la celebració del Centenari del naixement de Jacint Verdaguer, organitzada arreu de França l'any 1945, també trobem a Rubió en el Comité d'Honor, que presideix Pompeu Fabra.

De tota la tasca desenvolupada per Rubió i Tudurí a l'exili cal però subratllar-ne l'elaboració —i edició en francès aquest mateix any 1945— de *La Patrie Latine,* assaig en què exposa les seves teories sobre la llatinitat, idees indiscutiblement relacionades amb la mediterraneïtat, sobretot en els seus orígens. El present article, que com ja hem avançat consagrem a aquest llibre, no té més ambició que el d'ésser una primera aproximació al rol que el mar ocupa en les teories exposades per Rubió i Tudurí, a subratllar-ne la seva presència.

La Patrie Latine i la teoria de la llatinitat

La Patrie latine és la culminació de les idees sobre la llatinitat i la mediterraneïtat desenvolupades pel mateix Rubió al llarg dels anys 30. L'antecedent immediat el trobem en *El litoral català en un conflicte mediterrani. L'exemple de la segona guerra púnica*, que l'editorial Barcino havia publicat l'any 1933.

Les idees de Rubió cal però enmarcar-les en tota una tradició d'estudis i teories relacionades amb la mediterraneïtat i la llatinitat. D'una banda, els lligams entre noucentisme i mediterraneisme són clars i han estat força estudiats, més enllà que, com ens indica Josep Maria Quintana —principal estudiós de l'obra i de la figura de Rubió i Tudurí—, el mediterraneisme de Rubió no es correspongui exactament amb el mediterraneisme noucentista (QUINTANA I PETRUS, p. 53).

També trobem un moviment mediterraneista que es desenvolupa fonamentalment a la Provença i que busca les arrels d'Europa en la història que precedeix la constitució dels Estats-nació. En aquesta línia, el 1926 fou creada a Niça una *Académie Méditerranéenne*. Ara bé, tal com subratlla Quintana, tot i la influència exercida en el pensament de Rubió, el Mediterrani que aquest proposa no és el mateix que el de l'*Académie*, car si aquest darrer inclou totes les terres que rodegen aquest mar, el Mediterrani de Rubió és únicament llatí (QUINTANA I PETRUS, p. 54).

A *La Patrie Latine*, Rubió es proposa d'escriure una història de Catalunya, d'Europa i en definitiva d'Occident en la qual el nucli fundador es troba precisament en l'arc mediterrani. Les interpretacions de vegades forçades que Rubió fa de la història responen en bona mesura al desig de trobar —si això és possible— una explicació i una sortida tant a l'Europa de posguerra com a la qüestió catalana. El llibre s'estructura en 23 capítols, dels quals distingim sis períodes que es justifiquen per les diferents divisions que afecten a la llatinitat. En cadascuna d'aquestes etapes hi és present el mar, tot i que no sempre de la mateixa manera ni amb la mateixa força.

La llatinitat, entesa com a força espiritual d'un conjunt de pobles conscients de compartir un mateix mar, seria el fruit de la integració de l'element romà (que inclouria ja l'essència grega), en el tronc indígena d'Occident. Des d'aleshores, l'esperit llatí hauria anat eixamplant la seva geografia i impregnant les terres de l'interior, que aviat van comprendre la grandesa de la pàtria del *Mare Nostrum*. El paper central jugat per un mar que cohessiona pobles i gents, és doncs indiscutible. L'assaig de Rubió i Tudurí es fa efectivament entorn de la mar Mediterrània i de l'esperit que d'ella es desprén; la Mediterrenània esdevé, d'aquesta manera, el fonament de la teoria de la llatinitat.

Rubió i Tudurí parteix de la base que el rol de tot mar —no només del Mediterrani— en la interpretació de la història de les civilitzacions és capital. Les pàtries que ell anomena "marítimes" es contraposen a les "pàtries terrestres", les quals mantenen "una naturalesa poc flexible, una forma de ser arreplegada i una pregona ineptitud per estendre's més enllà del propi sòl". En canvi, l'aparició de les pàtries marítimes marca "la fi de la Prehistòria, període en què el mar comptava poc, i el començament de la Història antiga" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 24-25). D'altra banda, en línies generals, *La patrie latine* fonamenta la seva exposició a partir d'un seguit de conceptes antagònics o d'oposicions binàries que ens ajuden a entendre la història d'Europa : de la mateixa manera que les pàtries marítimes s'oposen a les terrestres, el món llatí civilitzat es contraposa al món germànic bàrbar, igual com el confederalisme s'encara amb el centralisme i l'unitarisme.

La formació de la Pàtria Llatina

La Pàtria Llatina, tot i consolidar-se en els anys de dominació romana, té com a origen l'arribada dels grecs. L'arc mediterrani serà el lloc triat pel Destí per permetre el naixement d'un espai amb esperit propi: En el llindar de la Història, el destí portà les seves mirades al Nord de la Mediterrània occidental. Descobrí el gran golf que hi forma la mar i va escollir-lo (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006,p. 23).

Sobretot en aquests primers temps de formació, el mar compta amb la força necessària per permetre l'aparició d'una unitat d'ordre natural entre els diferents pobles que envolten l'arc mediterrani:

> Després s'experimentà, entre aquests pobles, la unitat misteriosa del seu Mar, la seva unitat poètica : el mateix vent salí explicava els mateixos mites a totes les riberes ; el mateix Sol —el *Soleu* de Mistral— brillava per tot arreu sobre les mateixes escumes; i, per tal de seguir la imatge de Joë Bousquet, les mateixes remors dels pins repetien per les tombes de tots la veu ardent de la mar comuna. (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 24)

Aquesta unitat, tot i autèntica, restà passiva fins que la navegació intervingué per desvetllar-la. Aquest mar de què ens parla Rubió és un mar humanitzat, d'aquí que pugui ésser creador d'esperit; la seva activitat va lligada a la dels homes, principalment a la navegació. Durant el període de formació, les relacions comercials marines es relaten amb detall. La navegació permet obrir els camins del mar, faciliten la comunicació i l'obertura entre els pobles. Comença per això essent un mar físicament present, més enllà que se'l poetitzi. Les descripcions idealitzades d'aquest món en formació no falten, i Rubió se'n fa una idea pintoresca:

> Veig com les tavernes, veïnes als molls i als magatzems, són llocs d'intercanvis de tota casta. Hi escolto filòsofs, per ventura embarcats a Corint en qualitat de remers, que fan discursos espirituals als descarregadors marsellesos, o algun iber important que parteix cap a Sagunt. Un altre dia, es tractarà d'un tirà exiliat de la Jònica que conversa amb els bells esperits locals, enre jovencelles atentes. [...] Tot això formava un gran rumor marí, a tots nivells i en tots els casos creatiu, des de Sicília fins a València i als confins d'Andalusia. Un sol rumor del qual es desprenia una sola ànima o, com a mínim, la promesa d'una ànima» (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 31-32).

La vida i els intercanvis humans i comercials es desenvolupen, com podem veure, entorn a la vida del mar. Amb això, el mar prendrà les seves distàncies, fent-se físicament menys present però mantenint en tot moment la seva essència:

> El «Tot» estava constituït per allò que es trobava enllà de l'aigua […]. Aquesta «pàtria», va crear-la la mar : la imposà. Aquest va traspassar-li les seves pròpies essències : el vent de l'esperit; la fluïdesa i el moviment; i el sentit de la universalitat (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 32).

Aquest mar és el bressol d'una ànima que es consolida amb l'arribada dels romans, constituïnt-se així "la pàtria marina d'Occident […] que coneixeria, durant alguns segles, el període gloriós de la seva Unitat" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, P. 49). L'esperit de confederació de l'Imperi romà esdevindrà una característica fonamental de l'esperit llatí. Cal distingir, en realitat, entre "la substància poètica de la Mediterrània Occidental" i la substància política del *Mare Nostrum*", presentant-se aquesta com una protecció d'aquella (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 51). Sota la protecció de l'Imperi Romà, la llatinitat s'extén cap a les terres de l'interior (per Hispània i les Gàl·lies), allunyant-se del seu espai original marítim sense perdre malgrat això el seu esperit.

El trencament de la unió llatina

Amb la caiguda de l'Imperi Romà comença un nou període en la història de la llatinitat que s'estén fins a la independència occitana del poder franc. Mai més la Pàtria Llatina aconseguirà reunir-se en una sola entitat, iniciant-se aleshores la "decadència dramàtica de la nostra pàtria unificada" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 57), amb l'arribada

dels bàrbars i l'inici dels diferents reialmes en mans dels visigots i dels francs (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 66). Els llombards a Itàlia tenen prou amb la noció de "bota italiana"; a la Gàl·lia, els francs pensen en el "précarré"; i a Espanya, els visigots es tanquen dins la "pell de brau". Amb aquesta divisió en reialmes, es desenvolupa el que Rubió anomenarà les Unitats secundàries, on els particularismes de l'Estat superen la unitat de la Pàtria Llatina… La unió que el mar era capaç d'oferir es trenca: "El Nostre mar és esquarterat" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 66).

Tot i així, l'esperit llatí no desapareix amb la caiguda de l'Imperi, car la llatinitat, per a Rubió, és el resultat de la posta en comú de l'esperit i de la voluntat política:

> Insisteixo: podria jo oblidar que el Mar, la nostra pàtria comuna, estava sempre allí, i que conservava el seu reclam comercial; que l'olivera regnava [encara] sobre el conjunt de l'arc litoral; que el sol i la llum que hi restaven eren els de la nostra Unitat; que en definitiva, les realitats profundes i misterioses continuaven essent reals, més reals que l'ambicio d'un rei, o que les alarmes d'un monestir, relatades en tal o tal altre document medieval? (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 74-75)

Aquest esperit, que sobreviurà als avatars de la història, es veurà representat, segons el moment i amb més o menys fidelitat, per un o altre territori dels que conformen la Pàtria Llatina. Precisament, si la posterior arribada de l'Islam és rebutjada pels occitans és perquè la llatinitat ha sabut mantenir-se, perquè predomina en aquests pobles la noció mediterrània: "Els occitans han escollit; ells contemplaran la unitat mediterrània com una obra el factor essencial de la qual serà la Pàtria Llatina" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 82).

Ara bé, l'arribada de l'Islam despertarà també en els francs la consciència que no es poden acontentar amb ésser un simple reialme bàrbar: cal que esdevinguin restauradors de la Unitat de la *Romania*, cosa que intentaran sota la dominació de l'Imperi carolingi. Tot i així, els carolingis van deixar de costat la Mediterrània, "es desinteressaren de la pàtria marítima" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 83). El mar esdevé aleshores l'espai físic de lluites i conflictes, i quan la unitat de l'Imperi carolingi sigui destruïda, l'arc litoral quedarà de nou dividit en diferents reialmes.

La Llatinitat protegida per Provença i la Casa de Barcelona

Amb la independència dels francs s'inicia cap el 874 la fundació de la casa de Barcelona per Guifré el Pilós i s'obra amb ell un període d'esperança. El despertar de Provença passa de nou per la Mediterrània i "el crit de la mar ressona novament força clar" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 89). La Casa de Barcelona, que d'altra banda tindrà una evident voluntat de desenvolupar una política confederal, reprèn aviat el tràfec marítim

entre les ribes mediterrànies italiana i catalana. Torna així a desvetllar-se l'esperança d'una unitat llatina que passa per la unitat marina. Marsella esdevé un gran port comercial, la Casa de Barcelona construeix una flota de galeres: "Aleshores, és el vertader comerç marítim el que es reprèn; aquest gran comerç del qual els grecs ens havien transmès la tradició" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 91).

D'aquesta Pàtria Mediterrània, el poble que millor sabé captar les seves necessitats i el seu esperit fou el representat pels comtes catalano-aragonesos:

> Des del principi, la política dels Quatre Pals de Sang havia tingut característiques marines. Ara serviria de marc per a una renaixença general de la Pàtria litoral; la Mar comuna tornaria a jugar el seu paper creador" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 99).

La gran època occitano-catalana esdevé el marc per a una possible renaixença de la llatinitat unida.

Unitarisme franc *versus* confederalisme catalano-aragonès

La Batalla de Muret l'any 1213 divideix però de nou la llatinitat. La croada contra els càtars, excusa per a la Casa de França d'oposar-se a la Casa de Barcelona, dóna pas a una divisió tant dels territoris llatins com de la concepció de la llatinitat. És l'unitarisme franc contra el confederalisme llatí, un franc llatinitzat que no adopta una política confederal sinó que aposta per l'opció unitària.

En contraposició a aquesta nova divisió de la llatinitat, aquesta podrà arribar a nous territoris gràcies a l'acció de la corona catalano-aragonesa, primer amb Jaume I al capdavant i després amb el seu fill Pere el Gran. La corona s'expandirà sobre la part de l'arc litoral llatí encara ocupada pels sarraïns i seguirà defensant la idea confederal. Es una expansió clarament mediterrània, marítima.

La victòria de la llatinitat i de la concepció confederal hauria pogut arribar amb Ferran el Catòlic, monarca que Rubió i Tudurí venera. Secretament, Ferran hauria estat sempre un gran defensor de la idea confederal i de la pàtria llatino-marítima. El seu objectiu hauria estat aconseguir que tant Castella com França acabessin integrant la llatinitat i acceptant el seu esperit confederal. Ferran II i Cristòfol Colom s'haurien entès per tal que, en la seva essència, l'arc mediterrani arribés fins a Amèrica:

> Tots dos eren incardinacions, una política i l'altra aventurada, d'aquesta Mar que lluitava d'ençà de l'Edat Mitjana per retornar a la seva unitat d'antany i a una nova grandesa [...]. Colom degué comprendre el joc amagat del rei [...] Era la Mediterrània llatina que anava a descubrir Amèrica». (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 138-139)

El projecte de Ferran II, però, fracassa. Tot i així, amb l'arribada dels espanyols a Amèrica, la Mediterrània llatina pot aventurar-se pel continent veí, fent que l'esperit llatí s'expandeixi cada cop més:

> He d'afegir que sobre les «platges» de la llatinitat, del «Nostre Mar», en un sentit figurat, l'esperit nascut del Mare Nostrum s'acaba sobre arenes no llatines : al Nord de Mèxic; a la Suïssa francòfona-romanx-italiana; al Canadà francès, a Bèlgica, a Dalmàcia, a les llunyanes Filipines que Espanya llatinitzà; el Macao portugués, etc. etc.… el misteri de la Llatinitat «una» pren també una naturamesa emocionant i plena de virtud creadora. Aquesta aplega conjuntament els llatins, els uns contra els altres, i els manté *units*, en una sola «forma de Llum (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 183)

Antillatinisme espanyol i representació francesa de la llatinitat

Les referències marítimes en el llibre de Rubió es fan cada cop menys presents. En realitat, el caràcter no-llatí, "si no antillatí" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 143) de la política de Carles V fa que la llatinitat recaigui fonamentalment en mans dels francesos i de llur concepció centralista d'aquesta. S'inicia així el cinquè període, que abraça dels segles XVI al XIX, un període fosc per a la llatinitat.

Carles V, sobretot a partir de la seva coronació com a emperador, tira endavant una política de caràcter clarament centreuropeu, sortint-se del món llatí. D'aquesta manera, mentre Espanya es troba sota la Casa d'Austria i en definitiva dins l'aliança germànica, França s'erigirà com a protectora de la idea llatina, però mantindrà – i aquest serà segons Rubió el seu error – un esperit centralista i anticonfederalista. Posteriorment a Espanya, Felip V d'Anjou tampoc no lluità per la unitat llatina, ans al contrari, el monarca es tancà cada cop més en un particularisme peninsular, allunyat de l'esperit marí. I més endavant, la Revolució francesa, malgrat la seva concepció llatina de Llibertat i democràcia, desenvolupà encara més el seu ingredient unitari, a través del jacobinisme. Quan Espanya entri en guerra contra França (1808-1812), la constitució que en sortirà, la de Cadis, serà també jacobina. Per la seva banda, a Amèrica la independència de les colònies americanes no s'acompanya tampoc d'un esperit confederal, i els particularismes d'Estat també s'imposen.

Avançant en el temps, la guerra del 1914 va veure – sempre segons Rubió – la Llatinitat lluitant en un mateix bàndol. L'Espanya neutral hauria estat una excepció. Però aquesta Llatinitat "aliada" es dividí profundament a l'hora de la pau [...]. S'obstinaren en les unitats secundàries i en el "separatisme interllatí" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 168). El mar, aquí, ocupa un espai clarament secundari.

Els anys de gran misèria… i el retorn de l'esperança

El darrer període, el que enceta la Guerra Civil espanyola i continua la Guerra a Europa, és un període de misèria amb què cal acabar si es vol deixar de nou pas a l'esperança. Rubió proposa la unió dels pobles a partir de les seves afinitats, per contribuir, per grups, a formar el que ell anomena "la concòrdia confederal del món" (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 171). Cal, en conseqüència, reeixir en la unió llatina. Rubió indica el renaixement de l'arc litoral occità com un dels instruments d'acció política i espiritual consagrat en aquells moments a aconseguir l'entesa dels llatins. És aquí on Rubió concilia el catalanisme amb la universalitat llatina. D'aquesta manera, els moviments com el catalanisme o l'occitanisme no serien moviments regionalistes o separatistes (RUBIÓ I TUDURÍ, 2006, p. 176), sinó que participarien d'un clima general de revifalla fraternal. Es tracta en tots els casos de "nacions llatines renaixents" amb un mateix "desig de restauració lingüística" i d'un "mateix voler de vida mediterrània". Perquè cal, efectivament, distingir bé entre l'unitarisme llatí i llur esperit confederal amb l'esperit centralista/jacobí i individualista de les "unitats secundàries", més enllà del fet que aquestes segueixin formant part de la llatinitat. Aquestes "unitats secundàries" impedeixen que la unitat llatina pugui ésser reconquerida…

A mode de conclusió

Amb la seva utòpica interpretació de la Llatinitat, Rubió pensa en la reconstrucció d'Europa i mira de trobar una sortida a Catalunya que desenvolupi els seus lligams amb Occitània i que aconsegueixi arribar a un compromís amb una Espanya federal, oferint a Castella la concepció mediterrània catalana. Per aconseguir tot això, Rubió passa pel mar, un mar que es converteix per a Rubió en un motiu de comprensió del món, del seu món.

Es tracta d'un mar petit però obert al món, prou fort per vèncer l'aspror de la terra i de penetrar en aquesta… Des d'aquesta perspectiva, és un mar que finalment es veu superat per una realitat superior, la de l'ànima llatina… A més a més, el mar és, en ell mateix, inactiu: l'activitat la porten els homes.

El mar que Rubió i Tudurí ens presenta a *La Pàtria Llatina* és, en definitiva, un mar que uneix però que té fronteres. Es un mar que fa arribar el seu esperit terres enllà, mediterrani, però que no abraça tota la Mediterrània; estableix, al contrari, una frontera amb una "altra" Mediterrània, la islàmica, o la grega.

Rubió reflexiona al voltant d'aquest mar i inclou en un projecte comú tots els pobles que envolten la pàtria marítima. La Mediterrània es troba a la base de la llatinitat, tot i que es faci progressivament menys present; l'essència es manté, malgrat tot, i impregna l'esperit llatí.

BIBLIOGRAFIA

RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (2006) [1945]: *La pàtria llatina. De la Mediterrània a Amèrica*, Barcelona, publicacions de l'Abadia de Montserrat, 187 p.

RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (2006) [1945]: *La Patrie Latine. De la Méditerranée à l'Amérique,* Paris, La nouvelle édition, 289 p.

QUINTANA I PETRUS, Josep Maria: Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981) : literatura i pensament, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, 363 p.

La mer, ses rivages, ses mots: outils d'écriture poétique
Incursion dans l'œuvre poétique de Miquel Martí i Pol

MONTSERRAT PRUDON MORAL
Université Paris 8-Saint Denis

"Ce qui compte ce n'est pas seulement le sujet mais le sens que l'artiste y discerne et qu'il fait ressortir"
Paul Strand, *Popular photography,* 1947

"Perquè no hi ha res més que l'ara estricte"
M. Martí i Pol, *Per preservar la veu*, 1980 p. 214[1]

"Sous la vague au large de Kanagawa" K. Hokusai, 1831

S'il fallait choisir un seul document visuel pour illustrer le propos auquel invite cette rencontre, j'opterais sans aucun doute pour la gravure communément appelée "La grande vague" de Hokusai[2]. Tout d'abord parce que cette œuvre si éloquente ne relève ni du domaine catalan, ni du français, qu'elle atteint ainsi à l'universel puisqu'elle nous vient d'un ailleurs exotique, qu'elle proclame une extra-territorialité percutante qui enrichit notre réflexion. S'y trouve entre autres illustrés, non seulement le thème de ce séminaire, mais aussi la démarche traversière qui nous conduit à interroger les différents codes d'écriture. Il s'agit d'une gravure dont j'ignore si elle a été inspirée par une œuvre littéraire ou musicale. On sait, par contre, qu'elle a eu une résonance évidente auprès d'artistes du monde occidental, de musiciens –Claude Debussy, notamment qui s'en est inspiré pour son poème symphonique "La mer" -; ou de peintres –entre autres sur l'ensemble des impressionnistes-. Elle donne à voir la dualité inscrite dans la tradition culturelle de l'artiste, expression d'un dualisme cosmique où ombre et lumière, force et fragilité sont inséparables.

Il ne saurait pourtant être question de forcer l'analyse et, en sur-interprétant, d'attribuer à cette œuvre des vertus, un impact abusif sur l'œuvre poétique dont il va être question. Mais elle est emblématique du pouvoir de l'image, elle démontre qu'il s'agit toujours de transcription puis d'interprétation, les deux démarches s'impliquant l'une l'autre dans la mesure où choisir de transcrire c'est déjà interpréter. En outre, dans la confrontation qu'elle propose entre des humains, fragiles fétus de paille dans un univers

[1] MARTI I POL M. (cité par MiP): *Per preservar la veu*, 1980.
Les citations sont empruntées à: *Nova antologia poètica*, Barcelona, edicions 62, El cangur, Butxaca, 2004 (2002), p. 214, citée par NAP
[2] HOKUSAI ou OKUSAI Katsushika: "Sous la vague au large de Kanagawa", gravure, bois polychrome, 1831, 25x38, Série: *Trente-six vues du mont Fuji*

hostile et l'impressionnante force de l'élément marin, elle concilie esthétique et éthique. Se dégagent ainsi tout à la fois le choc et la fascination, la beauté et la violence et ce, dans une harmonie venue de ses origines, imposée par l'équilibre des couleurs, la force du tracé et déclarée par la rencontre fusionnelle des deux signes: celui du Yin, force lumineuse du ciel et du Yang, force brutale de la Terre. Se trouve donc inscrite cette double facette de la mer, transcription picturale de la recherche de connaissance et d'harmonie dont il va être question.

Quelques clefs de lecture

a) **Transcription / interprétation**

Inépuisable, le thème de la mer est exploité depuis la plus haute antiquité ; il a alimenté œuvres de création et phantasmes pour devenir mythe. Plusieurs approches sont ainsi possibles: le sujet peut être abordé par le biais des arts plastiques, et les exemples sont nombreux qui en témoignent par delà les siècles, les modes et les genres. On citerait, dans le désordre, *La Vague* de Hokusai, mise en exergue, les tempêtes de la peinture romantique, Delacroix en tête, ou les différentes marines qui ont fleuri sous tous les cieux sans oublier les paysages mystérieux de Turner.[3] On pourrait même rappeler que le terme est devenu format, sans doute par la récurrence du thème traité auquel il prêtait les dimensions de son support: "chassis 5-marine", (xassis 5-marina) correspondant à un paysage marin de 35x22 cm.

Les exemples seraient multiples, mentionner leur parcours s'avérerait fastidieux et ici hors de propos. Néanmoins, à la lecture d'une super-sonique chronologie, une constatation s'impose: avec l'émergence des mouvements d'avant-garde, la mer disparaît en tant que thème ou motif. Est-ce pour sa trop pesante connotation lyrique? Son excessive *mimesis* dans la construction du paysage? Toujours est-il qu'elle passe à la trappe avec tout ce qui peut être tenu pour un attirail d'ornement. Le thème s'échappe mais les mots restent. Cette absence / présence a, en quelque sorte, déclenché une première interrogation et provoqué le choix de la perspective adoptée pour cette réflexion. Cela a conduit à observer l'objet -la mer et son paysage- non pas en tant que représentation du réel, ou dans une quelconque activité de *mimesis,* mais en fonction de sa capacité à provoquer et à transmettre la pensée de celui qui s'y réfère, le manie et donc l'utilise dans l'élaboration d'un monde autre, ce qui est la spécificité de la création, littéraire ou poétique.

---

[3] On pourrait aussi rendre hommage à la côte méditerranéenne avec l'œuvre de Ramón Gaya, demièrement sur les cimaises barcelonaises de La Pedrera: "L'hora de la pintura" 18 VII - 1 X 2006

En somme, le référent est, dès lors, devenu un outil susceptible d'ouvrir d'autres portes que celles de la représentation. Ce que confirmerait, si besoin était, l'œuvre et le récent article de Yves Bonnefoy[4]. Démarche illustrée *a contrario* par celle de Yves Klein où l'outil – l'éponge – devient thème[5].

Si on aborde le sujet en tant que thème littéraire, les exemples, tout aussi édifiants, ne sont pas moins nombreux et arborent une même dualité. En écriture littéraire, la mer et ses rivages deviennent, au gré du destin que leur assigne le créateur, sujet ou objet, cadre ou personnage, bienveillant ou nocif, toujours multiple. On peut ainsi constater, selon des temps et des espaces différents, le rôle fondateur du thème marin dans cette écriture. Pour les auteurs catalans, insulaires ou non, qui l'abordent le thème donne presque toujours lieu à une idéalisation qui est idéologisation du paysage. La mer est alors vue comme l'écrin, le symbole aussi, d'un passé dans lequel l'auteur se reconnaît et à partir duquel il est susceptible de consolider, voire d'élaborer une identité "nationale". C'est, par exemple, le signe de la notion"d'estirp"[6], développée par J.V.Foix que l'on retrouve également, dans cette période de prise de conscience identitaire, chez maints auteurs dont Carles Riba. Tous, chacun à sa manière, élaborent et se réclament d'une esthétique /éthique qui est retour à la source gréco-romaine et aux valeurs de cet héritage. Ce qui, entre autres, aboutira à l'option du "méditerraneisme", option non moins ambivalente comme on le sait, au cœur de notre problématique. Ce qu'exprime le vers foixien: "Sòl de beutats: la Mar és el teu signe"[7] ou encore, dans *Les Elegies de Bierville* l'exaltation des vers qui chantent Súnion et que Riba commentera: "Es aquest lloc únic,síntesi i símbol de moltes coses pures que en el meu exili se'm representava a la memòria"[8]

Ainsi, qu'elles en appellent ou non à différents codes, les œuvres qui traitent ce thème rendent évidente la dualité du registre que nous allons retrouver dans l'œuvre poétique examinée. La mer apparaît comme mère nourricière et source de vie, lieu de toute naissance ou re-naissance. De l'onde pure peut naître Vénus, émergeant des flots paisibles (comme l'a bien prouvé la peinture italienne) ce qu'illustrent les différentes mythologies où le symbolisme de la mer rejoint celui de l'eau et de l'océan, origine de toute vie. Mais des flots houleux peuvent également surgir des monstres marins appelés à signifier les

---

[4] BONNEFOY Y.: " La poésie comme acte de vérité" , *Le Monde*, 30 juin 2006, p. 8
[5] KLEIN Y., 1928 – 1962, exposition Centre Pompidou, Paris, décembre 2006-février 2007
[6] " Terre de beauté: la Mer est ton signe" ;
"estirp" *passim* dans l'œuvre foixienne, poétique ou d'essai, notion difficile à manier, sur laquelle Foix élabore son concept de catalanisme et qu'il convient de traduire par "souche" et non pas par race, source de toutes les équivoques.
[7] FOIX J.V.: *Sol i de dol*, Barcelona, ed.62, Llibres de l'escorpí, 1974, p. 76
[8] " C'est ce lieu unique, synthèse et symbole de tant de choses pures qui dans mon exil me revenait en mémoire" commentaire cité par E.Sullà: *Una interpretació de les* Elegies de Bierville *de C.R"*.Barcelona, ed.Empúries, 1993, p. 62

images les plus sombres du subconscient. Dans une fondamentale ambivalence, née de l'état transitoire et changeant dont elle est le symbole, la mer devient alors l'image de la mort. Hostilité de l'élément, thème non moins prégnant issu du symbolisme oriental, que rapporte déjà la Bible, qu'illustre l'épisode du Déluge ou encore celui de la disparition de la mer, élément négatif et dangereux, source de toutes les terreurs et catastrophe annoncée par le livre de l'Apocalypse (21,1).

b) **Construction d'un paysage**

L'implication de l'élément pélagien, sa représentation, toujours polysémique quel qu'en soit le support, n'est donc jamais anodine. La mer et son paysage éveillent l'imaginaire, l'image convoquée devient réceptacle des aspirations, du désir ou du rejet de qui les utilise.

La référence, ou plutôt les interférences ainsi évoquées, insistent sur l'ambivalence de l'élément, le regard pluriel que les construit donne vie à une réalité multiple, inexistante sans lui. Ce faisant elles renvoient inévitablement à la notion de paysage. Mais encore? Celui que l'on voit, celui que l'on reproduit, celui que l'on invente. Celui qui devient, aussi, territoire.

Car le paysage est d'abord un lieu, un espace partagé ou solitaire. Et lorsqu'il est incorporé à l'œuvre de création ou qu'il se substitue à elle, lorsqu'il en est l'expression concentrée, il révèle non seulement le vécu - ce qui est évident- mais encore le moi profond de l'artiste, qu'il s'exprime en lettres ou moyennant n'importe quelle autre modalité de langage. Partagé, le paysage dira alors le fonds commun, l'appartenance à une même tribu, l'adoption des mêmes valeurs, et il deviendra emblématique, faisant de son créateur le porte-parole d'une communauté. On retrouve ici l'engouement des promoteurs du mouvement excursionniste en Catalogne qui, au siècle dernier et pour forger leur catalanisme, n'hésitaient à joindre au plaisir des marches sur les sentiers catalans, leur passion wagnérienne comme en témoigne l'intitulé programmatique de l' "Agrupació excursionista *La Walkíria"*!

Chacun a le paysage dont il rêve ou auquel il aspire ou encore avec lequel il s'identifie. Et ainsi, du territoire vu, contemplé ou rêvé surgit le paysage idéalisé. A partir des éléments évoqués et récurrents d'une œuvre se dégage l'attachement à un territoire donné ou encore, par la distance prise par rapport au vécu, surgit la création d'un lieu autre, d'un "ailleurs". Car si elle a nourri l'imaginaire, la mer a été aussi parée de couleurs différentes: elle a pu devenir *locus amabilis* tout autant que *terribilis*. Lecture double et

ambiguë qui, par le truchement des mots pour la dire, techniques langagières que sont allégorie, métaphore et surtout symbole, a fait de ce thème, sujet ou objet d'un territoire, l'outil par lequel le discours du poète s'est élaboré. Autrement dit, parler de la mer c'est la décrire, la dire, mais c'est aussi l'utiliser et lui faire exprimer un au-delà du sens. Qu'il appartient au lecteur d'interpréter. Et je voudrais rappeler ici la définition de cette démarche interprétative proposée par le philosophe Paul Riqueur[9]:

> Interpréter un texte ce n'est pas chercher une intention cachée derrière lui, c'est suivre le mouvement du sens vers la référence c'est-à-dire vers la sorte du monde ou plutôt d'être-au-monde, ouverte devant le texte. Interpréter c'est déployer les médiations nouvelles que le discours instaure entre l'homme et le monde. Deux notions qui…loin de s'exclure, se complètent

Le préambule a suggéré quelques pistes, donné quelques clefs ; à partir de ces différentes notions: présence, mise en œuvre et interprétation du sens de l'élément marin, nous allons entrer dans le vif du sujet et, sans toutefois aspirer à l'exhaustivité, observer la création poétique chez Miquel Martí i Pol. Il s'agit seulement de proposer une réflexion, hypothèse de travail qui demande à être, sinon vérifiée, à tout le moins complétée, mais qui, sans aucun doute, pourrait déboucher sur une lecture renouvelée de l'auteur et de ses textes.

Miquel Martí i Pol, ou le poème sortant des flots ou *La naissance du poème*

Ecriture à première vue plus encline à l'analyse qu'à la description, celle de Martí i Pol présente des occurrences lexicales intéressantes pour la perspective choisie et incite à attribuer à la nomination marine une fonction dans l'élaboration même du poème. Le matériau, à savoir le lexique référentiel, devient outil de construction.

Le poète a vécu et travaillé dans sa ville natale, Roda de Ter, petite cité industrielle vouée à l'industrie textile autour du fleuve qui la traverse. L'environnement, celui de la région d'Osona, n'a rien de maritime. Il ne s'agira donc pas, ou pas seulement, pour lui de reproduire un paysage plus ou moins familier. Cette évidence amène à interroger son procédé d'écriture et à constater que dans l'avènement de l'image, le terrain d'emprunt est variable, le référent multiple. Il a, certs, souvent recours au lexique marin, mais c'est d'abord et en priorité les images que lui offre la terre qu'il convoque. En ce sens, aucun texte n'est univoque. Un seul exemple suffit à rendre compte de cette double source, de la prééminence de l'une (sa terre) et du rôle dévolu à l'autre, aux mots de la mer. Le long

[9] RICOEUR P.," Signe et sens", *Encyclopedia Universalis,* vol. 14 , p. 1014

poème VI du recueil *Llibre del sis sentits*[10] est ici texte de référence, à commencer par son titre numéral: VI, redondance de celui du recueil qui ne saurait être in-signifiant, atteste de la fusion des systèmes et des registres. Peut-on pour autant, à partir des poèmes, définir une relation à un lieu précis, construire un paysage au sein duquel le poète serait identifiable, un espace spécifique qui le dirait, le révélerait, autant que sa voix l'exprime? Ce lieu aurait-il alors un horizon maritime?

A première lecture se dégage bien la construction d'un espace, mais il s'agirait plutôt d'un lieu clos, la maison, la chambre et d'un ailleurs proche, l'arbre, la rue, ce que l'on observe par l'ouverture de la fenêtre, cadrage récurrent. Lieu concret, limité, restreint mais très vite transcendé et qui s'ouvre sur un paysage autre, paysage intérieur, celui qu'on invente. Et dans cet espace virtuel la mer a sa place, générée par le lexique, autrement dit la lexie comme langue, la langue comme idée. On peut dès lors en observer la mise en œuvre, en déceler la fonction et en étudier la performance expressive. Comment survient "l'objet mer", comment se décline-t-il dans sa paronomase lexicale, que signifie alors ce qui, par sa récurrence même ou son moment d'avènement, devient thème? Quelle en est la portée symbolique dans un texte d'autant plus exemplaire que, toujours limpide, il ne s'affiche pourtant pas immédiatement comme redevable à ce champ sémantique.

Un recensement lexical, si bref soit-il, atteste la présence de l'élément marin[11] dès les premières œuvres. Il est alors évoqué de manière langagière, à savoir par des formules lexicalisées ou des phrases faites, et son émergence ne devient plus fréquente qu'à partir des années 80. Force est de constater, en outre, une radicale variation de la dénotation/connotation: regards pluriels au fil des ans que disent les mêmes mots, que transcrit une même plume!

Quels mots? Un rapide pointage met en évidence la fréquence (le rythme) et la réitération des (mêmes) lexies[12] utilisées. L'inventaire permet d'en relever une petite dizaine dont la récurrence fait signe: mer, marée, sable, plage, dunes, port, bateau, barque, voilure (mar, marea, sorra, platja; dunes; port; vaixell; barca; velam); le décompte concerne l'ensemble des recueils quelle qu'en soit la fréquence ou l'interprétation toujours sujettes à variation. Ces mots, ce sont ceux du langage "quotidien et vulnérable[13]» selon l'expression du poète. Le recours à l'image, à la métaphore, est apparemment effectué

[10] MARTI I POL M.: *Llibre del sis sentits* , VI, (1974-1975) p. 135-37. Cf. Document joint
[11] FARRES P. y fait allusion dans les différents travaux consacrés au poète, dont "Estudi introductori" à l'*Anthologie op. cit.*p. 48, Introduction à l'œuvre complète et bibliographie.

[13] MARTÍ I POL M. "Algunes consideracions sobre experiencia i poesia", Conférence, in *Reduccions* N° 34, 1987 p. 63

suivant la lecture traditionnelle, système de transposition facile à appréhender. Le "saut métaphorique", souhaité violent, que proposait Pierre Reverdy dans sa définition de la métaphore[14], reste ici délibérément accessible à tous, du moins en apparence, intelligible dès la première lecture qui se veut communication immédiate. Choix du poète d'une écriture claire et précise: "Diguem només el que és essencial/els mots de créixer i estimar i el nom/més útil i senzill de cada cosa" (164), écriture qui néanmoins sous-entend l'incorporation des symboles. Leur toujours possible ambivalente interprétation l'amène à en souligner la nécessaire incorporation, mais aussi à en moduler l'utilisation, ambiguïté, par ailleurs revendiquée: "Tots els propòsits tenen dret i revés" (170). C'est ainsi, et selon la même option esthétique, qu'il joue sur l'ambivalence reconnue du thème et si la mer est, dans un premier temps, paysage familier, sérénité, elle devient aussi danger, risque et port d'arrivée, au sens d'aboutissement final. Ce qui, parce qu'elle s'inscrit dans une tradition complémentaire de la première, renouvelle la lecture symbolique sans la trahir. Il s'agit donc d'un registre relativement restreint, esquisse plutôt que peinture, suggestion plutôt que description, mais évocation toujours aux fortes connotations symboliques. Comme le précise le poète dans la conférence citée et tenue pour son *ars poetica:* "la poésie doit suggérer". Ainsi le paysage marin se révèle-t-il plutôt minimaliste, et la mer, un horizon brisé par la verticalité d'un arbre, lui, omniprésent.

Simple figure de style, alors? Une lecture attentive montre que cette première approche est largement dépassée et que l'élément ainsi transcrit joue un rôle fondateur. S'impose ainsi le rôle de catalyseur que l'on croyait y deviner et qui annonce, dès les premières œuvres, l'aboutissement des dernières compositions. Dans l'évocation, la convocation de l'étendue marine et de son environnement il ne s'agit plus, ou plus seulement, de représentation, de réalisme ou d'expérience vécue, mais bien d'éléments qui, transcendés, débouchent sur un autre monde, celui du rêve (mot et truchement récurrent) ou de l'idéalisation. Cheminement ou transposition qu'a permis la lecture symbolique, toujours revendiquée par le poète, et qui s'accentuera au fil du temps et des recueils.

Occurrences fréquentes d'un nombre restreint de lexies, avons-nous dit, on peut ainsi attribuer à telle ou telle un impact qui semble privilégié, et une évidence s'impose d'entrée de jeu: la densité du mot mis en œuvre. Chaque terme est irremplaçable, il a été choisi comme si, ce faisant, le poète mettait en jeu sa vie même. A ce titre tout le premier texte de

[14] REVERDY P. in *Nord-Sud* N°13, 1918 "Self-Défense et autres écrits sur l'art et la poésie": "Elle (l'image) ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique…"

Estimada Marta serait à citer ne serait-ce que pour retenir ces deux vers: "No confeigeixo signes, displicent./En cada mot m'hi jugo l'existència[15]". Exigence qui est une des caractéristiques de l'écriture martipolienne, perfection de l'instant énoncé concentrée, dit-il, dans le souffle de chaque mot: "L'alenar de cada mot" (186). Les mots sont là, de tout leur poids. Et d'abord ceux qui donnent le rythme - et l'on retrouve la prévalence de la valeur phonique du mot - de rigueur dans la poésie contemporaine et dans toute poésie orale. Rythme et métaphore qui, toujours construisent le poème. Rythme qui peut être celui des vagues ou celui des intermittences de la mémoire dont elles sont l'image. Pourtant très peu de poèmes sont concrètement dédiés à chanter la mer et, ainsi construits, ils ouvrent toujours sur d'autres horizons. On signalera: "Vora mar" du recueil *Temps d'Interluni* et l'on retiendra la date: années 1980: les trois vers finaux, résultat d'un temps de mélancolie, sont comme une reprise ou le résumé de la thématique vitale du poète, de son aspiration à l'harmonie: la mer et le vent susceptibles de réconcilier la flamme des rêves:"que el mar i el vent t'ensenyin la cadència / del seu vaivé i, a poc a poc, et tornin/ a encendre als ulls el flamejar dels somnis" p. 226.

Ce passage, ce glissement sémantique s'impose à partir du recueil *Estimada Marta.* Ici s'effectue, semble-t-il, un clivage dans l'interprétation, et apparaissent les sens multiples que le poète attribue au lexique de la mer et ses rivages. La modalité de l'emprunt devenue plus explicite se dit dans le poème lui-même, elle est le poème: "Floten els mots en una mar immòbil" (157). La mer, grande pourvoyeuse, est vue comme un réservoir, le contenant d'une infinité de mots qu'elle met à la disposition du poète, et dans lequel il est censé puiser. Elle ouvre ainsi les vannes des images mais il revient au poète de les habiter, de leur donner vie. Et c'est en passant par le filtre de l'émotion et du rêve qu'il va se les approprier. Dès lors ces mots qu'il veut d'une intense densité: "plens, suggeridors, compactes" (154) peuvent aussi dire des choses contraires, miroir du regard créateur, singulier et pluriel à la fois. C'est donc par le rêve que s'ouvre le processus de l'interprétation. Rêve (*somni,* terme récurrent) qui peut servir d'antidote à une réalité trop pesante et -sans pour autant y renoncer car il n'est jamais question d'isolement volontaire- permettre de bâtir un monde "autre". Il y a un enracinement permanent et indéniable qui ne peut refuser son "être-là" mais tente de l'apprivoiser par l'échappée du rêve, tremplin de toute métamorphose. Cela est clairement formulé: "Si el present et refusa, refugia't/ en la bellesa de l'imaginari/tu sol amb tu ; serà el teu privilegi" (p. 244).

---

[15] MARTÍ I POL M.: *Estimada Marta* (1977-78), *op. cit.* p. 154

Œuvre ouverte, la pluralité du sens qualifie le référent maritime. Toujours ambiguë, la mer oscille entre ces deux pôles: destruction/violence et construction/espoir, où se lisent les deux facettes d'un mythe ancestral qui dès l'origine apparaît comme un Janus: celui de la mère, Mare Nostrum et celui des flots dangereux de la haute mer, Pelagus. S'ensuivent, dans l'écriture observée, deux lignes métaphoriques qui correspondent aux deux champs sémantiques opposés. Binarité encore dans l'oscillation qui fait de la mer l'énoncé d'un collectif et le signe de la patrie[16]: "la pàtria que és altiva i té muntanyes/ i una mar per bressar-la amorosida" mais, dans le même temps et à la même époque, annonce aussi l'individualisation: "la nit tallarà les amarres d'aquest vaixell que sou[17]». Très vite en effet la mer et ses images - métaphore ou symboles - devient la désignation plus intime, plus individuelle du poète dont elle signifie le parcours et le port d'arrivée, déroulement dans le temps et dans l'espace. Le port d'ancrage est alors celui de l'arrivée définitive, celle du "mariner d'un vaixell que naufraga[18]" et*:* …"definitivament desposseït/ de xarxes i de veles[19]".

Nommer la mer implique construire un texte, reflet d'un état d'âme contradictoire ; parfois l'élément advient souriant et propice et l'énoncé du poème reflète cette sérénité toujours recherchée. Pourtant, le plus souvent, il s'agit d'une vision mélancolique assumée: "ja no em sap greu de perdre'm, l'horitzó/ prefigura aquell mar melangiós / que l'hivern fa més dòcil"…(p .229) qu'expriment des expressions figées, celles qui transmettent une image accessible au plus grand nombre. Tels les emprunts à un savoir commun dont l'origine a été gommée et qui fonctionnent comme métaphore, image ou symbole. Ainsi: "nuestras vidas son los ríos que van a dar en el mar que es el morir", thème du *Tempus fugit* de l'ode célèbre de Jorge Manrique, glosé à plusieurs reprises, quitte à le re-visiter pour en contredire la sentence. En fait le poète accepte, comme son modèle, que les temps passés aient été meilleurs mais se refuse à voir altérer l'élan vital qui est le sien. La mer paisible reprend l'image de ce temps passé dont il reconnaît la clémence: «vinc d'un llarg temps de pluges damunt la mar quieta de anys» (165) sans pour autant s'en tenir à ce seul souvenir empreint de nostalgie. L'adoption d'une telle démarche, le recours à un vocabulaire marin, peuvent rester très classiques voire convenus. Et dire, par exemple, l'écoulement du temps "la sorra del temps", sable qui est celui du sablier, mesure du temps. Mais l'empreinte ambivalente n'est jamais loin et, tout aussitôt, surgit l'évocation

[16] MARTI I POL M.: *Paraules al vent* 1951-53, *op. cit.*p. 54, vers 3 et 4
[17] MARTI I POL M.: *VIII, Quinze poemes,* 1954-55, op cit ., p. 56
[18] MARTÍ I POL M.: *Quadern de vacances* ,1975 *op. cit.*, p 144
[19] MARTÍ I POL M.: *Crònica de demà* 1976,*op. cit.*, p. 151

de l'autre sable, celui de la douceur des plages où les blessures des souvenirs douloureux – ceux des sept années de sa maladie – attendent de se voir effacées, justement, par la mer, devenue consolatrice… "set anys cosits amb una agulla d'or / a la sorra del temps / platges enllà perquè la mer els renti / i el sol i el vent en facin diademes" (153)

L' image, on le voit, n'est donc jamais univoque ; construite à partir d'une vision réelle ou virtuelle de la mer, ses plages et son soleil, elle peut être image d'un temps trop facile ou trop ensoleillé, cadre qui endort la volonté (abalteix voluntats). C'est à partir d'une évocation idyllique d'un paysage marin que l'on aboutit alors au refus de tout passéisme ; au choix de nouveaux défis, à commencer par celui de l'humble quotidien et à la mise en exergue de l'instant présent: "llesquem el pa de cada instant" entraîné par "el pur atzar dels horitzons que mai no tanquen/ amb pany i clau l'estímul del paisatge [20]». Ainsi s'affirme la fonction du paysage marin: le discours poétique se construit sur le lexique spécifique, des images s'imposent, offertes par les mots et, re-élaborées, deviennent métaphore, expression du cri de survie, en parfaite cohérence avec l'option qui est celle de l'œuvre dans son entier. En ce sens certains poèmes, dont ceux de *Temps d'interluni,* sont remarquables puisqu'il y est question d'un futur incertain, d'un présent aussi fragile qu'une feuille de papier froissé et d'un passé trop envahissant: "No en vulguis viure (des souvenirs), però que et serveixin/ per dibuixar una mena d'horitzó/ a mig camí de la raó i el somni [21]». Il s'agit toujours, et dans le même registre lexical, de sauvegarder l'espoir, une fois encore lié à la présence de la mer: …fes camí / i espera que la barca toqui port / per escriure amb els dits, damunt la sorra, / el lluminós senyal del teu retorn. Le passé est ainsi gage de connaissance, et non refuge ou oubli. Il permet d'aller de l'avant et celui qui s'en séparerait ou le refuserait se trouverait démuni comme le navigateur abandonné. Car, cette fois encore, l'image convoquée est bien celle de la mer. Une mer lieu de solitude, lieu de tous les dangers: "fugiria de mi i em sentiria / desolat i enyorós, com qui perdut / enmig d'un mar immòbil defalleix" (p. 233). Idée reprise, image récurrente d'un port non pas accueillant et favorable, mais démantelé et hostile "aux vieux marins fatigués" (vells mariners cansats) où s'échouent les vaisseaux de la désespérance qui, néanmoins, y trouvent le repos: … "potser retrobaré el camí que mena/al port desmantellat, on els vaixells/reposen de llurs aspres singladures" (p. 235).

Trace d'amertume? De renoncement ou de fatalisme? Elles sont rares et méritent d'être soulignées. D'autant plus que, dans le même recueil, l'espoir revient: … "No hi ha mar

[20] MARTÍ I POL M.: L'Hoste *insòlit* (1978), *op. cit.*, p. 166
[21] MARTÍ I POL M.: *Temps d'interluni* (1986-88), *op. cit.*, p. 231 ; *El senyal*, *op. cit.*, p. 232

sense platja, ni terra sense cel" (p. 236), un espoir qui n'est pas celui d'une béatitude passive mais celui qui surgit du mot reconquis, du vers, de la volonté, a chaque instant renouvelée, de persister, semblable à l'eau de la noria cette fois "és l'aigua de la sínia que enlaira…» (p. 237) même si l'on sait que tout reste fragile et imprécis: "com un desig, com una pirueta" (id.).

Ces mots, et les images qu'ils génèrent, construisent le poème et permettent au poète de contrôler le processus de la connaissance, celle des autres mais d'abord celle de soi, sur la voie tracée par Rimbaud dont il se réclame: "el propi coneixement interior[22]". La démarche adoptée n'est pas sans rappeler celle de Carles Riba notamment dans les *Elegies de Bierville*[23]. Pour lui la poésie est non pas un acte mais un état, une manière d'être qu'il va comparer à l'expérience amoureuse. Chaque texte est alors comme un nouveau jalon sur le chemin de "l'être-là" et renforce la mission de médiateur qui doit être celle du poète. Mission dont les images, empruntées au registre marin, sont l'illustration parce qu'elles appartiennent à un fond culturel commun, riche de multiples interprétations. Est ainsi permise une approche, que l'on a envie de qualifier de fraternelle, des êtres et des choses, et de le faire avec les mots simples, ceux qui seront entendus par le plus grand nombre et permettront cette naissance à l'autre et à soi qui s'appelle la connaissance et que le poète formule à plusieurs reprises: "nèixer i estimar". On notera encore que dans les recueils les plus récents, non seulement les occurrences de la mer et de ses symboles se multiplient, mais que cette récurrence va de pair avec le rôle intensifié de la musique, du rythme. Comme si "parvenu au port" comme semble l'indiquer le choix thématique, le poète retrouvait les accents premiers, ceux qui le rapprochèrent des tenants de la "Nova Cançó", et dont rend compte le titre du poème "Tema amb variacions [24]»:

> Musiques de records que tal vegada / són el guany inefable d'una vida […]
> i veus que un altre cop / dansen colors on tot era foscúria […]
> la clara solitud que et gronxola com una / música molt suau, nostàlgica i amiga

Changement ou plutôt évolution, y compris dans le rythme du phrasé et même la longueur des poèmes, ce que constate Martí i Pol faisant de cette auto-analyse le corps du poème:

> Se t'allarguen els versos i els poemes/ com un repte singular que et posa a prova/
> perquè et fa ultrapassar el tempo i la mesura/ que et creies que tenies dominats (id.)

[22] MARTÍ I POL M.: "Algunes consideracions"… *op. cit.* p. 65.
[23] SULLA E.: *op. cit.*, p. 36 et on la retrouve également chez Antonio Machado dans le recueil *Soledades* (1912)
[24] MARTI I POL M.:*Un hivern plàcid,* 1991-93," Tema amb variacions" *op. cit.*, p. 243 et 245

Quelle qu'en soit la couleur, l'élément privilégié joue le rôle de tremplin, voire d'enzyme! Le poème s'élabore ainsi à partir d'une image –réelle ou rêvée– et peu importe que cette vision soit le résultat d'une expérience immédiate ou provienne d'archives mémorielles. L'objet, ici l'élément marin, le mot qui le dit par son rythme, sa sonorité autant que le sème dont il est porteur et l'émotion qu'il provoque, valeur dynamique, force émotive du mot et surtout pas lyrique –que l'on peut rapprocher du commentaire de Henri Béhar à l'oeuvre de Tristan Tzara[25]–, cet objet donc, fonctionne comme la "madeleine" de Marcel Proust ou la pluie sur la vitre du "Recuerdo infantil" d'Antonio Machado. Mais, contrairement à ces deux exemples, le *flash back*, ne débouche pas sur une complaisante idéalisation du temps passé. Bien au contraire, il permet de vivre plus intensément l'instant présent et, par le texte qu'il génère, d'opérer le nécessaire retour sur soi, gage d'une projection vers le futur et jalon sur la voie de la connaissance.

En guise de conclusion

Outil d'écriture, le thème marin? Tel était le projet de cette réflexion, fondée sur l'observation d'un fragment, la lexie, "le mot", *astilla del lenguaje* selon Bartolomé Ferrando[26]. Autour du "fragment–mer", porteur d'un sème qui débouche sur des images multiples et possiblement contradictoires, se construit, dans l'œuvre observée, un monde que chacun habite avec ses propres références.

D'autres référents pourraient, en une sorte de réseau et d'imbrication symboliques, étayer cette lecture ; se détache alors, non moins fréquente et tout autant plurielle, la présence de l'arbre. Symbole de vie et de connaissance, cet élément végétal peut, pour reprendre Mircea Eliade, représenter la force stable contre vents et marées, la permanence face à l'instabilité, le cosmos vivant en perpétuelle régénérescence, ce que glose le poète: "l'arbre que preserva l'espai de les ventades/ contradient el ritme de les coses [27]». Mais il peut aussi, au plan symbolique et par renversement, devenir arbre de mort, ce que dit la croix du christianisme, à la fois instrument de supplice et de rédemption "per crucem ad lucem[28]". Dans l'écriture de Martí i Pol l'arbre semble bien être l'image de la stabilité et de la permanence. Les deux images se rencontrent, se contaminent en quelque sorte, celle,

[25] Dans la présentation de l'édition récente: *25 poèmes* de Tristan Tzara, ed. Dilecta, 2006, tirage limité, exemplaires numérotés, avec dessins de T.Tzara, Henri Béhar (*Mélusine*, décembre 2007) cite Léopold Senghor, critique littéraire, pour qui l'important est le mot: "un mot chargé de toutes les vertus, de toutes les forces de la parole…de cette poésie que j'ai définie comme une image ou un ensemble d'images analogiques, mélodieuses et rythmées."

[26] B. Ferrando: *Poesía sonora*, article inédit, 2006: "Fue entonces cuando pude apreciar el potencial creativo del fragmento, del residuo matérico, de la astilla del lenguaje…"

[27] *Un hivern plàcid*, 1991-93, "Quasi Homenatge", *op. cit.*, p. 251

[28] J. Chevalier/ A. Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, "arbre", Paris, Robert Laffont éd., (1969) 1982

maritime, de la voile et de son armature rejoint celle, non moins récurrente et terrienne de l'arbre, lexie maritime de navigation, l'arbre étant le mat autant que l'élément végétal:

> viure tal volta és tensar bé les cordes / d'aquest doble velam i mantenir-se en el difícil equilibri / de cada instant, sense neguit ni enveja / com un arbre, potser com un gran arbre (p. 199)

Ainsi par la cohérence de leur convocation ces références créent l'œuvre, montrent le poème en train de s'élaborer à partir des mots d'une réalité imprégnée de symbolisme. Ils témoignent surtout, ces mots et le monde qu'ils nomment, de la construction d'un poète-citoyen dont l'engagement passe par la connaissance et l'auto-analyse mais aussi par le partage: solitaire mais solidaire. Cette pluralité du sens permet une lecture ouverte et dans une sorte de synecdoque l'élément marin, horizon interrompu par la verticale de l'arbre, immensité rendue à l'échelle humaine, devient poème.

En préalable à cette étude a été placée "La grande vague", gravure de Hokusai, tel l'instantané figé de forces antagoniques en équilibre, j'en appellerai pour conclure au travail de Jean Anguera[29], sculpteur de son état et petit-fils de Pablo Gargallo. Encres ou personnages sculptés dans la glaise, dans un dynamisme immobile, évoquent sa plaine en vagues, à la fois paysage contemplé – la plaine du Val de Loire où il habite – et le souvenir d'une mer primordiale. L'œuvre, dense et austère, passe par la portée symbolique d'un fragment (astilla) de son langage de plasticien pour clamer la solitude de l'humain face à l'immensité cosmique, celle d'un homme, debout. Comme dans la gravure orientale, comme dans les poèmes de Martí i Pol, en une fusion des contraires, dans une perméabilité traversière totale, la mer et ses sillons, la plaine et ses vagues, encre, résine, glaise ou lexique traduisent la vibration nécessaire à toute création, à la Vie. Alors Vie et Poésie (*poiesis*) ne font qu'un.

[29] Jean Anguera: Exposition, Paris, Galerie Marwan Hoss, septembre-octobre 2006. Actuellement (Décembre 2006) exposition en cours, au titre évocateur et complice: "Las islas de la memoria", à València, Ibercaja.

BIBLIOGRAPHIE

BEHAR, H. (2006): c.r.:*25 Poèmes,* Paris, éd. Dilecta, tirage limité , dessins de Tzara. *Mélusine,* web

BONNEFOY, Y. (2006): "La poésie comme acte de vérité", *Le Monde, (*30 06 06), p. 8

CHEVALIER, J / GHEERBRANT, A., (1969): *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd.Robert Laffont

FARRES, P. (2004): "Estudi Introductori", *Nova Antologia Poètica*, Barcelona, edicions 62, p. 5-48

FARRES, P. (2004): "Notes per a una biografia literària", *L'Avenç* , N°296, p. 23-28

FERRANDO,B. ((2006): "Poesía sonora", inédit.

FOIX, J.V. (1975): *Sol i de dol,* Barcelona, edicions 62, Llibres de l'escorpí, p. 76

MARTI I POL, M., (2004): *Nova Antologia Poètica*, a cura de Pere Farrès, Barcelona, edicions 62, El cangur,

MARTI I POL, M., (1987): "Algunes consideracions sobre experiència i poesia", *Reduccions*, N°34,

RICOEUR, P. : (1975) "Signe et Sens", *Encyclopedia Universalis,* vol 14, p. 1014

REVERDY, P. : (1918): "Self-défense et autres écrits sur l'art et la poésie", *Nord-Sud,* N°13

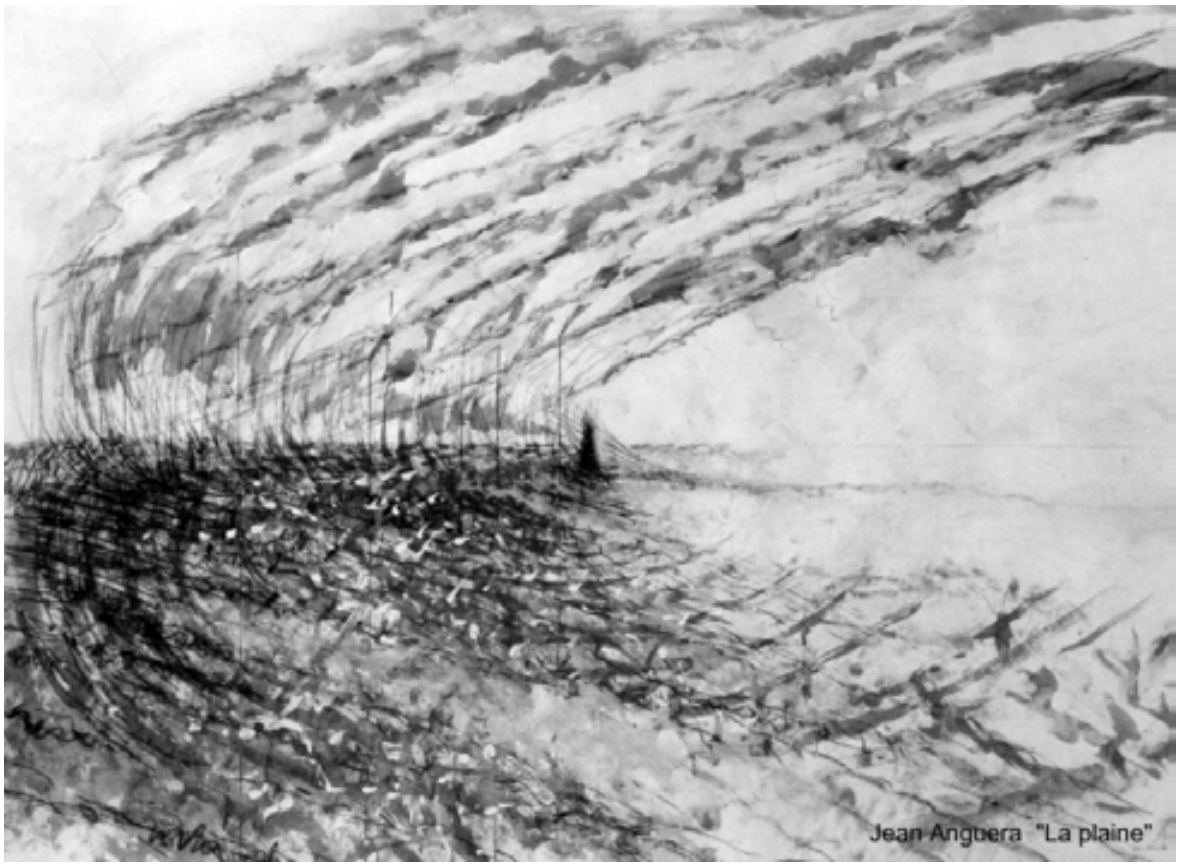
TZARA REVERDY, T. (2006): *25 Poèmes,* Paris, éditions Dilecta

Documents visuels joints:
Emplacement suggéré/souhaité

Image:

Hokusai: "La grande vague" 1831, gravure, bois polychrome, 25x38, série 36 vues du mont Fuji (en ouverture)

J.Anguera: “La plaine” 2006, technique mixte sur papier , 78x108cm



J. Anguera: “terre d’appui” N°5, 2005, terre cuite patinée à l’encre de Chine, 38x13x21 cm

Jean Anguera "Terre d'appui"

Texte:

M.Martí i Pol: "Poème VI", *Llibre dels sis sentits* (correspond à la page 5 du texte, en référence note 10)

Seminari Grup de Recerca Estudis Transversals
Universitat d'Alacant 15-16 XII 2006

Montserrat PRUDON (Univ. Paris 8)
" La mer, ses rivages, ses mots : outils d'écriture poétique "

Texte : M. MARTI i POL, Llibre dels sis sentits, 1974-75 "Poema VI"
Nova Antologia Poètica, Ed.62, (2002), 2005, p. 135-137

LLIBRE DELS SIS SENTITS
(1974-1975)

LLIBRE DELS SIS SENTITS
(1974-1975)

[VI]

Però hem viscut per salvar-vos els mots
SALVADOR ESPRIU

Ombra i forcall, l'enyor reblà silencis.
Dèiem no dir, perquè l'eixut fes crosta
damunt la pell i preservar collites
de l'escomesa d'aquell bou estòlid,
sempre girat d'esquena al mar, que duia
rasclum de mort al fons de les pupil·les.
Dèiem no dir pel blat i la civada,
pel fonollar, el llebrot i la gavina,
pels rius profunds i els vuit vents de la terra.
Dèiem no dir, serrant les dents amb ira
contra el grallar dels ocellots sinistres,
pel llamp també, i el tro i la calamarsa.
I plogué zenc pels camals del capvespre
mentre la nit percudia timbales
per ofegar el renou de les marees,
i a camp obert, senyorejant fal·laços,
els nouvinguts agitaven bubotes.

Tot ho vam perdre: veles i banderes,
el gust de sal i sol a les genives
i aquell embruix de viure a plena vida
i asclar la llum i fer-ne diademes.
Tot ho vam perdre en la inútil contesa
que encimbellà una cohort de sapastres
oficiants de mites i crepuscles.
I el jull clavà la rel al moll dels ossos
mentre pel coll dels anys, a trenc de lluna,
s'esbocinava l'àmfora dels somnis.
Només el mar, broix i solemne alhora
—còdol i escut i fona i atzagaia—,
restà fidel als símbols i a l'aurora,
servà l'escriny i apregonà tendreses.
I, a poc a poc, l'aigua fecundà l'aigua
i als fons dels pous, als recs i a les cisternes,
recomençà el brogit de les paraules,
flors de cascall reblides de preguntes.
I vàrem dir dient altra vegada,
primer, amb recel, per recambrons i golfes,
després, ardits, pels carrers i les places,
perquè pellessin altre cop les fulles
i es desvetllés el vent de les congestes,
que el bou, maldestre i sòpit, potollava
i li creixien heures a les banyes.
Vam dir dient, amb mans de fang i boira,
amb foc als ulls i sang a flor de llavis,
amb gust de menta i xiscles de falcies,
a tort i a dret, pels congosts i les dunes,
fins que es trencà el mirall i el mar de sempre
se'ns oferí de nou inalterable.

Gresol i encuny, la veu traçà la ruta.
Per fils de pluja el doll de les estrelles,
per fils de llum el doll de cent migdies.
El blat i el vi de l'abundor perduda
ara assaonen l'abundor novella.
Direm dient, amb els sentits alerta,
de cara al mar ple de noves balises.
Llevantejant vam conjurar el malastre,
llevantejant el conjurem encara.

BIBLIOGRAFIA

1. Obres de l'autor

RODRÍGUEZ BERNABEU, Emili

- (1964), *Pomes de la fi*, València. Editorial Torre.
- (1968), *La platja*, Diputació Provincial de València.
- (1972), *La ciutat de la platja*, Excm. Ajuntament de Gandia.
- (1982), *Viatge al teu nom*, València, Poesia 3 i 4.
- (1988), *Teoria del somni*, València, Gregal Llibres.
- (1990), *Domini del sol*, Barcelona, Edicions 62.
- (1992), *El rostre de l'amant*, València, Poesia 3 i 4.
- (1992), *El matí de les fulles*, Diputació d'Alacant, Institut de Cultura «Juan Gil-Albert».
- (1996), *Escandinàvia*, Alzira, Bromera.
- (1998), *Alacant*, Aguaclara.
- (2003), *Antología poética bilingüe*, Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert», Diputació Provincial d'Alacant.

2. Estudis crítics

ALPERA, Lluís (1900), *Sobre poetes valencians i altres escrits*, Alacant-Barcelona, Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert» - PAM.

ALPERA, Lluís (2003), "Introducción" a Emili Rodríguez Bernabeu, *Antología poética bilingüe*, Institut Alacantí de Cutura «Juan Gil-Albert», Diputació Provincial d'Alacant.

ALPERA, Lluís (2005), "Homenatge a Emili Rodríguez-Bernabeu", *Serra d'or*, 552.

BALAGUER, Enric (1987), "Mite i logos en la poesia d'Emili Rodríguez-Bernabeu. Una aproximació al poemari *La platja* (1965)", *Reduccions*, núm. 35, pàgs 73-83.

CASTELLET, Josep Maria (1978), *Josep Pla o la raó narrativa*, Barcelona, Ed. Destino.

ESTEVE, Anna (2005), "El poema sempre naix de la reflexió", *Caràcters*, núm. 33, segona època, pàgs. 5-6.

L'empremta del mar en l'obra poètica d'Emili Rodríguez Bernabeu[1]

ISABEL MARCILLAS
Universitat d'Alacant

> En la veu del vent, de la mar, d'una palma que es gronxa,
> l'home escolta sempre la pròpia veu.
> (Simone de Beauvoir: 1968, 117)

El topònim *Alacant* i el substantiu *mar* són per a mi dos mots gairebé indestriables ja que la referencialitat de l'un em condueix inevitablement a la referencialitat de l'altre. Aquesta realitat tan senzilla, unida a la pretensió de parlar de literatura, i en concret d'una literatura que mantinga forts lligams amb la Mediterrània, evidencia els motius pels quals m'ha semblat adient dedicar un espai en aquestes jornades a l'univers poètic d'Emili Rodríguez Bernabeu.

Rodríguez Bernabeu, cardiòleg alacantí nascut el 1940, és un exemple d'intel·lectual compromés amb una activitat cultural relacionada tant amb la poesia com amb l'assaig de reflexió ideològica i, fins i tot, amb la critica literària. Malgrat la diversitat de la seua obra, aquesta queda marcada sempre per una constant: el desig de mantenir les senyes d'identitat idiomàtica que li són inherents com a capdavanter de les lletres catalanes a les comarques del sud.[2]

En aquestes pàgines centraré l'atenció exclusivament en l'obra poètica de l'autor alacantí, en la qual destaquen poemaris com *Poemes de la fi* (1964), *La platja* (1968), *La ciutat de la platja* (1972), *Teoria del somni*(1988), *Escandinàvia* (1996), *Alacant* (1998) o *Dring* (2000), entre d'altres. Habitualment, la crítica ha convingut que qui no conega la producció poètica d'aquest autor toparà inicialment amb un lirisme més aviat eixut, si per eixutesa comprenem despullament d'ornaments, el·lipsi i càrrega simbòlica, representada aquesta per uns mots clau que cohesionen tota la seua obra i que tenen como a missió expressar la subjectivitat del poema a la recerca de l'individu, és a dir, del coneixement de la pròpia identitat. Aquesta recerca, però, avançarà progressivament cap a camins més amplis, on el jo líric transcendirà la individualitat en un afany de comunicació poètica menys intimista i més social. Malgrat que, convencionalment, s'ha dividit en dues parts la producció lírica del nostre autor, l'existencialista i la

[1] El meu agraïment a Emili Rodríguez Bernabeu per l'orientació que m'ha proporcionat en aquest breu estudi de la seua obra i a Gabriel Sansano pel seu encoratjament.
[2] ALPERA, Lluís, "Homenatge a Emili Rodríguez Bernabeu", *Serra d'Or*, 552, 2005.

comunicativa, val a dir que, tot i el predomini de l'una o de l'altra segons l'època, ambdues s'hi palesen al llarg de tota l'obra i donen ocasió al lector atent d'identificar-se amb l'univers metafòric proposat per l'autor.

De la producció poètica d'Emili Rodríguez es diu que

> Constitueix un intent de possessionar-se d'una temàtica intel·lectual i humana que representa un assagi de lucidesa reflexiva, sempre a punt d'esdevenir inassolible i hermètic. Aquest hermetisme prové de la densitat intel·lectual producte de l'intent d'objectivitzar la seva problemàtica amb la creació d'un món al·legòric, síntesi complexa dels diversos aspectes de la realitat múltiple i antinòmica que constitueix el món real. (BALAGUER: 1977, 73)

Aquest món al·legòric o univers metafòric s'evidencia mitjançant l'existència dels mots clau esmentats adés, paraules com *silenci*, *sol*, *aire*, *núvol*, *terra*, *platja* o *mar*: es tracta sovint d'elements de la natura que el poeta usa com a catalitzadors d'una experiència vital. Tot i que és indubtable que el *silenci* és a un dels eixos vertebradors de la poètica de Rodríguez Bernabeu, no es pot obviar que el *mar* i la *platja* l'acompanyen en ordre de preeminència, preeminència que ens apropa a l'objecte d'aquestes pàgines: el mar com a motiu en la literatura.

Percebem la natura a través de múltiples impressions sensorials; els colors, el sons, les formes, la claror o la foscor integren un univers cosmogònic que necessitem entendre i ordenar amb ajuda de raons empíriques. Per aquest motiu ens l'apropiem, i no solament el fem nostre sinó que, a més, el bastim d'una capacitat metafòrica que converteix en aprehensibles molts d'aquells elements que, integradors de l'esperit humà, s'allunyen de la nostra comprensió. Així doncs, serà mitjançant la visió simbòlica de la natura que l'home crearà una mena de codi desxifrador de l'essència humana.

Des d'antic l'home ha viscut immers en un món poblat de significats on la natura, tot i el seu silenci, parlava el llenguatge de les veritats superiors, d'aquelles veritats que s'escapen al control humà i que marquen l'home i, d'alguna manera, el fan ser com és. S'ha dit sovint que el silenci de la natura permet qualsevol interpretació o identificació; és així com l'observador, en front de la naturalesa, tendeix a traspassar-li els seus sentiments, projectant-los-hi, i creient que és ella la que els provoca (CASTELLET 1978: 171).

Sense acceptar el fet que aquesta mena de fal·làcia patètica siga exactament el que trobem a l'obra d'Emili Rodríguez Bernabeu, adduïsc el fet que l'experiència vital del poeta, emmarcada dins el nostre paisatge marítim mediterrani, queda reflectida de ple en la seua obra poètica, tot i que l'hermetisme de la seua expressió s'allunya sovint de la sèrie de clixés estereotipats que han donat vida a la literatura universal. Així, el tarannà

del jo poètic no s'erigeix com a resultat de la influència d'un determinat entorn natural, sinó que se serveix d'aquest entorn per tal d'explicitar la complexitat de la pròpia interioritat, els anhels de la col·lectivitat i també misteris tan indestriables com la mateixa vida i la inexorabilitat de la mort, a la qual el poeta es troba enfrontat amb assiduïtat a causa de la professió que desenvolupa.

Resseguisc, a continuació, l'empremta de la mar en una tria de poemes de l'autor alacantí; es tracta d'una aproximació que ens permetrà copsar el valor metafòric que la mar i el seu espai limítrof, la platja, atenyen en l'univers poètic d'Emili Rodríguez.

En el poema titulat "La meua pau" pertanyent a *Poemes de la fi*, assistim a un procés d'introspecció on la referencialitat geogràfica de la platja de la infantesa del poeta es converteix en una mena d'eix abstracte que separa l'horitzó, configurat pel cel i la mar, de la terra. La contraposició dels dos espais, terrestre i marítim, relacionable amb la vida present i material el primer, i amb els anhels i records intangibles, el segon, propicien el trànsit de la consciència de l'individu de manera que l'espai i el temps, present i passat, es fusionen produint-se una ontogènesi mitjançant la qual el poeta es reconcilia amb ell mateix a través del paisatge; comprenem així que, el títol del poema, "La meua pau", no és pas gratuït, la serenitat de l'individu arriba de la mà de l'observació dels elements paisatgístics que atenyen, d'aquesta manera, una significació simbòlica capaç d'endinsar-se en la part més íntima del jo poètic, propiciant-li reflexions que es convertiran en poesia.

"La meua pau"

Una pedra
i l'equilibri idèntic del pinar,
la costera.
Se'n vénen per la platja, per l'horitzó.
Indiferència. I al cel l'únic:
un núvol immòbil.

L'home tremola prop.
Serenitat
de milers de records i de pruïges.

Transparència per mi.
Transparència d'ahir.
Creuen els dies el sol.
Però tu ets, i jo...
És impossible la mentida.
Està aturada i quasi morta.
L'aire gairebé mou les fulles de les frondes.

Ho recorde...
Com de vegades hauria estat absent,

negant-me.[3]

Malgrat la sobrietat del poema, que manca quasi bé d'adjectivació, resulta curiós observar com els elements paisatgístics afavoreixen la reflexió de l'individu, que descobreix en la contemplació de la platja i l'horitzó un camí mitjançant el qual es retroba amb els records i els anhels del seu passat; records i anhels que ajuden al jo líric a configurar una personalitat única que gaudeix del present amb la serenitat que atorga la maduresa.

Al poema "El port", pertanyent també a *Poemes de la fi*, observem com els elements del paisatge continuen servint al *jo* de base per a reflexions de caire existencialista, si bé en aquesta ocasió Rodríguez Bernabeu s'allunya del simple individualisme i fa extensiva la pròpia consciència a l'observació de la col·lectivitat. Homes i dones valencians són els protagonistes dels seus versos, versos que s'erigeixen quasi bé en un homenatge a la vida marítima; tot i que, potser els homenatjats no ho siguen tant aquells homes de mar i de pell de coure que s'hi deixen la vida mica a mica, com les dones «de port, de platja», habitadores d'un espai intermedi entre la mar i la terra, que moren poc a poc mentre les seues mirades cerquen una pau que només els podrà arribar de la mar. Les dones de port o de platja serven així una actitud d'espera, com si de la reelaboració de la figura mítica de Penélope es tractara.

Els eixos vertebradors del poema resulten de l'oposició i complementarietat dels diversos espais geogràfics. Així, d'una banda, per als homes, la mar es revela com a pont o via de comunicació, d'interrelació: «Hi haurà a la mar, / com sempre, / terres i terres, / iode i atzur.» diu el jo líric. D'altra banda, l'oposició de la platja o el port a l'eix horitzontal de la mar i al vertical del cel, representat aquest per gavines d'ales blanques, conforma la tensió lírica que enfrontarà el referent material terrestre al referent espiritual, fins i tot virginal i eteri, de l'ocell. Ambdues forces, però, només atendran el seu objectiu a través de la visió de la mar, portadora, en aquest cas, de la pau que qualsevol esperit anhela. La pau queda així metaforitzada, fins i tot cosificada, perquè navega, com si d'un vaixell es tractara, a través de la mar. El poema suggereix una identificació entre pau i mort, metaforitzada aquesta en el «port de Deu».

Diu així el poeta:

[3] Pertanyent al poemari *Poemes de la fi* (1964), tot i que no va ser inclós en l'edició d'editorial Torre, d'aquesta data. El cite a partir de l'antologia *El matí de les fulles* (1992), Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert», pàg.17. Pel que fa a *Poemes de la fi*, el mateix autor se'n refereix en el pròleg de l'esmentada antologia, on al·ludeix a la influència de Salvat-Papasseit. Rodríguez Bernabeu comenta així mateix que aquesta obra, *Poemes de la fi*, s'incloïa dins una època que suposava una etapa estètica personal coincident amb una altra de sociocultural que va cloure en cloure's també l'època franquista.

"El port"

Ara vénen marins,
pescadors
i milers de vaixells.
Vénen bons valencians
pel mar.
Deixaran mica a mica la vida.
Hi haurà a la mar,
com sempre,
terres i terres,
iode i atzur.
Després vindran
–si ateneu el després–.
I la mar blanca en ells serà sol
i a la pell coure.

* * *

Dones de port, de platja.
Aigua d'un firmament immaterial,
sense mas,
sense una terra,
res.
Veuran la mar
i gavines d'ales blanques.
Veuran la pau de mar endins
venir pel port de Déu.
Veuran la pau
més nua sense terra. [4]

La mateixa divisió formal del poema ens permet observar una dualitat temàtica vertebrada pel referent geogràfic i experiencial de la mar, resolta per l'autor mitjançant versos amarats de lirisme en la primera part i una major càrrega existencial en la segona. Podríem dir, fins i tot, que la primera part es configura com una mena de preludi que facilitarà la densitat de la posterior reflexió del lector.

Si ens situem ara al "Segon poema" del poemari *La platja*, del 1968, el jo líric sembla gaudir d'una posició privilegiada d'espectador que observa l'activitat aliena. La platja esdevé una vegada més l'escenari d'aquesta observació; aquest escenari, però, admet un posicionament diferent al de simple espectador. Es tracta del posicionament d'aquells que gaudeixen de la materialitat de l'existència. Com el mateix autor va confirmar «*La platja* va significar una visió existencial de l'home lliurat a unes condicions privilegiades on hom pot fer abstracció. *La platja* significava la

[4] Pertanyent al poemari *Poemes de la fi* (1964), València, Editorial Torre, pàgs. 26-27.

indiscriminació i una miqueta el retorn a l'estat primitiu de l'home.».[5] De la contraposició d'aquests posicionaments emergeix una nova reflexió existencialista que proposa la platja com a espai geogràfic on la «vida glateix». Lluís Alpera defineix així aquest espai poètic:

> Entre aqueixa plena llibertat de la mar i la completa regulació de la vida humana a les ciutats, el poeta situa la platja, una espècie de lloc privilegiat on l'home, efímerament i ocasional, s'allibera de bona part de les contradiccions i dels prejudicis que arrossega i avança així, completament sol, entre l'immens món de la llibertat i la relació incessant amb el seu món opressiu.[6]

Assistim així a la concepció d'un món binari on el soroll de la platja es contraposa a la *pau cega* dels moments que s'acaben, on el gaudi de la matèria és efímer perquè «el després és absurd» –nova contraposició amb el no-res–, i on la vida queda confrontada a la mort, mot que el semema *mar* contribueix a metaforitzar en els darrers versos d'aquesta manera:

> Hi ha un camí sense termini
> que davalla a la mar,
> sense fons, de la vida.[7]

És justament amb el verb *davallar*, juntament amb els sintagmes «sense termini» i «sense fons» que el poeta situa el lector a les antípodes de la vida al temps que confegeix al mot *mar* una càrrega espiritual que l'amara de simbolisme.

La foscor de la mar, reiterada al poema titulat "L'objecte", del mateix poemari, ens permet interpretar en clau política el contingut exposat pel jo líric. Així, entenem que la foscor fa referència al context opressiu regnant durant la dictadura franquista. Des de la foscúria imperant a la mar, assistim a l'emergència d'un espai negatiu que pren la seua opacitat tant d'aquest element natural com de les vivències experimentades per la col·lectivitat. L'expressió d'aquesta situació opressiva es materialitza mitjançant un camp semàntic liderat no solament per la repetició del sintagma *la foscor de la mar*, sinó també pel mot *silenci*, que junt amb conceptes com *lluita*, *tragèdia* o *manca de sentit* permeten establir un paral·lelisme entre l'obscuritat marítima i la no-paraula que es contraposarà en el poema següent al binomi paraula-llum.

> La foscor de la mar
> és un ample camí que em fereix de silenci.
> La foscor de la mar

[5] RODRÍGUEZ BERNABEU, Emili, "Pròleg" a *La ciutat de la platja*, València, ed. Ajuntament de Gandia, 1972, pàg. 7.
[6] ALPERA, Lluís *Sobre poetes valencians i altres escrits*, Institut de Cultura «Juan Gil-Albert» – PAM, Barcelona, 1990, pàg. 116.
[7] "Segon poema", pertanyent al poemari *La platja* (1968), Diputació Provincial de València, pàg. 28.

no té sentit des de nosaltres.
La foscor de la mar
surt del silenci obscur
d'una pau mal guanyada.
[...]
Només el moviment confús
esgarrifós i sense pau,
ens semblarà evident,
honrat i vertader. [8]

En aquesta ocasió la mar presenta un «moviment confús, / esgarrifós i sense pau»; aquesta imatge antropomorfitza la mar fins al punt que el seu moviment mancat de pau resulta tan honrat i vertader com la rebel·lió dels homes que no poden viure en el silenci. L'objecte de la lluita és, doncs, la paraula.

La mort de la paraula s'imposarà, però, al poema que porta aquest títol. La mar, simbòlicament blanca, porta el record d'altres temps, temps de llum i també de comunicació. La platja es dibuixa com l'espai d'esbargiment de la jovenesa, tot i que esdevé lloc de reflexió durant la maduresa; així, el jo líric, que sembla novament situat a la vora del mar, gaudeix d'un espai fronterer entre la materialitat del seu cos i el moment present i la immaterialitat d'un passat joiós «la mar blanca / del record mes antic» i d'un futur incert:

Quina vela,
quin vaixell s'aproparà demà,
quina terra pel lluny,
quina vida? [9]

En ambdós casos, la immaterialitat passada i futura troba el seu catalitzador en una mar blanca que porta, amb la seua llum un missatge d'esperança.

Fins ací he analitzat el paper que la mar juga en alguns dels poemes de la primera etapa de creació poètica d'Emili Rodríguez Bernabeu; com he proposat a l'inici, se serveix de l'aprehensió d'elements diversos de la natura, per tal de canalitzar diferents estats anímics propis de l'esperit humà per una banda, i d'una societat mancada del do de paraula, per l'altra. Hem observat com el paisatge mediterrani, *locus amoenus* de la seua infantesa, també s'hi palesa, unes vegades emmarcant el gaudi, d'altres apropant-nos al no-res, confirmant d'aquesta manera l'ambivalència del mar, com a escenari de vida i mort, escenari que es pot erigir també com a espai per a la lluita o la rebel·lió.

Estudiosos diversos de l'obra poètica de l'autor alacantí han indicat amb anterioritat que els poemaris *Viatge al teu nom* (1982) i, més concretament *Teoria del*

[8] "Segon poema", *Ibid.*, pàg. 51.
[9] "La mort de la paraula", *ibid.*, pàg. 61.

somni (1988), suposen per part de l'autor una clara voluntat d'obertura i de comunicació; apunte el fet que aquesta voluntat es pot deure no solament a la maduresa de la personalitat adquirida amb el pas dels anys, pel que fa a la recerca de la pròpia individualitat, sinó també al canvi de la situació sociopolítica, pel que fa a la tasca de denúncia de l'opressió social a què la col·lectivitat havia estat sotmesa durant l'època de la dictadura. Amb tot, ni la mar ni la platja no desapareixen del seu univers poètic, tot al contrari, atenyen cada vegada amb més força els valors simbòlics que els són inherents, però que el lector pot captar ara amb una major transparència, sense necessitat de realitzar un esforç intel·lectual que l'allunye del lirisme poètic tot apropant-lo al contingut conceptual. Així, versos com «Vora la platja interminable del teu nom / arrenglerava el gaudi»[10] o «Potser aquella platja deserta del record / retornarà algun dia i certa / frescor d'antic somrís / entre les meues mans / s'adormirà»[11], són versos que denoten encara un concepte de platja com espai reservat a l'esbarjo de l'home, fins i tot un espai adequat per a l'amor.

Novament, a l'"Etern retorn", pertanyent a *Domini del sol,*[12] el poeta estructura el text mitjançant els eixos vertical i horitzontal emmarcats dins un quadre marítim; la paraula i l'oració s'enlairen com a símbol espiritual. La mar, clar representant de l'horitzontalitat, és el pont que serveix de trànsit cap a «l'expert viatge», el viatge de la vida que, al mateix temps, ens condueix inevitablement cap a la mort. La mar, que un cop més s'antopomorfitza, cobra l'atribut humà de revestir-se de preguntes, preguntes amb un caràcter existencialista que, amb l'«etern retorn» de les ones, configuraran l'essència de l'ésser humà, un individu que aprén a partir del seu propi camí, del seu propi viatge, però que ja no pot tornar enrere, ja no pot recular cap a l'inici.

Amb referència a això citaré unes paraules de l'autor que ens serviran per a comprendre millor quin és per a ell el significat del *viatge* en la seua poètica i, novament, el sentit de l'aparició sovintejada de la *platja* en els seus treballs, termes ambdós relacionats amb el text que ara ens ocupa:

> Tota la nostra vida és un viatge, una iniciació. Qualsevol poètica és una iniciació a la bellesa del món mitjançant la paraula. Cada viatge ens acosta a aspectes determinats del nostre patrimoni

[10] *Viatge al teu nom*, "Sobre el teu nom", València, Eliseu Climent (ed.), Col·lecció poesia 3 i 4, 1982, pàg. 19.
[11] *Viatge al teu nom*,"Son", *ibid*. pàg. 21.
[12] *Domini del sol* (1990) és el seté poemari de l'autor, on el poeta es decideix a anar més enllà dels límits territorials valencians i se centra en la civilització antiga d'Egipte. Tot i que Emili Rodríguez Bernabeu afirma que es tracta d'un llibre en què ha intentat expressar alguna cosa així com el domini del sol sobre la vida, notem que, en aquest cas, el sol només s'evidencia a través de la lluminositat que desprén el poema i que és el paisatge marítim, junt amb el jo enunciador, el que s'erigeix com a protagonista.

vital. Els viatges que fem no són pas gratuïts. La platja és el punt de reunió dels homes, el lloc benigne entre la immensitat de la mar (l'absolut) i la duresa de la terra (la lluita per l'existència).[13]

"Etern retorn"

Altra vegada més esperaràs
la transcendència del dia necessari,
la vela estesa sobre el blau de la brisa,
la paraula o gavina que enlaira l'oració
sobre la mar encesa de preguntes
enllà l'expert viatge.

Però no tornaràs novament a l'inici.
Veuràs indicis de promeses
i el desig desplegant-se,
però l'inici no.

La capacitat sintetitzadora del poeta queda perfectament reflectida en els versos que configuren l'"Etern retorn", on la mar adquireix gairebé tots els atributs de què gaudeix al llarg de la trajectòria poètica d'Emili Rodríguez. Així, el moviment queda reflectit al títol, com a símbol de la transformació constant de la matèria, en especial de l'ésser humà; hi trobem també l'ambivalència de l'aigua, representant de la vida però que, inexorablement, condueix cap a la mort; s'hi palesa la indestriabilitat dels eixos vertical i horitzontal, ambdós conformadors de la natura humana i signe del vessant material i espiritual que conforma l'home. Es referma també la imatge del mar com a pont, com via de comunicació, que ja la tradició grega conreava en la seua literatura, tot i que en aquest cas no es tracta d'un pont o d'un camí que mene cap al coneixement d'altri, sinó cap al reconeixement i acceptació de la pròpia individualitat. Finalment, el color blau de la brisa o el blanc que suggereix la gavina, aporta al text una plasticitat cromàtica innegablement inherent al paisatge marítim, no un paisatge turbulent, però, sinó carregat de la lluminositat necessària per a rebre la força espiritual que el marcat existencialisme del poeta recerca.

Escandinàvia (1996), junt amb els dos poemaris següents, *Alacant* (1998) i *Dring* (2000), inicia una possible tercera etapa en la producció poètica de l'autor.[14] El gust per viatjar, amb el consegüent coneixement de nous escenaris i noves experiències vitals, proporcionarà al poeta la base temàtica d'aquesta part de la seua obra que, malgrat tot, Emili Rodríguez sovint intentarà lligar d'alguna manera amb la cultura i els paisatges autòctons. És així com *Escandinàvia* ens ofereix novament poemes relacionats amb

[13] Entrevista d'Anna Esteve a Emili Rodríguez Bernabeu, *Caràcters*, núm.33, octubre 2005, pàgs. 5-6.
[14] ALPERA, Lluís, "Introducción" a *Antología poética bilingüe*, d'Emili Rodríguez Bernabeu, Alacant, Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert», 2003, pàg.14.

l'entorn marítim. Les cinc imatges del port de Copenhaguen es presenten com petits quadres, magistralment esbossats, amb els mots justos per a oferir-nos sensacions entre visuals i existencials que sempre tenen com a fil conductor la mar. Diu així el poeta:

"Ventall de la nit a Copenhaguen"

La nit replega guanys, collites,
i transforma amb bec negre el futur dels vaixells
que engronsen les voreres
amb el dolor del mar.

Sempre els colors vivíssims dels pobles mariners,
sempre l'ampla tristesa pels molls indefugibles.

"Retorn"

Sonen les xàrcies dels velers ancorats,
i amb la certesa tornen
demà per la badia.

Vindrà l'aniversari de l'últim comiat,
tantes veus estimades que foraden l'atzar.

"Terrassa vora la mar"

Regalima l'escuma
pels ulls, mentre els gots s'enjogassen
amb el delit del sol.

La joventut rossola
sobre l'aigua blavenca
capficant-se en els besos.[15]

Aquests tres quadres són una mostra de com Emili Rodríguez se serveix de la referencialitat d'un espai comú per al lector, al qual s'hi troba culturalment avesat, per tal de desvetllar-hi situacions o sentiments concrets alhora que universals; amb independència que l'espai marítim siga o no la Mediterrània, la mar conserva el seu poder d'evocació de sensacions, bones i dolentes, i s'erigeix sovint com un camí de retorn i de retrobament amb la pròpia existència. És així com el fragmentarisme poètic de les imatges d'Escandinàvia cobra sentit i, paradògicament, unitat.

La inconcreció geogràfica dels espais naturals i els seus corresponents correlats de llum o foscúria, de paraula o silenci, de vida o de mort, propis dels primers poemaris d'Emili Rodríguez Bernabeu es matisa progressivament fins atènyer una referencialitat

[15] *Escandinàvia*, Alzira, Bromera, 1996, pàgs. 18-22.

més localitzable i experiencial, mitjançant la qual l'autor ret homenatge no solament a aquelles terres que visita, sinó també i especialment a la mediterraneïtat de la pròpia ciutat nadiua, fins i tot com si d'una endevinalla es tractara:

"Com una endevinalla"

Des del cim decorria
Groc i blanc de la llum
Que refà la sequera
Eixuta amb la carícia
Del vent que fantasieja
Encontres de l'atzur
Navegant solitari
Imaginàries formes
Cap a l'indret de lleure
A les hores de l'ombra
Abaltides de sestes
Indiferents becaines
Sota els pinars marítims. [16]

Aquests versos, pertanyents al poemari *Alacant* (1998), ens permeten observar el trànsit progressiu de l'esmentada inconcreció espacial, que universalitza la poesia d'Emili Rodríguez, cap a una clara localització geogràfica, identificada en unes ocasions amb les terres que protagonitzen els seus viatges i, en d'altres, amb la mediterraneïtat que caracteritza el propi paisatge nadiu. S'estableix així tot un recorregut metafòric que té el mar i la platja com a fil conductor i estructurador d'un univers poètic del qual aquestes pàgines en són solament un tast.

[16] *Alacant*, Alacant, Aguaclara, 1998, pàg.11.

La mar d'amor i de pena:
l'*Odissea* en *L'hora violeta* de Montserrat Roig

M. ÀNGELS FRANCÉS
Universitat d'Alacant

"El mar, insistent, em torna els somnis"
Montserrat Roig

Introducció

L'objectiu d'aquesta comunicació és explorar la mar Mediterrània com a espai intertextual per on naveguen modernes versions de mites clàssics com *L'Odissea*. En la novel·la *L'hora violeta*, el capítol titulat "Natàlia llegeix l'Odissea en una illa del Mediterrani" reelabora el tema de la dona abandonada per l'heroi en la veu de Natàlia, qui s'adreça a l'amant perdut en un llarg lament a la vora de la mar, interlocutora del seu monòleg. Natàlia és Circe, Calipso, però també, i malgrat tot, Penèlope... Com el lent vaivé de les ones, el seu clam enllaça els records de les paraules que li donaren vida amb les que li l'arravataren, l'amor amb el dolor, la calma amb la fúria. La mar per on Ulisses va navegar camí d'Ítaca reflecteix ara la metamorfosi de les dones que va deixar enrere, esdevé l'espill on Natàlia s'emmiralla per diluir-se i renàixer, com en un malson.

La revisió dels textos clàssics

En l'article titulat "Women's time" (1986), Julia Kristeva veu tres fases en el desenvolupament de la teoria literària feminista contemporània: la primera, la crítica de textos canònics escrits per homes; la segona, l'intent de traçar una tradició literària femenina mitjançant la reavaluació dels textos escrits per dones; la tercera, l'anàlisi de com es manifesten les diferències de gènere en obres escrites tant per homes i per dones.

Vers els anys seixanta, doncs, una primera fase de la crítica de gènere s'inicia i es proposa rellegir les grans obres literàries que conformen el cànon i revelar les implicacions ideològiques patriarcals sobre el qual aquest està construït. Aquesta relectura trau a la llum la construcció de significats centrats únicament en el punt de vista masculí,[1] i proposen un punt de vista nou, femení: es proposen fer una *re-visió*, llegir com a dones.

[1] Aquest reduccionisme afecta la situació de les obres escrites per dones en la història de la literatura, on són considerades un cas especial i marginades com a tal, si no excloses. La negligència es manifesta en diversos àmbits: en les antologies i els programes acadèmics predomina (o predominava) la presència dels escriptors consagrats pel cànon.

Tal com explica Pam Morris (1993: 14), "the mis-representation of women by men [...] has been, through the centuries, one of the main means of sustaining and justifying women's subordinate position." Si una dona és *llegida* com a inferior, la seua discriminació en virtut d'aquesta diferència sembla raonable i justificada. Tanmateix, per què les dones són falsament representades en tota la història de la literatura? Per a Morris, la primera a donar una resposta a aquesta pregunta va ser Simone de Beauvoir i el seu concepte d'alteritat: adquirim consciència de nosaltres mateixos en oposició a l'altre, al que no som. La dona funciona com *l'altra* que permet l'home construir-se una imatge positiva d'ell mateix. *L'altra* no té identitat, i sovint funciona com una espai buit al qual atribuir-li el significat que el grup dominant considere adequat en cada moment. L'home hi projecta les seues pors i ansietats, el que estima i el que odia (MORRIS 1993: 16). Sobta comprovar, a més, que al llarg de la història de la literatura les dones han acceptat i interioritzat aquesta imatge negativa d'elles mateixa, han assumit el paper de l'altra imposat per la mirada masculina. La crítica feminista es proposa, doncs, denunciar la manipulació efectuada per aquesta mirada, bé a través dels personatges, bé en els temes, les estructures i els arguments.

Segons Morris (1993: 33),

> the practice of reading as a woman, then, needs to oppose the ideological implications for classic plot structures, prising open alternative spaces of freedom for women within the text against the often relentless logic of the story. We need, too, to resist the interpellative power of narrative point of view drawing us into compliance with the text's dominant values, and seek instead the moments or sites of resistance where the writing subverts or questions itself. Our analysis of language and imagery must be responsive to contradiction and ambivalence so that we can rearticulate not just the authority of patriarchal texts, but the fear and anxiety they implicitly express in response to the counter-power of women. Such reading is never reductive or purely negative; the effect is almost always to heighten our sense of the complex interaction of language and literature with our experience.

La relectura, la revisió ideològica de tots els elements que conformen la narració constitueix, doncs, la primera fase en la tasca de la crítica literària feminista, que ha de prestar atenció a les contradiccions i les ambivalències presents o silenciades en els textos i qüestionar-ne l'autoritat. Tot per arribar a copsar la complexa interacció del llenguatge i la literatura amb l'experiència personal de la lectora.

Natàlia llegeix l'*Odissea* a una illa del Mediterrani

Montserrat Roig desenvolupa en *L'hora violeta* la polifonia més complexa que ha creat mai. Com una col·lectivitat divergent i, alhora, similar (BELLVER: 1987): les

protagonistes femenines esdevenen el centre de la novel·la i s'hi articulen com un ric mosaic d'opcions vitals i rols arquetípics.

La primera part de la novel·la proporciona el marc per a les històries de les dones que la protagonitzen: es tracta d'una mena de pròleg en què la veu de Norma, escriptora i amiga de Natàlia Miralpeix, explica com aquesta li confia el diari de sa mare, Judit Fléchier, algunes cartes que aquesta va rebre de la seua amiga Kati i unes notes sobre sa tia Patrícia, i li demana que n'elabore la història.[2] Els papers dispersos de sa mare conviden Natàlia a un reencontre, a una mena de reconciliació amb una Judit desconeguda fins llavors, que es manifesta en tota la seua angúnia a través dels fragments autobiogràfics. Norma reprodueix la carta de Natàlia; de la veu d'aquesta aprenem la idea que amara tota l'obra de Roig: a través de la literatura és possible una mena d'arqueologia que rescate de l'oblit les paraules foragitades per la crònica oficial, però el resultat final diferirà tant de la realitat com les mateixes imatges de la memòria:

> Em sembla que no som capaços de valorar la realitat fins que aquesta no es converteix en record. Com si així volguéssim tornar a viure. Per això crec que la literatura encara té un sentit. La literatura no és història. La literatura s'inventa el passat a partir d'uns quants detalls que han estat reals, encara que sigui a la nostra ment (ROIG: 1980, 13).

Un text privat, fragmentari, escindit com la mateixa consciència que descriu, dóna origen, doncs, a la novel·la. El diari i les cartes de Judit i Kati, que en temps de guerra van desafiar el destí del seu sexe, participant activament en el curs de la història i lluitant per un món millor, esdevenen textos que les desorientades protagonistes contemporànies rellegeixen per trobar-hi la resposta a la seua pròpia recerca d'identitat. El procés de relectura, revisió, que caracteritza la primera fase de la crítica literària feminista és, doncs, en la mateixa gènesi de *L'hora violeta*.

En la segona part, titulada "L'hora perduda (La Natàlia i l'Agnès)," es desenvolupa una situació de triangle amorós, en què les vides d'Agnès (l'esposa) i Natàlia (l'amant) giren i s'estavellen al voltant de Jordi Soteres, prototip masculí omnipresent en les tres obres anteriors. Sota l'encapçalament "Natàlia llegeix l'*Odissea* en una illa del Mediterrani", Natàlia teixeix un llarg monòleg, elegia de l'amor perdut, com una Calipso desolada que veu l'heroi allunyar-se en la mar rumb a la llar de la

[2] És important observar que, malgrat els esforços aclaridors de l'autora per sintetitzar els motius temàtics i les relacions entre els personatges de les novel·les anteriors (amb un arbre genealògic de les famílies Miralpeix i Ventura-Claret), per a entendre tots els aspectes de *L'hora violeta* cal haver-les llegit: com a mínim, *El temps de les cireres* resulta imprescindible. Aquest fet accentua la sensació de les novel·les de Roig com una obra única, segons ja explicava la mateixa autora en el pròleg del 1978 a *Molta roba i poc sabó*: "escrius millor quan repeteixes un sol tema al llarg de tota la vida. La dispersió va en detriment de la profunditat" (ROIG: 1971, 11).

pacient Penèlope. Jordi l'abandona per tornar amb la seua dona; Natàlia sospita que ha trobat una amant més jove que li donarà un amor compatible amb el d'Agnès. El dolor de la narradora fa cercles i cercles sobre imatges de la seua relació, desades en la memòria; s'adreça a l'amant ingrat i l'invoca, com si pogués llegir-li els pensaments.

En alternança amb la consciència de Natàlia, una tercera persona omniscient focalitza l'Agnès i el malson de la seua quotidianitat sense Jordi. L'Agnès ha perdut la noció de la realitat; tampoc no té les paraules per fer-se una nova identitat. El rancor per la Natàlia, la feminista que li ha pres el marit, pren la forma d'una serp que se li entortolliga en el baix ventre; tot un imaginari de corbs i pols i boles llefiscoses a la gola descriu la devastadora sensació d'abandonament i buidor que l'amara, com si un terror domèstic s'ensenyorira de la casa. Sola amb dos nens, exhausta per la llarga jornada laboral en una guarderia, Agnès malda per sobreviure-hi; arrossega el llegat d'una mare abandonada que va soterrar la seua dignitat el dia que el marit va sortir per la porta. Ella li recomana la paciència de l'arquetípica Penèlope, la debilitat de la qual sempre venç; la Norma li aconsella independència, sota les banderes de l'emancipació feminista. El capità Haddock, un veí de la casa, mariner de vocació, també l'aconsella: "l'única manera de tornar a viure […] és acceptar que hi ha coses que no tornaran a ser com abans" (ROIG: 1980, 87).

Un segon procés de reavaluació textual s'enceta, doncs, en "L'hora perduda": el que pren *L'Odissea* com a punt de referència. El subtítol que encapçala el capítol és prou explícit al respecte: Natàlia llegeix l'obra d'Homer a la vora del Mediterrani, a una illa que bé podria ser la llunyana Eea, situada en els límits del món conegut i habitada per Circe, o la de la Calipso, "el ombligo del mar" (WULFF: 1997, 24):

> Aquesta petita illa s'obre al mar tot formant platges solitàries. La gent de l'illa aguanta les figueres nanes amb pals perquè el vent, la tramuntana, hi bufa fort. Els bens i les ovelles pasturen vora les terres ermes. És una illa gairebé hel·lènica, menuda, que s'ha conservat quasi impertorbable des de la prehistòria (ROIG: 1980, 24).[3]

Aquesta illa, que emana una essència ancestral, és el marc des d'on Natàlia, ancorada en l'arena, descriu cercles concèntrics al voltant de la història d'amor que s'acaba. Com onades, els records van i vénen en la seua ment, moren amables a la vora o s'enlairen furiosos contra el vent (1980: 26). Només el moviment del mar contradiu la calma superficial del personatge: "La mar, brava, colpeja les roques. L'escuma s'enlaira i llepa amb fúria la sorra" (1980: 23).

[3] Roig es refereix, probablement, a l'illa de Formentera, un dels espais que apareixen com a marc del procés d'escriptura de *L'hora violeta*.

L'espectacle marí atresora, com a espai intertextual i pont entre antigues tragèdies i nous laments, la veu de deesses que, com Natàlia, romanen abandonades per l'heroi que enyora Ítaca:

> Un vent càlid aixeca la sorra com si fos pluja fina i acompanya el bram de les onades cap a la terra. Jordi, saps una cosa? M'agradaria sentir-hi els plors de Circe, la bruixa, a qui els historiadors han titllat de dolenta perquè convertia els homes en animals. Potser el seu únic pecat ha estat d'estimar Ulisses (1980: 24).

A l'obra homèrica, Circe és la deessa que, habitant d'un palau ple d'animals salvatges estranyament domesticats, convida els homes d'Ulisses a un suculent banquet en què mescla uns fàrmacs que els converteixen en porcs. Amb una vara, després, la deessa els condueix cap a la porquera, on romanen amb la seua ment humana. Euríloc, que aconsegueix escapar, informa l'heroi de l'encantament i ell, aconsellat per Hermes, va a trobar Circe per salvar els incauts companys, captius per no haver sabut interpretar els signes de perill inherents a una dona, sola, que no tem rebre uns homes estrangers en sa casa (WULFF: 1997, 17). Quan Circe intenta enverinar Ulisses, ell usa un antídot proporcionat per Hermes (l'arrel d'una planta divina, el *moly*) per contrarestar els efectes de l'aliment de Circe, que provoca un oblit semblant a la mort, començant per la pèrdua d'identitat. Quan ella trau la vara per conduir-lo a la porquera, Ulisses, immune al poder de la deessa, l'amenaça amb l'espasa, símbol eloqüentment fàl·lic, que serveix per sotmetre-la momentàniament.

Malgrat que una certa tradició ha tendit a veure Circe meitat dona meitat bruixa, sembla que l'obra homèrica la defineix com a deessa: "Quedaría definida Circe, en todo caso, como una diosa que sabe hacer procesos de metamorfosis negativos. Su saber sólo puede ser detenido por otro conocimiento divino" (WULFF: 1997, 19). Ella provoca la pèrdua d'identitat dels homes, els desvia de la seua tornada a casa, a la pàtria i a la dona que els hi espera, tal com fa Natàlia amb Jordi: "Circe encantava els homes perquè era una deessa i no sabia usar les armes del sofriment. Circe no volia ser una dona-víctima" (ROIG: 1980, 24).

Les armes de Circe per retenir Ulisses no es limiten, però, als fàrmacs amb poder de transformació: l'última prova, i la més perillosa, és el parany sexual. Quan ell l'amenaça amb l'espasa, Circe canvia de tàctica i li proposa: "subamos los dos a mi cama para que nos entreguemos mutuamente unidos en amor y lecho" (WULFF: 1997, 21). El perill que entranya el llit de la deessa és el de la submissió més profunda de totes: la de la impotència o la castració de l'heroi. Hermes, però, ja n'ha advertit

Ulisses, i ell li exigeix a la deessa un jurament per la llacuna Estígia (que remet al déu més masculí i poderós de tots, Zeus) que li assegure que no li farà res dolent.

Una vegada el jurament encadena la deessa, Ulisses n'acceptarà la invitació sexual, tal com el va aconsellar Hermes, per a aconseguir l'alliberament dels companys transformats en porcs i guanyar-se una bona acollida. El llit, que abans era una trampa per a l'heroi, ara n'és un instrument profitós. Tant Ulisses com els seus homes, que han sortit renovats de l'experiència de la metamorfosi, romandran un any de plaer a l'illa de Circe, fins que decideixen emprendre el viatge de tornada. Per esbrinar el camí a Ítaca, Circe els aconsella que baixen a l'Hades a preguntar a l'ombra de l'endeví Tirèsies; després, tornen a Eea i parteixen definitivament.

Tal com explica Fernando Wulff,

> la relación de Circe con los varones humanos y finalmente con Ulisses se plantea como una en la que existe un peligro de sometimiento-destrucción, de castración, riesgos estos para el hombre que van unidos al triunfo de ella, a la definición de la relación en términos de poder favorables a la diosa (1997: 23).

Tant Natàlia com Norma (1980: 27) han estat encantadores d'homes, hi han projectat la seua revenja personal mitjançant el sexe, utilitzant-los i, després, abandonant-los. Ara, però, totes dues han caigut en el parany de l'amor romàntic, totes dues han perdut els seus herois i es lamenten, com la Penèlope que abans miraven amb menyspreu, de la partida de l'home estimat. Com deia el poeta, són preses de l'amor:

> ...I un d'ells, sota el flanc del navili,
> s'hi ajuntà d'amor, una cosa que a totes les dones,
> pobres!, els gira el cervell, per més honestes que siguin (ROIG: 1980, 27).

Natàlia reflexiona sobre aquest amor que ho trasbalsa tot, i se n'exclou: "no era el meu cas, Jordi" (ROIG: 1980, 28). No ho era però, ara, ho és: les onades de la mar hi porten la veritat: "el vent escampa els núvols cel enllà i el sol del matí comença a escalfar. Però les onades encara trenquen entre bramuls, com si duguessin cap a la sorra els udols de tots els morts. De totes les mortes que no han estat cantades pels poetes. Mortes i ben mortes" (ROIG: 1980, 28). Les que han mort d'amor, abandonades en llunyanes illes mediterrànies.

Com la deessa Calipso, que acull un Ulisses esgotat i sol, nàufrag, després de diversos dies de patiment. El recull i en té cura, en el seu palau cova, profunda com un úter, terra endins. Calipso s'enamora de l'heroi-nen i li ofereix l'eterna joventut, la immortalitat, units tots dos com a esposos per sempre. Ulisses, però només somia en veure alçar-se el fum de la seua terra, i en tornar als braços de Penèlope, que continua

esperant-lo. Calipso el retén allà, obligant-lo a compartir el llit, i teixeix una subtil teranyina de paraules i besos perquè s'oblide d'Ítaca. Ulisses, però, es consumeix lentament entre plors: la deessa el té sotmés, ells s'extingeix entre les seues mans, pròxim a la mort. Durant set anys perdura aquesta tràgica situació, en què Ulisses es nega a ser consort de la deessa, en l'interior de la qual corre els risc d'oblidar la identitat social, el caràcter d'heroi guerrer i, alhora, el paper dominant en la seua terra, on una dona, de la qual és marit i amo, l'espera (WULFF: 1997, 25): "Circe y Calipso son [...] como las dos caras opuestas de un mismo peligro, sea éste la conversión en animal, inferior a un ser humano y sometido-castrado, en un impotente, o en un dios."

Finalment, Hermes, enviat de Zeus, comunica Calipso que ha de deixar-lo anar. Ella obeeix, però protesta contra els déus, tal com ho fa Natàlia, citant l'*Odissea*:

> Sou implacables, déus, i més que altra cosa gelosos!
> No perdoneu a les dees que el llit dels herois comparteixin
> a la clara, si una se'n fa espòs i l'estima (ROIG: 1980, 24).

El seu Ulisses casolà, Jordi, que té els ulls del color de la mar d'Homer (Roig 1980: 61), vol tornar a casa. "I això que diu a Calipso que Penèlope en bellesa i alçària és migrada al costat d'ella. Però, és clar, és discreta. I a l'hora de fer comptes, quin tresor, la discreció!" (ROIG: 1980, 24). Abans de partir, però, Ulisses li fa l'amor, voluntàriament; Natàlia s'hi identifica: "Això és el que diu el poeta, que en sabia molt, de la bellesa i de les paraules. I això és el que penso jo, Jordi meu, mentre intento recordar com 'fruia' als teus braços. Saps que gairebé no me'n recordo?" (ROIG: 1980, 24).

Calipso deixa marxar Ulisses, amb alguns consells, queviures i roba immortal per al viatge, però, una vegada en la mar, Posidó (que l'odia per haver encegat el seu fill Polifem) el fa naufragar. L'heroi queda, de nou, a mercè de les ones, sense poder surar a causa, precisament, dels vestits teixits per Calipso. Una altra deessa, Ino Leucotea, se n'apiada i li presta un vel immortal perquè hi puga flotar fins a la vora, sempre que es despulle i deixe anar el que queda de l'embarcació. Ulisses desconfia de les intencions de la deessa però, finalment, un cop de mar dispersa els troncs als que s'aferra i no té més remei que confiar-hi. Segons Wulff (1997: 27), solament quan Ulisses es convenç que ha de deixar l'embarcació construïda a l'illa i la roba teixida per Calipso (és a dir, quan es deslliura completament dels vestigis que d'ella li queden i s'adona del perill que una dona ferida i abandonada implica, fins i tot de lluny), és capaç de tornar a la superfície i sobreviure. Una última ona de la mar implacable està a punt de matar-lo,

just abans d'arribar a terra; no sembla casual que el verb que usa el poeta per referir-s'hi és el mateix que conté el nom de Calipso, "l'oculta", "la que s'oculta" (WULFF: 1997, 27). D'igual manera, Natàlia, que oculta el seu dolor sota la màscara de dona forta, des de la llunyania s'adreça a un Jordi que encara divisa, en l'horitzó, quasi absent ja.

Circe i Calipso fracassen davant Penèlope:

> I és que era una dona sàvia. Aquesta dona construïa la gàbia més subtil amb el seu teixir i desteixir al voltant del record de l'home que tornava. Una gàbia per a Ulisses, feta de gemecs, de sospirs, de plors nocturns. De desesperació (ROIG: 1980, 24).

La Penèlope de *L'hora violeta* és una Agnès jove i mare, abandonada amb els dos fills petits, que prolonga la seua tasca maternal amb els nens dels quals té cura a la guarderia. A la nit, teixeix el dolor en una tela onírica: "Paraules negres escampades més enllà de les carenes del seu cos. Paciència, feia la mare. I ella somriuria. Així ho pensava cada matí, mentre els malsons es desteixien dins del cervell" (ROIG: 1980, 34). Més enllà del seu cos, la terra que l'heroi ha abandonat per anar a fer la guerra i l'amor, només hi ha negres paraules. La llum del dia, però, desfà el teixit que, puntual, refà cada nit.

Jordi Soteres és el vèrtex del triangle amorós, i representa un Ulisses que té ben poc d'heroi. Natàlia, des de la recança, se li adreça en el monòleg imaginari que sosté amb ell, a l'illa mediterrània: "Què vols que et digui... Tu no ets Ulisses, hi estàs d'acord? Ulisses en sabia molt, de fer la guerra i de governar. En sabia molt, de parlar amb els déus i de ser coratjós fins a la mort. Digues, estimat, queden ara homes així?" (ROIG: 1980, 24). La pregunta de Natàlia planeja al llarg de les pàgines de tota l'obra de Montserrat Roig, habitades per personatges masculins que comparteixen mediocritat i covardia, amb unes quantes excepcions que adquireixen una dimensió simbòlica, com el brigadista irlandés que lluita per la utopia d'un món millor o l'home capaç d'estimar una dona fins perdre la raó, a la seua mort: el pare de Natàlia, Joan Miralpeix.

Els homes de *L'hora violeta* provoquen la infelicitat de les dones que els estimen perquè, com Ulisses, no saben res dels sentiments:

> Vénen, es presenten davant vostre com ànimes encantades, us fereixen i us sorprenen. Tu mateix: et quedes perplex quan una emoció et ve i et torna. No saps què fer-ne. No sé si m'explico... T'arriben paraules que no controles, et rellisca una llàgrima que tot seguit procures amagar. Mires cap a un altre cantó quan se t'humitegen els ulls (1980: 25).

També Ulisses oculta les seues emocions:

> Perquè li feia vergonya, davant dels feacis,
> Que li anés el plor fil a fil per sota les celles (ROIG: 1980, 25).

És un heroi, "havia estat fet per a la lluita i per a organitzar el seu petit país" (1980: 25). Les deesses que l'estimen el desvien temporalment d'aquest honorable destí, però no saben retenir-lo. Només Penèlope l'encadena, en la distància: "Circe, Calipso i Penèlope, sàvies des que la llum del sol escalfà la terra, coneixen els camins per a tenir-lo (i jo no he sabut retenir-te, quin és el meu paper?). Les primeres per lliurar-s'hi, Penèlope per conservar-lo" (1980: 25).

Natàlia atribueix a Agnès no solament la condició de l'abandonada Penèlope, sinó l'ús de les armes de la debilitat, que acaben vencent la sensualitat de les deesses:

> Penèlope sabia que com més plorava més l'ajudarien els déus. Més vencia. Tant se valia que s'escolessin els anys tot portant penes i renúncies. Podien transcórrer els dies immutables, l'un igual a l'altre. Tant se valia, estimat. Penèlope, que no sabia mirar el món amb altres ulls que els d'Ulisses, acabaria per recuperar-los. Ulisses tenia molta por i, una vegada apagat el foc intern de la passió, tornaria a Ítaca. El món no deixava de ser hostil per a la seva ànima mortal. Només a Ítaca trobaria la pau. Tu també, oi? (1980: 25)

En efecte, Jordi cerca la pau de la llar conjugal, el sedant de la vida quotidiana al costat d'una dona incondicional, que mesura el món a través dels seus ulls i no li exigeix més que una tènue presència.

La particular Odissea que Natàlia sent com a pròpia es reflecteix en una història secundària que s'esdevé, com una versió quotidiana del mite, davant dels seus ulls, a la vora de la mar

Una relectura transgressora

La relectura de l'Odissea, però, la revisió transgressora del mite s'efectua en el capítol "L'hora oberta," que funciona d'epíleg a les línies argumentals encetades al llarg de la novel·la.

Natàlia resta en el mateix marc espacial que al principi de la novel·la. Del mar espera un príncep blau que la rescate del dolor:

> Miro el mar com si, d'entre les aigües escumejants, en sortís una nau blanca que m'anés a cercar. O un cavaller damunt d'un cavall blanc. Un cavaller alat, el cabell ros, llis, com un Perceval d'estampa modernista. Un jove d'ulls blaus intens, innocents, feridors, i el cos de cérvol jove que grimpa. Madur i adolescent. Es barregen, dins del meu somni, ales de colom, capa de voleia al vent, cabells esbullats, fils d'or, el cavall no deixa d'anar al galop. Ve del mar i el cavall es confon, de vegades, amb les ales esteses d'una nau (1980: 223).

Dalt de la nau, un ésser ideal li durà la salvació, un ell o ella la retornarà al paradís de la infantesa, on no hi ha decadència, on serà lliure de les misèries quotidianes: "Ell, o ella?, vindrà en aquest vaixell i em recollirà. I ens anirem junts/juntes fins a la mort. I no

hi haurà factures per pagar, ni pixums de criatures per eixugar. [...] Haurem tornat a la infància. I el somni es farà real" (1980: 224).

Conclusions provisionals

A llarg de *L'hora violeta*, Montserrat Roig efectua una relectura de textos diversos, alguns privats i fragmentaris, i d'altres clàssics: el personatge de Natàlia llegeix l'Odissea a la vora del Mediterrani i hi projecta la seua petita tragèdia particular, l'abandó de l'heroi que parteix per retrobar la pacient Penèlope. La mar, espai intertextual per on naveguen les veus de les deesses que, com ella, van deixar Ulisses partir, li retorna insistentment els somnis, funciona com un mirall de la seua decadència, s'agermana amb la tempesta que habita el seu cor i que s'oculta sota una màscara de fortalesa. Totes les mortes d'amor la interpel·len amb el vaivé de les ones, mentre observa una altra tragèdia quotidiana en la història de la dona del pescador que no torna.

No és Natàlia, però, la que transgredeix el mite, la que trenca amb el destí passiu de la dona que espera: de fet, ella, que s'ha construït una identitat basada en les proclames feministes sobre la independència afectiva i l'autonomia, cau en el pou de la soledat i assumeix el paper que sempre ha rebutjat, malalta d'amor. És la moderna Penèlope, Agnès, la que diu "no" a l'heroi que torna a la llar, amb l'aroma encara dels braços de l'amant. Travessa així el llindar invisible que separa la soledat de l'autonomia, i transforma l'abandó en una opció vital plena.

BIBLIOGRAFIA

BELLVER, Catherine G. (1987): "Montserrat Roig and the Penelope Syndrome", *ALEC. Reading for Difference: Feminist Perspectives on Women Novelists of Contemporary Spain*, 12.1-2, p. 111-121.

KRISTEVA, Julia (1986): "Women's time", en Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*, Oxford, Basil Blackwell Ltd, p. 188–213.

MORRIS, Pam (1995): *Literature and Feminism. An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell Ltd.

ROIG, Montserrat (1971): *Molta roba i poc sabó... I tan néta que la volen*, Barcelona, Edicions 62.

— (1980): *L'hora violeta*, Barcelona, Edicions 62.

WULFF, Fernando (1997): *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

El mar com a recurs literari en les narradores mallorquines actuals: els contes de Carme Riera

CARLES CORTÉS
Universitat d'Alacant

> Los hombres [...] solían reunirse frente al mar como si, al acercarse al agua, desafiaran la barrera que los separaba de sus hogares.
> (John Horne, *La galería*, 1947, 225)

Introducció: les narradores mallorquines contemporànies

Parlar de narradores mallorquines del segle XX és abordar una realitat, la consecució d'una nòmina destacada de dones escriptores que, nascudes a l'illa més gran de les Balears, han portat una trajectòria literària considerable. Unes escriptores que han pres el relat en prosa com a gènere predominant i que han usat la realitat del seu entorn com a mitjà preferent de localització dels seus personatges. Un medi geogràfic que, com no podia ser d'una altra manera, ve presidit per la mar, l'aigua que envolta la seua terra i que esdevé un símbol inherent de la percepció d'aïllament dels seus protagonistes, una possible realitat, en definitiva, dels seus habitants.

Una nòmina de dones que, sota el mestratge simbòlic de Maria Antònia Salvà (Palma, 1869 - Llucmajor, 1958), poetessa i traductora que va desenvolupar la seua trajectòria en la primera part del segle XX, ha anat incrementant-se. En la nostra comunicació analitzarem quina és la presència del mar com a recurs literari, tant a nivell formal com expressiu, en la construcció de l'imaginari narratiu de les escriptores mallorquines actuals. Així, podrem detectar quina és la presència d'aquest referent comú en escriptores com Antònia Vicens (Santanyí, 1941), M. Antònia Oliver (Manacor, 1946), Carme Riera (Palma, 1948) o Maria de la Pau Janer (Palma, 1966).

D'aquesta manera, tot analitzant l'obra de M. Antònia Salvà, és senzill localitzar en els seus versos usos referencials de la mar com aquest procedent del poema "An en J. Carner" (1905): "Jo he après ja de nina d'amar Catalunya; / Son cant m'enamora, i un cop i altre cop / L'esguard, mes d'enfora, la mar me n'allunya / I en tu, amic poeta, l'he vista de prop. [...] / La dolça Sirena somriu, par que esmenti / Si un nou cant arriba per sobre la mar... / Tu pots fer, poeta, que sa veu se senti / la Veu de Mallorca, plaent d'escoltar.". Una mar que esdevé font d'inspiració per a la poetessa però també d'enyorança de la persona estimada. Una mena de precedent per a l'expressió de

l'angoixa interna de les protagonistes de les narradores mallorquines actuals. Així, amb un primer tast textual, ho podem exemplificar amb el fragment següent del relat d'Antònia Vicens "Llençols brodats damunt l'herba":[1] "Sempre, que jo recordi, m'he moguda dins cercles de misèria i de soledat [...] igual que quan estic dins la mar i l'aigua es retira i deixa un clot al meu indret que em xucla cap a la seva matriu enorme d'algues i copinyes silencioses.". Un símbol de les oscil·lacions psicològiques d'uns personatges que sovint es mostren en crisi.

En l'autora més jove d'aquest grup esmentat, M. de la Pau Janer, els referents continuen sent molt semblants. "Després de la mort de na Teresa va passar molt de temps fins que tornares al mar. Quasi cada tarda anaves al parc, al racó on temps enrere us amagàveu per jugar, i ploraves llargament. Perquè et semblava que les llàgrimes t'apropaven al seu record i el feien més viu." (*Els ulls d'ahir*, 1988, 41). El mar com a punt d'inici del record esdevé la representació simbòlica del passat dels personatges: "Emperò ells detingueren el temps, aquell dia. Aprofitant el solellet que, peresós i encongit, guaitava rere els núvols, caminaren per l'arena, saltant entre les roques. Cercaven els racons que abans consideraven ben seus, […] conegueren el paisatge i el conqueriren. L'aigua era tacada de gris, i l'escuma hi semblava brodada. Les ones anaven i venien, s'alçaven com si fossin gegants, i es convertien, en el descens, en una font que amarava l'arena de gotellines." (*Màrmara*, 1994, 166). Dos exemples de la narrativa de Janer que esdevenen un punt de referència de l'ús que les autores mallorquines fan de la mar com a concreció espacial dels seus relats.

Tot i això, l'ús simbòlic de la mar presenta una major complexitat en els relats breus de Carme Riera i de M. Antònia Oliver, autores que han consolidat en els darrers trenta-cinc anys una trajectòria ferma, on la mar ha estat un punt constant de referència. Estem davant d'unes escriptores que, conscients de la seua condició de dona que escriu, intenten reflectir els distints reptes que el seu sexe ha tingut en les últimes dècades. A més, l'espai descrit on se situen les seues protagonistes es troba profundament marcat per les transformacions que la seua terra ha patit en els últims trenta anys: l'illa de Mallorca. Un reflex, un enyor per la terra d'origen que, sobretot en les històries on es veu amb distància —des de Barcelona, principalment—, la mar es presenta com un referent d'aïllament i alhora de recerca de la pròpia identitat. En llibres de relats de

[1] Podeu consultar l'obra contística completa de l'autora en l'edició de 2005 *Tots els contes* realitzada a Pollença per Edicions del Salobre.

Carme Riera com *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), *Jo pos per testimoni les gavines* (1977), *Epitelis tendríssims* (1981) i en novel·les com *Dins el darrer blau* (1994) o *Cap al cel obert* (2000), l'ús referencial de la mar —sobretot, la Mediterrània— servirà com a font d'expressió de la solitud dels personatges. D'igual manera, en els relats de Maria-Antònia Oliver, des de *Cròniques d'un mig estiu* (1970), *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972), *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976), *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaïmades* (1975), *Figues d'un altre paner* (1979), *Tríptics* (1989) a *Tallats de lluna* (2000), la mar esdevé un punt de referència per a uns personatges que troben en aquest medi un contrapunt dels seus sentiments.

En el cas de M. Antònia Oliver, només volem destacar la importància que la mar té en la seua obra, en ocasions un transsumpte de la seua influència en les històries orals —les rondalles mallorquines— que tan han marcat les seues publicacions. A tall d'exemple, podem veure com en la seua segona novel·la *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972), relata les vides de tres generacions d'una família que habitava en un poble imaginari de Mallorca, fins el dia que l'illa fou enfonsada pels gegants de les rondalles que habiten a la mar Mediterrània. Així mateix, en una altra novel·la primerenca, *El vaixell d'iràs i no tornaràs*, tenint també com a base la literatura oral, situa la novel·la en una embarcació —En Falaguer— que mai no aconsegueix assolir port arran de les empentes dels gegants que, una altra vegada, continuaven pul·lulant per la nostra mar.[2] En aquestes històries de ficció la mar assoleix atributs humans que ressalten la força de la seua acció, com llegim en el fragment següent:

> I va arribar la tempestat. Havia vengut de llevant, havia vengut d'amagat. Primer va ser no-res. [...] L'enviaven els tres gegants de les fondàries. En Paixarell, amo i senyor de tots els peixos de la mar. N'Algarell, amo i senyor de totes les algues de la mar. I En Coralell, amo i senyor de tots els coralls de la mar. La mar estava plana, de vidre, ni una tremolor. I era que els gegants no havien començat a fer-ne de les seves. Però al cap d'una estona el cristall de la mar ja se removia, se ruava, les ones eren punxegudes, allargades, totes iguals, i la negror de llevant s'hi va emmirallar. Eren els tres amos de la mar s'anaven a l'encontre i a cada passa feien una ona, que en feia una altra, que en feia una altra i així fins a no acabar mai. (OLIVER: 1976, 25)

[2] Com veiem, bona part de les obres de l'autora estan farcides d'elements fantàstics o imaginatius pouats de les rondalles mallorquines i localitzades enmig de la mar, com ella mateixa assegura: «L'element màgic sempre m'ha interessat molt [...] i no crec que el deixi mai del tot. Tots sabem que a Mallorca no hi ha lleons, però a ses rondalles en surten. Però no és solament aquest el tipus de fantasia que m'interessa. També m'atreu un tipus d'imaginació més onírica». Unes afirmacions que hem extret del perfil que hem realitzat sobre l'autora en el llibre *Retrats. M. Antònia Oliver* (CORTÉS/ESCANDELL: 2006).

En les seues primers novel·les, l'acció de la mar com a punt d'origen dels records ve lligada a la recreació d'un temps passat feliç, la infantesa. Una realitat que podem observar en diversos fragments de *Cròniques d'un mig estiu*, la seua primera novel·la:

> potser que tingui temps d'anar a la mar, qualque dia, i això sí que és bo. ¡Dimonis, la mar sí que és gran! És sa primera vegada que la veig de tan a prop, i m'agrada, m'agrada molt. (OLIVER: 1970, 12)

> En lloc de dinar, en Pep i jo som anats a la mar. A mi m'agrada menjar, però m'agrada molt més la mar [...] S'ha quedat astorat que no hagués nedat mai i més encara que no m´hagués aficat mai dins mar [...] i jo, no és que me faci por la mar, m'agrada molt, però me feia una cosa aquí, als budells, entrar-hi, i a la fi hi som entrat de tot i estava més freda, ¡mecagondena! Dimonis, sí que ho estava i feia ones i ben grosses que les feia. N'ha vengut una i jo [...] he begut més aigo que mil dimonis plegats i he començat a tossir i tossir; i amb això n'és venguda una altra i m'ha embolicat i llavonses sí que n'he begut d'aigo i som donat voltes i voltes que per poc he perdut el món de vista. [...] ¡és més salada aquesta aigo! (OLIVER: 1970, 21-22)

Un efecte decidit de la mar sobre la ment del protagonista que, en un conte com "El somni" —inèdit fins a l'antologia *L'illa i la dona* de l'any 2003—, s'observa de manera clara:

> Avui he tornat a somiar. [...] era tan viu, el meu somni, tan viu... Una cala. Ara ja no en queden, de cales. [...] Però jo l'he vista, la cala; i mar endins, verd, verd, d'un verd que m'ha deixat encegat. [...] I l'aigua era tan clara que hi podies veure els peixos i les neses... I llavors he arribat a una illa... Illa! Ara me'n recordo bé, era una illa, sí, una illa. Vorejada de platges i, al bell mig, una ciutat. (OLIVER: 2003, 170)

La mar enmig dels somnis d'una protagonista que s'identifica, com en altres ocasions, amb la pròpia experiència d'unes escriptores que fan servir aquest element espacial com a rerafons de les seues obres.

La mar com a símbol en la concreció de l'espai literari

Abans d'entrar en l'anàlisi més aprofundida dels contes de Carme Riera, després d'haver fet un tast amb les altres escriptores mallorquines coetànies, volem, però, establir quins són els paràmetres teòrics de l'ús de la mar com a referent espacial en la construcció dels relats. És evident que la mar ha estat un element de força simbòlica en la història de la literatura universal; el seu ús en les narradores mallorquines no és, en absolut, un tret diferenciador amb d'altres cultures. El que és cert és que el mar, un *topoi* emprat com a macroespai, esdevé un indret de referència per a l'estat d'ànim dels personatges. És en aquestes possibilitats expressives on naix el seu caràcter simbòlic, en tant que permet una condensació de significacions en un mateix mot. Així, a partir de la seua concepció com a recipient d'aigua, podem concebre, tot seguint les propostes interpretatives de J. Chevalier i A. Gheerbrant (1969, 53), tres temes dominants en aquest símbol: la mar com a font de vida, com a mitjà de purificació i com a centre de

regeneració. A més de les propostes interpretatives de Gaston Bachelard en el llibre *El agua y los sueños* (1942), J. C. Cooper (1978, 132) completaria aquesta concepció simbòlica de la mar i dels oceans amb la consideració d'aquesta com un espai en moviment incessant, representació del moviment de la matèria, i de la valoració incommensurable d'aquesta, com un ens caòtic i il·limitat. Uns valors presents en les tradicions culturals més antigues i que encara en l'actualitat tenen vigència. La mar com a element dinàmic que esdevé base expressiva dels processos de transformació dels personatges. Un sentit que, com a producte de l'herència cultural, es presenta de manera particular en les escriptores estudiades.

La mar esdevé així un punt important en la concreció de l'espai de la novel·la, una eina eficaç en la creació d'un cronotop on es desenvolupen els personatges. Com afirmava García Berrio (1989, 431), l'eficàcia poètica de l'espai en la novel·la no és una observació nova, una gran quantitat de crítics se n'han referit. L'interés rau en la concreció dels elements simbòlics procedents de l'espai i l'observació de les seues conseqüències en el desenvolupament dels personatges. És per això que ens interessa l'anàlisi de l'acció d'un element de l'espai, la mar, sobre el desenvolupament de la història. Un efecte que, a partir del seu caràcter simbòlic, permetrà la màxima concreció dels relats construïts per les nostres escriptores.

Hi ha, doncs, una voluntat de ficció mimètica en les històries analitzades, en tant que localitzem l'ús de referents pròxims al món real efectiu. Un caràcter realista que marca el món ficcional dels relats[3] a partir de la voluntat d'aquestes escriptores d'usar el referent real que descriu la realitat de Mallorca dins de la construcció de la narració. La mar, com a element procedent del món de l'autor es converteix en un símbol en el moment que consolida diversos valors significatius de la construcció ficcional del text.

D'aquesta manera, si seguim la terminologia de teòrics com Mijaïl Baxtín o Mieke Bal[4], el mar esdevindrà en la major part dels relats com un macroespai on es desenvoluparà la història principal, dins del qual podrem localitzar d'altres microespais que concreten les distintes seqüències de la història. Caldrà, per tant, estudiar la funcionalitat d'aquest element espacial en cadascuna de les situacions plantejades, tant a nivell referencial (representació extratextual), com narratiu (activació de la història del

[3] Vegeu les observacions sobre els límits entre el món ficcional i el món real efectiu que explicita A. García Berrio (1989, 146-151).

[4] Vegeu, principalment, els estudis següents: Mijaïl Bakhtín (1938), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 i "El cronotopo", dins Sullà, Enric (ed.) (1996), *Teoría de la novela*, Ed. Crítica, pàg. 63-68. Pel que fa a Mieke Bal, vegeu *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* (1987), Madrid, Ediciones Cátedra, 1990[3].

relat) i simbòlic (representacions simbòliques de l'espai). D'igual manera, haurem d'observar les transformacions operades per l'espai referencial, el macroespai que esdevé el mar, al llarg del desenvolupament de la història.

La concreció dels personatges de Carme Riera a través de la mar

> Carme Riera does not like mirrors. But the imagery in her work offer us a dazzling series of reflections: a look at oneself trough others, a narcissism which becomes an interior voyage, a trip to the center, a deep self-analysis on the part of her protagonist. The artifacts she uses to create the images are many --the eyes of the beloved, or those in a painting; the body of a same-sex lover, a person's two lovers of the opposite sex which become two halves of a whole in a superimposed reflection; the mercury necessary to reach the inner space of alchemy; and repeatedly, the sea. (Kathleen McNerney, *On Our Own Behalf*, 1988)

L'anàlisi de Kathleen McNerney sobre el primer dels relats de Carme Riera aborda, de manera decidida el que és una constant en la narrativa de l'escriptora, l'ús de la mar com a macroespai que emmarca la major part de les seues històries. Així, "Te deix, amor, la mar com a penyora" esdevé un conte ben representatiu en la seua trajectòria literària[5], com també ho serà un altre dels relats del primer recull de contes de l'autora, "Mar, amor meu, acompanyament a sis veus", un relat polifònic que pretén analitzar la misteriosa desparició d'una infermera que va aparéixer surant l'aigua del port. El perfil personal de M. Antònia Torres, la dona desapareguda, és abordada des de distintes posicions que reflecteixen el joc lingüístic de l'escriptora en un relat de gran perfecció discursiva on la mar és el macroespai referencial que assoleix una funcionalitat gairebé narrativa.[6]

D'una manera puntual, en el llibre de contes *Epitelis tendríssims*, el mar es converteix en el marc idoni per a la creació literària de l'escriptora de ficció, Aina M. Sureda, segons explicita en el pròleg de l'obra:

> en aquestes contrades mediterrànies, les aigües són netes, blavíssimes –Posidó en exiliar-se es retirà prop d'aquí– i acullen hospitalàries els cossos nus. Cercava aquest estiu, en un lloc prop de la platja i lluny del brogit dels Tours Operators, una cambra que miràs a la mar amb una taula ampla per escriure [...]. Vora la mar les coses no milloraren gaire. Els cossos despullats es recataven, púdics, cobrint-se d'ones.

---

[5] Com afirmàvem en el "Pròleg" de l'antologia *Llengües mortes* en aquest conte trobem diversos elements conceptuals que podem localitzar en una part important dels contes de l'escriptora: "les imatges del record, l'assumpció del present a través de la superació del passat, guien el pensament intern d'una jove protagonista que es presenta a si mateixa com una víctima dels condicionant externs de la societat." (CORTÉS: 2003, 22).

[6] Fem ús, entre altres, de les funcionalitats de l'espai actant explicitades per Mijaïl Bakhtín (1938, 63-68). Un bon exemple de la seua aplicació en la crítica actual el podem trobar a Soler/Trilla (1989: 44-55).

Més enllà d'aquesta funcionalitat narrativa, un dels usos simbòlics més estesos en la narrativa de Carme Riera és la de la mar com a testimoni del pas del temps. El moviment de l'aigua, amb la seua contemplació des de la terra, es converteix soviet en el mirall on els personatges s'adonen de la llunyania dels seus records. Aixa s'expressa la protagonista d'un dels relats del primer llibre, "Elegia per una dama que enyorava la mar":

> Mirava el blau perdent-se a l'horitzó, on el fum d'un vapor dibuixava gairebé núguls I començava, sense saber per què, a enyorar el gust de la mar, el gust del primer glop de sal quan ja l'acabava de tastar. Després he llegit als llibres que els camins de la mar duen a ports amb boires o encisats de llum, a ports de vesc i fum, a ports de ciutats blanques per on m'he passejat moltes vegades amb els ulls mig clucs. Però mai no he tornat a veure aquell blau de mar que un dia, a la platja, ja fa molt temps, m'afalagà quan era nina. (*Te deix, amor, la mar com a penyora*, 39)[7]

Una imatge on s'evoca la navegació dels humans a través de l'aigua que provoca el record d'un temps passat, del curs d'una vida en continu avanç. Un símbol, doncs, que en paraules de Jean Chevalier, recorda "el vagareig dels herois en la superfície [...] exposats als perills de la vida"; en definitiva, "el curs de l'existència humana i les fluctuacions dels desitjos i dels sentiments" (CHEVALIER: 1969, 59). Una imatge recurrent la podem també localitzar al relat "Mar, amor meu, acompanyament per a sis veus":

> Obria el finestró de la seva cambra i mirava la mar, encisada, una llarga estona, amb el vaivé de les ones i els seus colors sempre canviants. [...] Els veïns començaren a sospitar de les seves guaites persistents: hivern i estiu la vetlladora del mar esperava qualque esdeveniment misteriós. (pàg. 63)

Les històries de Riera sovint se situen entre dos espais ben coneguts per ella mateixa, Barcelona i Mallorca. Així, és fàcil localitzar en els contes comparacions entre dues bandes que la mar Mediterrània enllaça en l'imaginari dels personatges. Unes reflexions que sovint afavoreixen el procés del record d'una època anterior, com és el que trobem a "Te deix, amor, la mar com a penyora":

> Aquesta mar no s'assembla gens a la nostra. [...] Però l'enyor. L'enyor només perquè, en veure-la, pens que tu restes a l'altra banda i que de mar a mar, de riba a riba, hi ha menys camí que de ciutat a ciutat. Enyor la mar, enyor la immensitat blavosa, la petita immensitat blavosa que semblava entrar-se'n a la cabina per l'ull de bou aquell migdia de primavera, camí de l'illa. Perdona'm. (pàg. 33)

[7] Totes les citacions de contes de Carme Riera pertanyen a l'edició antològica *Llengües mortes* editada l'any 2003.

Un caràcter narratiu de la mar que també localitzem a diverses històries de "I a trenc d'alba sempre enyor la mar", la primera part del llibre de contes de l'escriptora de l'any 1975, com "Elegia per una dama que enyorava la mar", "Paisatge marí per a un assassinat", "Absent la mort, jo mateix vaig matar-la ran d'ones" o "Mar, amor meu, acompanyament per a sis veus". Un sentit simbòlic que continuarà en el segon volum de contes, *Jo pos per testimoni les gavines*, on la mar esdevindrà l'escenari adequat per a l'evocació del record. Un bon exemple pot ser el del relat "Quasi a la manera de fulletons" on la mar potenciarà l'enyor de la relació sentimental que ha acabat la protagonista. El personatge principal, conscient de la seua solitud, redacta una carta un any després del trencament en la qual expressa com "el dolor, l'angúnia, el neguit s'anaven convertint en desesperació", perquè, malgrat la sensació de llibertat inicial, reconeix que "no podia o no sabia viure sense tu".

En definitiva, la mar potenciarà la presa de decisions d'uns personatges en crisi que han de redreçar la seua existència. Un marc en el que es mou el reconeixement següent de la protagonista de "Te deix, amor, la mar com a penyora": "—Hem de posar punt final a les nostres relacions que no tenen cap sentit. / De sobte una bafarada d'olor de mar em féu marxar enmig de les ones. L'aigua trucava al vidre de l'ull de bou. (pàg. 38). Un altre exemple de com aquest element de l'espai esdevé testimoni del trencament de cicles anteriors en la vida sentimental de les protagonistes el trobem en "Mar, amor meu, acompanyament per a sis veus" i en "Jo pos per testimoni les gavines":

> Qualque horabaixa ens havíem trobat pels rierols que voregen la mar. [...] Després va desaparèixer rabent. El vent amainava. Dins un cel ple de nafres, vermell de mercromina, borinaven els primers estels. ("Mar, amor meu, acompanyament per a sis veus", pàg. 64).
>
> fou a la mateixa hora, al mateix redós d'aigua, quan sentí el reclam de les ones, obscur i precís, i com aquell dia, perseguida pels meus ulls plens de desig, no dubtà a lliurar-s'hi. [...] A la lletra, Marina em deixà com a penyora el seu amor i la mar que s'encarregaria d'enterrar-la. ("Jo pos per testimoni les gavines", pàg. 60)

El fet de submergir-se en l'aigua, com veiem en el segon exemple, té, sens dubte, un sentit regenerador. Un nou valor cognoscitiu afegit a l'element que ens ocupa que, segons explica J. C. Cooper (1978, 11) en el seu diccionari de símbols, podem entendre com una recerca del secret de la vida.[8] Una mort física de la protagonista a causa d'unes aigües profundes, on es fonen els problemes de la vida que han acabat amb les

[8] Aquestes són les paraules exactes del crític: "la immersió en l'aigua no és tan sols un símbol del retorn a l'estat primordial de puresa, de mort a la vida anterior i renaixement a la nova vida, sinó que també significa la immersió de l'ànima en el món manifest." (COOPER: 1978, 11)

esperances del personatge, i que provoquen l'alliberament de la protagonista, la supervivent de la relació sentimental trencada definitivament. La mar esdevé la barrera enmig de l'afecte entre dues dones que no han pogut, a causa de la pressió social, portar endavant lliurement la seua relació. Una mar en calma, posterior al suïcidi del personatge, que reforçarà l'enyor de la protagonista envers la dona estimada i desapareguda enmig de les ones.[9]

L'enyor de la persona estimada, a través de l'acció contemplativa del protagonista, pot provocar la identificació de la mar amb l'ésser apreciat. Una realitat que podem observar en "Te deix, amor, la mar com a penyora": "els ulls se t'amaren del blau encisador d'aquella mar nostra, i et perds entre una bafarada de records llunyans i un poc estantissos." (pàg. 34) i "Reflectia la calma del cel, un color d'un blau intensíssim em feria l'esguard i no sabia ben bé si era el color de la mar o el dels teus ulls." (pàg. 38). Uns exemples que també podem localitzar en el llibre de relats pretesament eròtics, *Epitelis tendríssims*, on la mar esdevé el paral·lel de l'acció sexual del mascle sobre la femella, com podem observar en l'exemple següent:

> Ni la carícia més agosarada, ni la llengua més sensitiva mai no em feren sentir tan torbada ni tan plena de desig. Era un desig immens, la mar que arribava en onades i no moria mai: a cada ona abatuda sobre la platja en seguia una altra i una altra de manera que tots els porus de la pell se sentien cridats a un concert de bromera i vaivé, arrasats i submergits, aclaparats per la seva intensitat. I, malgrat la seva força, procurava dilatar tot el que podia els moments en què el plaer més absolut seria ja improrrogable, executat l'últim ritu de la cerimònia. (RIERA: 1981, 26)

En el mateix volum, Riera escriu uns versos de l'escriptora de ficció Victoria Rossetta on podem destriar un sentit simbòlic semblant:

> "Uns textos inèdits i eròtics de Victoria Rossetta"
>
> La mar s'estenia blava
> sota la seva esquena.
> Amanyagava ones
> per tal de posseir-lo.
> Mentia profunditats que li mancaven.
> Desitjosa es commovia.
> Impúdica li oferia innumerables boques.
> Ell restava allà,
> dret, sobre la sorra.

[9] És ben adient el recordatori de la interpretació que Chevalier fa de les aigües fosques de la mar: "Les aigües en calma signifiquen la pau i l'ordre. […] les aigües superiors i les inferiors designen la divisió de les aigües mascle i les aigües femella, que simbolitzen la seguretat i la inseguretat, l'element masculí i el femení. Les aigües amargues de l'oceà designen l'amargor del cor." (CHEVALIER: 1969, 56)

Aquesta identificació pot ofuscar el personatge qui, una vegada veu accelerat el procés de degradació psicològica, acaba lliurant-se a la mar, identificada plenament amb l'ésser estimat: "Avui, a la fi, he comprès: eres tu que esperaves que jo baixés a llançar-me als teus braços per perdre'm per sempre més dins la teva immensitat il·limitada, mar, amor meu." ("Mar, amor meu, acompanyament per a sis veus", pàg. 64). Una imatge que remet a l'anteriorment esmentada del conte "Jo pos per testimoni les gavines", en un nou lligam conceptual entre els dos primers llibres de contes de l'escriptora. En aquest darrer relat, observem un nou exemple del lligam sensitiu que la protagonista crea entre la dona que desitjava i la mar:

> la cambra queda impregnada d'un perfum de roses mesclat amb una bafarada d'olor de mar que només s'esvaeix al cap de temps quan algú obri la porta i entre dins la cambra. Ningú no creu que ella em visiti, però jo en tenc una prova, a més del seu perfum, una prova material, palpable: un bocí d'alga que portava enredada entre els cabells i que jo li vaig llevar per guardar-la com la més dolça de les penyores. ("Jo pos per testimoni les gavines", pàg. 60)

La mar, que ha acabat amb la vida de l'amada, esdevé alhora punt d'esperança: "Ancorar lluny, enllà de la mar gran, on és possible encara el miracle de les sirenes i els paradisos marítims que no governa Plutó, que ningú no governa i on els homes-peixos són lliures, feliços i s'estimen. ("Jo pos per testimoni les gavines", pàg. 53). L'aigua que conté aquest espai esdevé, doncs, una eina de purificació. Després del conflicte, simbolitzat per les ones i la mar brava, és el moment de la regeneració, de la consolidació d'un espai futur més òptim. L'horitzó de la mar, l'observació de la llunyania, esdevé així un símbol positiu, un referent de l'esperança i de la recuperació de les il·lusions del personatge principal. Podem lligar així el sentit simbòlic que trobem de la mar en dues de les seues novel·les, *Dins el darrer blau* i *Cap al cel obert*. Dos relats d'ambientació històrica que, centrats en l'illa de Mallorca en els dos casos, a més de l'illa de Cuba en la segona, tenen la mar oberta com a punt de referència. Un desig explícit a la fi de la primera novel·la que sintetitza el sentit alliberador que la mar produeix en uns protagonistes que se senten perseguits per motius religiosos: "Vol fugir. [...] El que més desitja és marxar. Anar-se'n tot d'una, lluny, ben lluny, que la sagetia llevi l'àncora de seguida i es perdi falaguera, de pressa, enfora, molt enfora, dins el darrer blau." (RIERA: 1994, 427). En *Cap al cel obert*, el desplaçament de la protagonista entre dues illes —Mallorca i Cuba— provoca un cert benestar, davant de l'evidència que la mar separa les dues etapes de la seua vida: "en arribar en aquella altra

illa [...] el temps faria que tornàs a sentir-se sencera perquè no era tan llarga per poder estar aixencada amb una cama a cada banda i, entremig, la mar." (RIERA: 2000, 59).

A tall de conclusió

En els relats estudiats és obvi que la mar esdevé un punt expressiu de gran rellevància. Les escriptores mallorquines, amb una clara voluntat realista, emmarquen els seues històries en uns espais propers. La mar, que envolta l'illa que tan bé coneixen, es converteix en un mirall on els seus personatges aboquen les crisis que mouen les seues consciències. Un espai que, com en vist en el cas de l'escriptora de ficció creada per Carme Riera en *Epitelis tendríssims*, es converteix fins i tot en un marc idoni per a la creació literària.

El caràcter simbòlic de la mar naix a partir del seu caràcter potenciador del record. Els personatges, a través de la seua contemplació, veuen créixer el sentiment d'enyor. El moviment de l'aigua els aboca a actualitzar el temps passat, amb una infantesa i una adolescència que, més enllà dels traumes d'aquelles edats, els evidencia els moments perduts, les ocasions fugides. Així, la mar es converteix en una eina descriptiva dels personatges. L'aigua lliure que emmarca els seus ulls esdevé el retrat psicològic de les seues consciències, de manera que sentiments com la solitud, l'angoixa, l'estima o la felicitat poden relacionar-se amb distints moviments del medi que els envolta.

Caldria destacar l'ús mític de la mar en la consecució d'espais fantàstics en els textos de M. Antònia Oliver. Un element, l'aigua, en sentit pur que esdevé mitjà de creació de vida i alhora de destrucció. Una eina de purificació dels personatges que, després del seu moviment en forma d'ones i turbulències, renovarà les consciències d'uns individus en crisi. De nou, la mar en calma els aportarà la força de la il·lusió i l'esperit de continuació de la pròpia existència. Una crisi, en definitiva, una transformació dels individus que, en el cas paradigmàtic dels relats de Carme Riera, serveix per entendre el sentit simbòlic d'aquest element de la realitat. Un paisatge insular, amb la Mediterrània com a fons, que servirà a aquestes autores per a bastir uns relats que propers al que altres autors de literatures veïnes poden haver realitzat a l'època contemporània. Aquest és el repte, una anàlisi parcial d'aquestes autores per observar les concomitàncies i els possibles paral·lels amb altres narradores de l'altra banda de la ribera Mediterrània. Una anàlisi comparativa que deixem per a futures

investigacions. La mar i l'aigua, la força de la vida, amb uns personatges que es mouen al bell mig del nostre espai comú, la Mediterrània.

BIBLIOGRAFIA

1. Obres d'autores

JANER, M. de la Pau

- *Els ulls d'ahir*, València, Ed. 3i4, 1988.
- *Màrmara*, Barcelona, Ed. 62, 1994.

OLIVER, M. Antònia

- *Cròniques d'un mig estiu,* Barcelona, Club Editor, 1970.
- *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Moncarrà,* Barcelona, Edicions 62, 1972.
- *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaïmades,* Barcelona, Pòrtic, 1975. (Reeditat a Edicions 62 "Petita Biblioteca Universal", 1995.)
- *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs,* Barcelona, Laia, 1976. (Reeditat a la Magrana el 1990)
- *Figues d'un altre paner,* Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1979.
- *Crineres de foc,* Barcelona, Laia, 1985.
- *Tríptics,* Barcelona, Edicions 62, 1989.
- *Tallats de lluna,* Barcelona, Edicions 62, 2000.
- *L'illa i la dona*, Barcelona, Edicions 62, 2003.

RIERA, Carme

- *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona, Ed. Planeta, 1975.
- *Jo pos per testimoni les gavines*, Barcelona, Ed. Planeta, 1977.
- *Epitelis tendríssims*, Barcelona, Ed. 62, 1981.
- *Dins el darrer blau*, Barcelona, Destino, 1994.
- *Cap al cel obert*, Barcelona, Destino, 2000.
- *Llengües mortes*, Barcelona, Destino, 2003.

VICENS, Antònia (2005), *Tots els contes*, Pollença, Edicions del Salobre.

2. Estudis crítics

BACHELARD, G. (1942), *El agua y los sueños*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1978.

BAKHTÍN, Mijaïl (1938), "El cronotopo", dins SULLÀ, Enric (ed.) (1996), *Teoría de la novela*, Ed. Crítica, pàg. 63-68.

CHEVALIER, J. / GHEERBRANT, A. (1969), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona (trad. esp. 1986, 1991[3]).

COOPER, J. C. (1978), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2004[3].

CORTÉS, C. (2003), *Llengües mortes. Antologia de contes de Carme Riera* (edició i selecció de contes de Carles CORTÉS), Barcelona, Ed. Destino.

CORTÉS, C. / ESCANDELL, D. (2006): *Retrats. M. Antònia Oliver*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

CORTÉS, C. (2003), *L'illa i la dona. Antologia de contes de M. Antònia Oliver* (edició i selecció de contes de Carles CORTÉS), Barcelona, Ed. 62.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid, Ed. Cátedra.

MCNERNEY, Kathleen (1988), *On Our Own Behalf: Women's Tales from Catalonia*, University of Nebraska Press (Lincoln and London).
SOLER, Isabel / TRILLA, M. Roser (1989), *Les línies del text. Introducció a les tècniques narratives*, Empúries, 1989.

La Méditerranée comme espace de liberté dans *La transe des insoumis* de Malika Mokeddem

M. ÀNGELS LLORCA TONDA
Universitat d'Alacant

"C'est par la voie/voix autobiographique que Malika Mokeddem vient à l'écriture", constate Yolande Aline Helm dans sa préface à *Malika Mokeddem : envers et contre tout*. En effet, dans ses premiers romans, *Les Hommes qui marchent* (1991), *Le siècle des sauterelles* (1992), *L'interdite* (1993), *Des rêves et des assassins* (1995), *La nuit de la lézarde* (1998) ou *N'zid* (2001) on assiste à une autobiographie masquée de l'écrivaine qui écrit à la troisième personne et manifeste son goût pour la fabulation et pour raconter les autres. Mais sans doute, *La transe des insoumis* est le roman le plus autobiographique de Malika Mokeddem. L'écrivaine offre aux lecteurs un récit de sa vie, sans voile: les données personnelles, les noms de ses amis, les noms de certains intellectuels et écrivains y figurent ouvertement. Elle évoque son passé et son présent, son enfance et son adolescence, ainsi que sa vie actuelle. Cela lui permet de revenir dans le temps, de parcourir les différents espaces qui conforment son existence. *La transe des insoumis* est avant tout l'histoire de la quête de la liberté. Une liberté que l'héroïne de l'histoire conquiert petit à petit dès son enfance. Les étapes de cette conquête étant très liées aux espaces de sa vie nous conduisent à découvrir les différents lieux qui font partie de l'univers de l'écrivaine algérienne. Parmi ces espaces, la mer émerge à travers les paroles de Mokeddem en y prenant une place d'honneur. Nous analyserons donc dans cette communication le(s) sens que cet espace aquatique acquiert dans *La transe des insoumis*.

La structure du récit est divisée en chapitres que l'auteur intitule *Ici*, lorsqu'elle parle du présent, de sa vie en France et *Là-bas* lorsqu'elle fait allusion à son passé en Algérie. De même cet *Ici* et ce *Là-bas* enferment d'autres espaces que nous connaîtrons au fil de la lecture. Dans le *Là-bas* de son enfance nous découvrons d'abord le désert[1], et les paroles de Mokeddem nous dévoilent aussi bien son immensité que sa poésie :

[1] Plusieurs articles ont été consacrés à ce sujet dans le livre: HELM, Yolande Aline (dir) (2000), *Malika Mokeddem: envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan : Stone Mcneece, Lucy, "La sirène des sables: le degré zéro de l'écriture chez Malika Mokeddem", Michele Bacholle: "Écrits sur le sable: le désert chez Malika Mokeddem"; Mortimer, MIldred "Le désert intérieur et extérieur dans l'oeuvre roamesque de Malika Mokedem"; Naudin, Marie, "Malika Mokeddem: arabesques sahariennes".

> Au crépuscule, j'escale la dune. Elle est haute, haute je ne sais pas comment. Elle commence l'erg. Elle est le désert culminant. Je plante mes pieds nus dans le sable encore brûlant, lève les yeux vers les crêtes. Elles se dilatent, entament le ciel, le roulent, l'enroulent comme un tapis. Si elles pouvaient le ranger, le ronger! Le mettre à tremper dans un peu d'urine. Lui griffonner trois nuages. Juste de quoi lui chiffonner un peu l'intempérance! (MOKEDDEM : 2003, 105)

Désert lié de même aux nomades, à sa grand-mère, à la culture orale dont elle s'imprègne avant d'apprendre à lire et qu'elle retracera dans beaucoup de ses romans :

> Avec des rires attendris [grand-mère] me murmure des ontes, des récits nomades. Grand-mère est toujours très en verve la nuit. [...] exilée de sa vie nomade à un âge tardif, elle n'a plus que les mots pour fuir l'immobilité sédentaire et retrouver ses départs et ses arrivées. (MOKEDDEM : 2003, 22)

Ce désert devient un espace privilégié pour l'héroïne, le lieu du rêve où convergent les mots de sa grand-mère avec ceux des lectures qu'elle entreprend en cachette, la nuit, lorsque tous dorment :

> Je fais corps avec cette dune, la *Barga*. Elle est le lit, le tremplin de mes rêves. C'est de ce perchoir que partent mes voyages de somnambule immobile mêlant les mots de grand-mère à ceux des lectures. (MOKEDDEM : 2003, 106)

Dans ce désert se trouve sa Kénadsa natale, la maison familiale, la chambre commune partagée par tous les membres de la famille, à l'exception de la grand-mère, qui étouffe tellement la petite Malika, qu'elle lui provoquer de l'insomnie. Réveillée en pleine nuit, au milieu des ronflements, des balbutiements des petits frères, la jeune Malika conquiert l'espace de la solitude, mais aussi celui de la lecture:

> La solitude et la lecture en seront les seules libertés jusqu'à la fin de l'adolescence, jusqu'à mon départ du désert. L'accès a la solitude et les livres ont été les conquêtes inestimables de ce temps-là. (MOKEDDEM : 2003, 11).

Solitude et lecture lui procurent dans ces années d'enfance les seules issues vers la liberté recherchée. Solitude et lecture qu'elle rencontre à l'intérieur de la maison familiale, d'abord à côté de la grand-mère, dans la cuisine où elle passera désormais ses nuits après avoir surpris les jeux amoureux de ses parents dans la chambre commune. Puis, après l'indépendance de l'Algérie, son deuxième refuge est la chambre d'invités où elle s'exile malgré l'opposition maternelle :

> Mon appropriation de cette chambre donne le coup d'envoi de la guerre, jusqu'à ce jour larvée, entre ma mère et moi [...]. Cette victoire d'être enfin seule, bien seule, des heures et des jours durant, est si décisive qu'elle décuple ma joie autant que ma ténacité. J'ai fait mes premiers pas sur la voie de la liberté. (MOKEDDEM : 2003, 141 et 146)

Mis à part son village Kénadsa, d'autres villes font partie de l'univers algérien de l'auteur et représentent un pas en avant vers la conquête de sa liberté. Malika quitte son village pour s'installer dans l'internat du lycée de la ville voisine, Béchar, où elle initie ses études secondaires. Là, elle nous décrit ainsi la chambre de l'internat, cet espace non partagé :

> Je n'ai pas de chambre à proprement parler. Des armoires métalliques, dressés côte à côte, me délimitent un espace respectable dans un coin de la pièce. Deux d'entre elles me sont réservées qui s'ouvrent de mon côté. Au dos des autres, je scotche un grand poster figurant la mer. (MOKEDDEM : 2003, 155)

La mer, l'espace aquatique fait son entrée dans le monde de Malika. Jusqu'à présent la jeune héroïne nous a parlé dans les chapitres du *Là-bas*, du désert, de l'espace familial qui l'étouffait. Quitter sa maison, sa famille, pouvoir continuer ses études lui donne l'espoir de la liberté, de la rupture avec les traditions, les obligations des filles de son âge ou un mariage imposé. Malgré l'éloignement physique de la Méditerranée, l'affiche du paysage maritime lui offre une possibilité de libération. Cette photo de la mer devient une métaphore de la quête de la liberté, une prémonition des possibilités que cette Méditerranée lui cache :

> Allongée sur mon lit, je regarde le poster de la mer avec l'impression d'avoir embarqué à bord d'un paquebot pour une destination lointaine, encore inconnue. Et je pressens avec une exaltation un peu douloureuse qu'il n'y aura pas de retour possible. Que le prix du voyage sera exorbitant. (MOKEDDEM : 2003, 158)

Plus tard l'image de cette étendue d'eau, deviendra réelle dans ses années à Oran où elle arrivera pour suivre des études universitaires :

> C'est le début de l'été. Mon dernier au désert. Je suis déjà allée m'inscrire à la faculté de médecine de l'université d'Oran. J'ai pris l'avion. Le grand saut. J'ai logé quelques jours chez une tante, mes parents ne m'autorisent pas à y rester plus longtemps. J'ai vu la mer. (MOKEDDEM : 2003, 191).

Ce premier contact avec la mer coïncide avec le début des études de médecine, avec une étape de sa vie décisive, cette mer d'Oran deviendra très tôt le pont entre le *Là-bas* et le *Ici* évoqués dans son récit, la possibilité de la liberté: "[…] les franchissements des frontières, des mers représentent [pour elle] plutôt une délivrance" (MOKEDDEM : 2003, 193).

Après le récit de son arrivée et de son séjour à Oran, la structure des chapitres du roman change, désormais ce sont les espaces de sa liberté qu'elle nous raconte. D'Oran à Paris, puis à Montpellier, de l'Algérie, en France... elle franchit enfin la frontière, la mer, pour conquérir sa propre indépendance.

C'est à Paris qu'elle deviendra médecin néphrologue, c'est à Paris qu'elle rencontrera l'amour. Dès le début, son histoire d'amour avec Jean-Louis est parsemée de mer. La Méditerranée devient le témoin de leur idylle :

> Je suis en train de déjeuner avec [l'une de mes amies] dans le Marais lorsque le hasard le fait passer par là. Il revient d'un mois de bateau en Méditerranée. Il se débrouille pour reprendre du congé aussitôt et m'emmène en voyage. […] Tout le long du voyage, il me parle de bateau et de mer. Dans ce dialogue amoureux j'entrevois enfin la possibilité de vivre des immensités autrement qu'en abîme, en claustration. Je me mets à rêver de traversée. (MOKEDDEM : 2003, 256)

La mer devient alors l'espace de l'amour. Dans le voilier de Jean-Louis elle découvre la mer, elle s'en approprie :

> Depuis dix-sept ans, je passe tous mes étés en mer : Corse, Sardaigne, Italie, Espagne, Sicile, Tunisie, Grèce, Turquie… du reste en bateau, dès que la côte disparaît à l'horizon, on se sent au bout du monde. C'est ce que j'aime. Le bout du monde vite atteint. La fatigue, les tracas de la terre vite éteints par la plénitude de la mer. Au terme de la traversée n'avoir pas à se soucier de trouver un hôtel, s'endormir à l'ancre dans une crique. Au matin, se jeter à l'eau les yeux encore ensommeillés, prendre le petit déjeuner au chant des cigales, face à un panorama de garrigues. Ecrire le désert sur le lit de la mer… Toutes ces années de nomadisme marin m'ont maintenue dans l'exploration de ma Méditerranée. (MOKEDDEM : 2003, 115)

La poétique de l'amour que Malika Mokeddem déploie à travers les pages du roman est liée aux images et métaphores de la traversée :

> En France, l'amour m'a menée en bateau, sur le lit de la mer, dans les lumières d'un désert bleu. Chaque été, j'ai préféré habiller la nostalgie de son azur, me laisser aller aux joies des traversées plutôt que de subir les voix haineuses d'enténébrés de tous poils. (MOKEDDEM : 2003, 132)

Cette traversée entreprise avec Jean-Louis la conduit à d'autres espaces. À la ville de Montpellier qui "est loin du désert, dans un autre Sud, dans une ville de la Méditerranée" (p. 151) où elle s'installe pour exercer son autre métier : "à Montpellier, je suis devenue toubib, des nomades de mon temps, les immigrés" (MOKEDDEM : 2003, 151).

C'est dans cette ville méditerranéenne qu'elle trouve son chez soi particulier, son refuge:

> J'ai mis longtemps à trouver ce site. J'ai eu le coup de foudre, au premier regard, pour ses arbres, ses mures en pierre, sa situation en nid d'aigle au bout d'une falaise. […] On me dit souvent que ma maison est à mon image, arabe et méditerranéenne. (MOKEDDEM : 2003, 28-29)

C'est dans cette maison que Malika Mokeddem commence à écrire :

> Sitôt que j'y ai habité, je me suis mis à écrire. Comme si l'écriture avait attendu ce lieu-là pour enfin venir. à dire vrai un autre désarroi m'y avait jetée… mais depuis, je n'ai plus besoin de fuir. Depuis, c'est l'écriture, le plus grand désert, c'est là que j'essaie d'aller au plus loin (MOKEDDEM : 2003, 29)

Elle écrit donc son premier roman *Les hommes qui marchent* dans ce refuge méditerranéen. Mais très tôt la Méditerranée deviendra le berceau de son inspiration, c'est à bord du bateau qu'elle écrit "le désert sur le lit de la mer" (p. 115). Enfin la mer se transforme en le lieu de l'écriture. Le voilier de Jean-Louis lui a permis de récupérer son désert en pleine mer :

> […] je pense au bateau sur lequel j'ai navigué tous les étés. Il s'appelle *Vent de sable*. Maintenant, il n'appartient qu'à mon compagnon. C'est à lui que je dois la découverte de la mer en voilier. C'est lui qui en est le capitaine. Moi, je n'ai jamais été que le second. Mais ce nom, *Vent de sable* vient de moi, bien sûr. Ce bateau m'a aidée à écrire le désert (MOKEDDEM : 2003, 52)

Il s'agit d'un retour en Algérie à travers les mots. Il s'agit d'une traversée vers la liberté.

Son second roman *Le siècle des sauterelles* (1992), "véritable épopée dans le désert"[2] voit le jour sur le voilier "*Vent de sable*". On peut donc affirmer que c'est "après avoir enjambé la Méditerranée"[3] qu'elle s'est consacrée à l'écriture.

Cette écriture l'isole des autres comme les lectures de son enfance l'avaient éloignée de sa famille :

> Dans l'obscurité, je pense à ma tribu de naissance. Je ne l'ai pas quittée par rejet ou par goût d'aventures. Je me suis coupée d'elle pour ne pas mourir d'étouffement. Maintenant, je me sépare de l'homme que j'aime parce que c'est lui qui suffoque de me voir le corps et le mental chevillés à l'écriture. il dit que l'écriture m'emporte moi en le laissant sur place. […] L'écriture a cassé tout ce qui n'était pas elle, d'elle, pour régner presque sans partage. (MOKEDDEM : 2003, 26 et 77)

La solitude la rattrape de nouveau, à la fois qu'elle lui procure la liberté. Il lui faut continuer cette "traversée des détresses" (MOKEDDEM : 2003, 28), "interpeller les silences du passé pour mieux habiter le bastion de [sa] solitude" (MOKEDDEM : 2003, 29).

La navigation, comme l'écriture lui permettent d'appréhender ses deux rives : la France et l'Algérie :

> Avant, lorsque je vivais ici —je vais dire à Oran—, je n'évoquais jamais l'autre rive. Elle n'avait pas pris corps en moi. Je n'avais pas encore navigué. Je n'y avais pas écrit. Maintenant de quelque côté que je sois, je nomme immédiatement l'autre. Maintenant j'ai deux bords. Il n'y a pas que ma langue et mon écriture qui soient traversières. Je le suis tout entière. Je suis entière par ce duo en moi. (MOKEDDEM : 2003, 279)

Ses romans deviennent donc la matérialisation de cette traversée en quête de liberté. Ils la mènent du désert (*Le siècle des sauterelles*, *L'Interdite*, *Des rêves et des*

---

[2] *Cf.*, HELM, Yolande Aline, *Malika Mokeddem, envers et contre tout*, p. 8.
[3] *Ibid.*, p. 33.

assassins, *Les hommes qui marchent*, *La nuit de la lézarde*) à *N'zid*, le roman de la mer, le roman de la libération :

> L'écriture de *N'zid m'*a été salutaire. Elle m'a effacée de la terre, de toute terre, de tout désamour, blessure, pour me livrer aux seules pulsations de la mer, de ma Méditerranée. Je m'y sis gorgée de sa respiration, de son entre-deux. Les mots de la mer, ses lumières, son vent ont pacifié mes frontières, mes contradictions. Ils ont remis la pendule de la mémoire à l'heure de la nécessité. J'en suis sortie délivrée des refus, des hantises. Avec la volonté de me réconcilier, de me ruer. D'aller à l'essentiel dans l'écriture aussi. (MOKEDDEM : 2003, 284).

La Méditerranée évolue ainsi vers un "ailleurs" où Malika Mokeddem atteint son indépendance aussi bien en tant qu'écrivaine, qu'en tant que femme. Cet ailleurs lui octroie la possibilité de déployer sa verve poétique et d'entreprendre des allées et des retours vers le *Là-bas* et le *Ici*.

En ce sens, son roman *La transe des insoumis* est le lieu où convergent l'oppression et la liberté. *La transe des insoumis* est donc à l'écriture de Mokeddem c'est que la mer Méditerranée est à sa vie : l'espace de la liberté.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

HELM, Yolande Aline (2000), *Malika Mokeddem, envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan,.

MOKEDDEM, Malika (1997), *Les Hommes qui marchent*, Paris, Grasset.

MOKEDEEM, Malika (1996), *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay.

MOKEDDEM, Malika (1993), *L'interdite*, Paris, Grasset.

MOKEDDEM, Malika (1995), *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset.

MOKEDDEM, Malika (1998), *La nuit de la lézarde,* Paris, Grasset.

MOKEDDEM, Malika (2001), *N'Zid*, Paris, Seuil.

MOKEDDEM, Malika (2003), *La transe des insoumis*, Paris, Grasset.

REDOUANE, Najib (2003), *Malika Mokeddem, envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan.

SANTA, Àngels (2004), « Pròleg » in *L'angoixa dels rebels*, Lleida, Pagès editors, Lo Marraco Blau, pp. (5-25).

Identité et Méditerranée dans *N'Zid* de Malika Mokeddem

JOSEFINA BUENO ALONSO
VÍCTOR DOMÍNGUEZ LUCENA
Universitat d'Alacant

Malika Mokeddem, écrivaine d'origine algérienne[1], est dans l'actualité une des voix les plus importantes de la littérature francophone. *N'Zid* est son sixième roman et sous un titre emprunté à la langue arabe et qui signifie « je naie », elle met en scène une jeune femme qui se prénomme Nora, qui se réveille soudainement amnésique en pleine mer Méditerranée. A partir de bribes récupérées de ses moments de lucidité, elle parcours son passé (les souvenirs de l'enfance, de la mère et du père,…), elle fuit le présent (un présent dangereux qui s'installe en Algérie) et elle décide de s'exiler volontairement sous une identité mouvante bercée par la mer (mère) ; c'est ainsi que ces quelques lignes issues d'un fragment du roman, pourraient parfaitement résumer l'idée principale du livre:

> Nora reprend crayon, fusain, gouache, et peint son univers, la mer, décline les bleus de sa Méditerranée, met leurs variations entre elle et le passé, s'évade dans leurs sensations. (MOKEDDEM: 2001, 177)

Cet article vise un roman *N'Zid*, roman identitaire qui prône l'amalgame des cultures et des langues en authentique chant de liberté individuelle assimilé à la mer Méditerranée. Nous centrerons la réflexion sur l'analyse de la négation d'une identité fixe dans l'écriture et le projet mokeddien et l'assimilation à la Mer Méditerranée qu'elle en fait.

Déconstruire l'identité figée

Malika Mokeddem est donc une écrivaine qui, depuis ses commencements, à travers sa production romanesque et ses différents articles et entretiens, se caractérise par le désir de déconstruire les identités figées. Elle fait partie de cette génération de femmes qui portent en elles l'héritage de la colonisation française et qui, conscientes de leur dû à cette longue cohabitation, s'installent volontairement dans un entre-deux, un métissage tissé par de longues années de connaissance et de cohabitation des deux

[1] Malika Mokeddem (Algérie 1945), néphrologue de profession, elle réside dans l'actualité à Montpellier où elle alterne la médecine avec l'écriture. Depuis 1985, elle a publié plusieurs romans qui ont obtenu une reconnaissance considérable parmi la critique et qui sont traduits –entre autres- à l'espagnol.

cultures et par l'altérité sans cesse revendiquée afin de ne pas plonger dans l'homogénéité de toute identité fixe. Ses manifestations constantes se font entendre contre les contraintes que produit toute identité assimilée de façon inconsciente et automatique à une langue, tel que l'affirme la protagoniste de *N'Zid:* « On est sommé de se déterminer, de pleurer les racines de l'exil ou de montrer du zèle à se planter comme pieu quelque part. Ne pas décliner une appartenance rend suspect, coupable de rejet. » (MOKEDDEM: 2001,193)

En tant qu'écrivaine et intellectuelle, elle se définit consciemment dans un entre-deux inhérent, suite à une existence marquée par la double appartenance historique de l'Algérie et de la France, tel qu'elle l'indique dans un entretien:

> Cet entre-deux m'a saisie tellement tôt que j'ai cette identité mêlée. Vraiment, on ne peut pas me scinder en deux. Il n'y a pas une couche algérienne, une couche française, ça fait partie de moi ; je suis une Algérienne francophone. Donc, l'entre-deux, il rejoint peut-être l'exil... non, l'exil, ce n'est pas vraiment un entre-deux... [...] Ma maison, par exemple, elle me ressemble un peu ; il y a de l'arabe et de l'occidental dans tout ce qui m'entoure. (HELM: 2000,40)

Ce n'est pas un hasard si l'héroïne de *N'Zid* possède une identité mixte, plurielle, qui est non seulement la preuve d'une identité mobile -elle adopte plusieurs prénoms tout au long du roman- mais qui est le résultat de ses origines mixtes: fille d'une mère juive et d'un père irlandais, exilés en Algérie, qui lui fournissent une identité singulière résumée de la façon qui suit:« Je suis Eva... Eva Poulos. Eva Poulos ! Mes parents étaient grecs... Étaient ? Père copte, mère juive. Je suis née à Paris. Une Franco-gréco-judéo-chrétiéno-arabo-athée pur jus. Eva Poulos ». (MOKEDDEM: 2001,64)

Consciente que l'écriture –ou tout autre acte de création- est la seule issue contre les discours totalitaristes et la discrimination de la culture patriarchale sur laquelle repose la tradition musulmane, celle-ci deviendra un leit motiv permanent dans ses romans. Soulignons à ce propos que la plupart de ses héroïnes de fiction écrivent –Nora l'héroïne de *N'Zid* peint- et/ou maintiennent un lien existentiel avec l'écriture ; celle-ci devient un besoin, une thérapie qui se retrouve chez l'écrivaine elle-même. Elle affirme dans le même entretien que l'écriture est devenue un besoin et un lieu de refuge:

> Alors, j'ai écrit, d'abord comme on soigne, par nécessité. [...] Maintenant, l'écriture m'est une médecine, un besoin quotidien. Les mots me viennent naturellement, m'habitent comme par habitude. Et par habitude, ils s'écrivent et me délivrent, au fur et à mesure. Écrire, noircir le blanc cadavéreux du papier, c'est gagner une page de vie, c'est retrouver, au-dessus du trouble et du désarroi, un pointillé d'espoir. (HELM: 2000, 22)

L'écriture devient également pour l'écrivaine et ses personnages de fiction un territoire d'exil, un territoire de combat pour tous ceux qui ne veulent pas empoigner une arme ; c'est ainsi qu'elle l'affirme dans son récit *La transe des insoumis:*

> Je noircis des pages de cahiers, d'une écriture rageuse. Sans ces salves de mots, la violence du pays, le désespoir de la séparation m'auraient explosée, pulvérisée. [...] Je fais partie de ceux qui, cloués à une page ou un écran, répondent par des diatribes aux délabrements de la vie, aux folies des couteaux, aux transes des kalachnikovs. (MOKEDDEM: 2003,39)

À partir de cette conception *militante* de l'écriture, Malika Mokeddem entreprend des procédés d'écriture à partir desquels elle va déconstruire toutes les catégories figées ; elle se montre non seulement méfiante contre les stéréotypes de genre, mais également contre les dualismes culturels. Son écriture se situe au sein d'une déterritorialisation qui rappelle celle de Deleuze et Guattari et en pleine mouvance prônée par la philosophe féministe Rosi Braidotti. Malika Mokeddem réussit donc, à travers l'écriture, à déconstruire les dualismes et les figements meurtriers qui scandent les écrivain (es) francophones du Maghreb, précisés dans le tableau ci-dessous:

Française	Algérienne
Femme	Homme
Francophone	Arabophone

Nous connaissons déjà l'entre-deux où elle se situe du point de vue identitaire, un entre-deux qui recherche également l'altérité ou la liberté du choix de la langue. Celle-ci, loin de représenter une contrainte, un instrument circonscrit à une frontière, devient un véhicule de communication, choisi librement qui permet l'inscription d'autres langues, tel que l'affirme l'écrivaine elle-même au cours du même entretien:

> Donc, moi, pour en revenir à la langue française, j'ai toujours eu des rapports très clairs avec elle en me disant que je n'ai pas envie de me laisser mutiler davantage. Je n'ai pas choisi cette langue mais elle est mienne –alors, je dis cela en boutade quand j'ai un public français- c'est elle qui est venue me coloniser, pour mon bonheur –la langue, pas le colonisateur- et maintenant puisqu'elle m'a possédée, qu'elle fait partie de moi, c'est moi qui, à présent, vais la coloniser et lui dire la complexité de la situation algérienne et de l'»algérianiser». Voilà, c'est comme cela qu'elle est devenue mienne. (HELM: 2000, 43)

Malika Mokeddem projette une écriture, où la langue est choisie librement et ne se conçoit jamais dans ses limites identitaires, et dont l'idée se retrouve dans tout acte créateur, comme la peinture pour Nora, qui est choisie précisément pour fuir les contraintes de la langue:

> Dès l'enfance, le dessin a été ma façon de ne choisir aucune de mes langues… Ou peut-être de les fondre toutes hors des mots, dans les palpitations des couleurs, dans les torsions du trait pour échapper à leur écartèlement. Ensuite, j'ai mis une voix d'eau entre les langues. Pour les terrifier ou pour les lier ? Je n'en sais trop rien. (MOKEDDEM: 2001, 113)

Nous observons à quel point l'identité est incontestablement liée à la langue, une langue qui, également, peut représenter une contrainte, qui peut devenir meurtrière. En réponse aux discours totalitaires revendiqués par les mouvements islamistes, qui, entre autres, excluent la langue française comme langue contaminée, occidentalisée, Nora se réfugie dans la langue étrangère, le français comme espace de liberté:

> Au fil des années de scolarité, le français, langue de la terre étrangère où elle est née, se coule imperceptiblement dans sa gorge, embrasse sa peur et ses attentes, la sève de sa plume et même la crasse de ses crayons. Il comble les manques creusés par les parlers de la naissance, lui donne des livres, vivres des instants retranchés au dessin. (MOKEDDEM: 2001, 173)

Le choix de l'écrivaine, son positionnement se situe volontairement à l'interstice, à la confluence et c'est ainsi que son écriture rappelle la notion de rhizome de Deleuze et Guattari. Le rhizome se comprend comme une racine qui pousse vers les côtés, opposée aux racines linéaires des arbres. La théorie du rhizome est dominée, entre autres, par le principe de multiplicité et d'hétérogénéité. Pour résumer, « à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple » (DELEUZE: 1980, 31)[2]. Il est curieux de signaler les connotations négatives que notre écrivaine prête à la notion de « racine » ; dans un entretien, elle affirme ce qui suit:

> Deux mots me hérissent « nationalité » et « racines »… Je sais profondément qu'il ne faut rien renier pour s'épanouir vraiment. Mais je ne veux pas qu'on m'enferme dans quelque frontière que ce soit. Ma grand-mère disait: « Il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, nous sommes nomades. Nous avons une mémoire et des jambes pour marcher ». J'en ai fait ma devise. » (HELM: 2000, 32)

De la même façon, les pensées de Nora s'orientent vers l'attirance des espaces multiples, difficiles à cerner, juxtapositions d'appartenances plus proches de l'horizontalité de Deleuze que de la verticalité des racines traditionnelles:

---

[2] Deleuze affirme que le modèle de l'arbre a dominé la réalité occidentale et toute la pensée occidentale tandis que l'Orient présente une autre figure: le rapport avec la steppe et le jardin (le désert et l'oasis), plutôt qu'avec la forêt et le champ ; une culture de tubercules qui procède par fragmentation de l'individu ; une mise à l'écart, une mise entre parenthèses de l'élevage confiné dans des espaces clos, ou repoussé dans la steppe des nomades.

> elle ne suppose, ne supporte jamais de choix ? elle pense à l'ambiguïté avec laquelle se débrouillent tous ceux qui portent en eux plusieurs terres écartelées. Tous ceux qui vivent entre revendications et ruptures. (MOKEDDEM: 2001, 22)

Cette notion deleuzienne débouche dans une conception de nomadisme existentiel tel que l'énonce la philosophe féministe Rosi Braidotti. Rosi Braidotti représente un courant de la théorie féministe qui prône une constatation plurielle des identités où les rapports se construisent horizontalement et non verticalement. À partir de ce principe, les féminismes exprimeraient le vécu des femmes avec la force et l'évidence de l'expérience ; les voix post-coloniales dans ce sens, se lèvent avec une particulière intensité: les femmes écrivains, philosophes et militantes revendiquent leur spécificité et s'éloignent du lieu blanc et eurocentrique de la production culturelle. Les paradoxes et les contradictions de la post-modernité tardive nous obligent à nous engager dans un dialogue avec de multiples interlocuteurs. Un dialogue polyglotte pour des sujets nomades. (BRAIDOTTI: 2003). Pour Braidotti, la notion de rhizome maintiendrait le fait de l'enracinement mais récuse l'idée d'une racine totalitaire et signale les rapports entre les philosophies des sujets multiples ou non-Un et la critique de l'eurocentrisme et de l'humanisme européen: « El devenir deleuzeano es la afirmación del carácter positivo de la diferencia entendida como un proceso múltiple y constante de transformación. En él se renuncia al orden teleológico y a las identidades fijas en favor de un fluir de devenires múltiples (BRAIDOTTI: 2000, 132). Et c'est ainsi qu'une fois établie la pensée nomade comme toile de fond d'une écriture militante, il lui a fallu construire un territoire, la mer(e) Méditerranée berceau de plusieurs terres.

LA MEDITERRANEE, SYMBOLE DU NON-ETRE

> Tu es un être de frontière, lui dit Nora à son ami Jamil. « Le nulle part, non lieu, te condamne au non-être. Une mort à petits riens. Une agonie qui dure toute la vie. Mais les lieux peuvent se transformer en prisons. Longtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification à une terre sans liberté de mouvement. Celle du corps et de la pensée. (MOKEDDEM: 2001 ,161-162)

Cette quête d'identité, cet essai de fuir de la prison de la terre, d´une vie attachée a des racines déterminées, c´est l´espace qui va être créé dans *N´Zid*. Le titre lui-même, qui en arabe signifie « je naie », nous annonce la naissance d´une identité hybride en plein coeur de la Méditerranée. Le titre fait effectivement allusion à une naissance; la protagoniste se réveille en pleine mer Méditerranée, sommée par une profonde amnésie, cependant toute la configuration du personnage la façonne sous une identité mobile, non

figée, une mobilité permanente qui est recherchée et construite par elle-même, et cette dissonance va devenir l´essence même de son identité.

Nora Carson, l'héroïne, amnésique, sans passé et sans racines se retrouve dans un petit luth, au milieu de la Méditerranée et c'est de cette façon que Malika Mokeddem nous place dans une situation privilégiée où, peu à peu, à partir des indices que Nora va acquérir grâce à ses dessins et aux conversations avec Zana, personnage qui joue le rôle de « mère remplaçante », nous découvrirons la véritable identité de notre héroïne. Véritable identité ? Peut-on parler de véritable identité à propos d´un personnage façonné par trois cultures (l´Algérie, la terre de sa mère, l´Irlande, celle du père et la France) et qui n´a aucun sentiment d´ancrage? Elle-même finit par se définir comme « Une bâtarde de trois terres. Autant dire une enfant de nulle part » (MOKEDDEM: 2001, 193).

Découvrir cette identité, au milieu de la Méditerranée, au milieu de la mer, en plein milieu de ce non-espace qui représente le non-être du personnage et, par extension de l´auteur, car les nombreuses références autobiographiques que l'on y trouve sont plus qu´évidentes, deviendra l´objectif de Nora tout le long du roman. Mais Nora reprend connaissance dans son luth, au milieu de la mer, sans mémoire, sans passé et sans identité. Les notes de son livre de bord et la mystérieuse note signée par J. sont ses uniques repères. Cependant elle conserve l´instinct et la mémoire de la technique de navigation et elle peut piloter le bateau sans problèmes. À partir de ce moment, nous assistons à une assimilation entre Nora et la Méditerranée ; la mer n´a aucun secret pour elle, elle connaît ses calmes, ses courants et ses côtes. En réalité, au milieu de son trouble, la mer sera la seule à lui offrir un soulagement, un point d´ancrage: « elle ouvre les yeux sur le calme des eaux. D´une main lasse, elle palpe son front et dit à la mer: - Heureusement que tu es là, toi. » (MOKEDDEM: 2001, 18) La Méditerranée devient le lieu de refuge idéal pour tous ceux qui ne trouvent –ou ne veulent trouver- leur identité:

> Elle pense à l´ambiguïté avec laquelle se débrouillent tous ceux qui portent en eux plusieurs terres écartelées. Tous ceux qui vivent entre revendications et ruptures. Avec un petit rire de dérision, elle se dit: «Ils n´ont qu´aller à la mère comme moi, comme toutes les épaves. La mer est douce pour les épaves. (MOKEDDEM: 2001, 22)

Cette imbrication s'accentue si l'on considère que la terre n´admet pas le manque de passé: « À terre, le manque de passé écrase tout. Sous la chape de l´angoisse, les maisons, les gens se métamorphosent en autant de mises à l´index, de mises en demeure d´identité. » (MOKEDDEM: 2001, 64). Ainsi, dès les premières pages, la mer se construit

comme un espace étroitement lié à la déconstruction de l´identité. La mer lui offre la paix tandis que la terre l´effraie, mais elle sait que tôt ou tard elle devra abandonner son abri marin: "Cette proximité immédiate du monde la revigore et l´effraie: Tu ne vas pas t'en tirer comme ça. La mer n´est qu'un sursis." (MOKEDDEM: 2001, 30)

Un sursis auquel elle reviendra lorsque ses premiers efforts pour découvrir son identité et retrouver sa mémoire échouent en terre ferme: « Prends la mer et tire-toi. Tu as la cervelle qui fume. » (MOKEDDEM: 2001, 63). Et elle retourne à la mer, à son incantation, à sa sensualité, à son impudeur, à sa colère, à sa complice, à son rêve en dérive, à son berceau, à sa déesse scabreuse et rebelle que personne n'a réussi à fermer et qui se maintient comme salut de tous les égarés:

> Ravie elle se laisse aller aux vagues et au vent, met la mer entre elle et le monde, entre elle et elle. Ce continent liquide est le sien. La mer est son incantation. Elle est sa sensualité quand elle lèche les recoins les plus intimes des rivages, son sortilège quand elle hante, les yeux des guetteurs. Elle est son impudeur quand elle chavire, sans retenue, dans ses orgies et ses fugues, sa colère quand elle explose et s´éclate contre les mémoires fossiles des terres, remplissant d´épouvante les rochers reculés et les cris des cormorans. Elle est sa complice quand elle roule, court et embrasse, dans une même étreinte, Grèce et Turquie, Israël, Palestine et Liban, France et Algérie. Elle est son rêve en dérive entre des bras de terre, à la traverse des détroits et qui va s´unir, dans un concert de vents, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle que ni les marchands de haine ni les sectaires n´ont réussi à fermer. Elle est le berceau où dorment, au chant de leurs sirènes, les naufragés esseulés, ceux des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants. (MOKEDDEM: 2001, 69)

De cette façon on voit comment la mer s´impose entre elle et le monde, où le monde représente tout ce qui donne identité à l´être humain, la culture, la langue, la famille, les souvenirs, tout ce qui manque à Nora. Et ce contexte va pousser notre héroïne à faire de la mer son identité, son exil, sa patrie ou, pour être plus exact, sa non-patrie:

> La vue de la mer l´apaise. Elle ne lui est pas seulement familière. Elle est un immense coeur au rythme duquel bat le sien. En la regardant, elle rêve encore d´elle. Elle fait partie d´elle. Patrie matrice. Flux des exils. Sang bleu du globe entre ses terres d´exode. (MOKEDDEM: 2001, 25)

Cette non-patrie que la Méditerranée est devenue pour Nora, sera également l'espace où Jamil, le personnage nomade, va redécouvrir son désert natal:

> Maintenant, le ressac de la mer le ramène au désert. Surpris, il le redécouvre en elle, tel qu´il ne l´avait jamais perçu. […] Maintenant, il sait que ses sables sont une traversée dont on a tenté de l´exclure. […] Bercé par la mer, il retrouve ses espaces, recompose toutes leurs sonorités, leurs sensualités. Maintenant la mer est son autre désert. (MOKEDDEM: 2001, 163)

Quant à Nora, la méduse va trouver dans l´évocation du désert la restitution de l´Algérie, de cette patrie amputée par la mort de sa mère:

> Jamil l'a aidée à conquérir sa part manquante, l´Algérie, même si elle n´y a encore jamais mis les pieds. [...] Il a rendu l´autre bord de la mer concret, désirable. Un jour, elle pourra peut-être y accoster. Elle l'aborde déjà par la volupté du luth, par la langue flamboyante du désert, espace jumeau de la mer. (MOKEDDEM: 2001, 163-164)

Mais notre protagoniste ne se reconnaît pas sous les valeurs habituelles qui définissent l´identité. Nora a besoin de se placer au sein d´une marge volontaire, qui se trouve uniquement en pleine mer, seul lieu privilégié où elle se sent protégée,: « Que veux tu qu´il m´arrive en pleine mer? Je ne vois personne, d´un horizon à l´autre. C´est encore là le meilleur abri pour moi. » (MOKEDDEM: 2001, 136) et d´où elle peut observer le reste du monde, ainsi que sa propre existence. C´est le lieu où elle va apprendre à se connaître:

> Elle, elle traverse des juxtapositions d'espaces de langage, de moments de densité, de tonalités différentes pour se tenir toujours dans la marge. La marge est son lieu privilégié, à la fois refuge et poste d'observation. La marge métamorphose les êtres en vigiles. Nora y apprend les vertiges des ruptures, les blessures de la liberté, l'ampleur salvatrice du doute. (MOKEDDEM: 2001, 173)

Cette Méditerranée qui ne peut rien lui cacher, « Elle embrasse du regard le panorama et sourit à la pensée que la Meditérranée ne peut rien lui cacher. » (MOKEDDEM: 2001, 103), et va devenir le refuge de tous ceux qui fuient quelque chose:

> Les naufragés esseulés, ceux des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants. (…) C´est une des raisons pour lesquelles les hommes ont toujours pris la mer: fuir les Mater dolorosa. (MOKEDDEM: 2001, 69,77)

Et la Méditerranée va devenir également le lieu privilégié où les langues s´entremêlent. La radio reçoit indifféremment des informations en espagnol, arabe, français et italien. La mer n´a pas de langue, ou plutôt elle les contient toutes. La langue, élément essentiel pour définir l´identité, devient pour Nora, un éternel conflit, à cause des différentes langues qui composent son existence: « Entre les doléances des langues de l´enfance et le français qui la cueille dans la rue puis l´accueille à l´école, Nora n´a pas de terre.» (MOKEDDEM: 2001, 173)

Une fois de plus, la mer lui offre la possibilité de retrouver son non-être. Comme son père, qui dans son exil, a choisi une nouvelle terre où recommencer sa vie et pour le faire il a dû fuir sa langue, seul moyen pour remplir le vide identitaire: « Tant qu´à fuir, autant choisir une terre hors de l´anglais. L´anglais, il avait trop pris un timbre de rocailles dans ta voix. [...] Droit vers la terre d´une langue que tu ne parlais pas» (MOKEDDEM: 2001, 148).

Alors Nora, femme sans patrie, déracinée depuis son enfance, cherche à figer son identité au sein de cet espace-abri qu'est devenue la Méditerranée. Cette condition de non-être qui lui produisait maintes angoisses en terre ferme, trouve sa place au milieu de la mer, au milieu de cette confluence de langues, cultures, terres et traditions où tout lui appartient et en même temps rien ne lui est exclusif, où l´origine et la destination perdent leur importance par rapport à l´immanence absolue du présent. C´est pour cela que notre héroïne, tout au long du roman, adoptera plusieurs prénoms, plusieurs identités, qui symbolisent son identité changeante, prénoms qui font tous allusion à une renaissance, Nora le sien, signifie lumière. Seule la mer sera le soulagement pour un personnage qui est à la recherche d'un espace où trouver, défendre sa non-identité, perdue à cause de l´amnésie, mais qui, au fur et à mesure que le roman se déroule, deviendra la caractéristique principale de notre héroïne, qui jamais ne s´est sentie étrangère, car pour éprouver ce sentiment il faut d'abord appartenir à un lieu concret:

> Nora explique qu´il faut d´abord être de quelque part pour se sentir étrangère ailleurs. Dans le mot étrangère, il y a une ère en trop. Un espace-temps où s´entend une aire, une terre. Nora elle se croit seulement étrange. (MOKEDDEM: 2001, 161)

La mer est finalement le seul espace où notre héroïne se retrouvera avec elle-même, avec son être de frontière: « Tu n´es pas de nulle part. Tu es de cette mer et tu as trois terres d´ancrage. [...] Tu es un être de frontière» (MOKEDDEM: 2001, 161). La mer, symbole de l´identité, essence de tout être, deviendra une camisole tant pour Nora, comme pour les nomades et les femmes: « Chez nous, l´identité est devenue une camisole. Pour un nomade, c´est ça l´exil, les siens devenus hermétiques, les proches étrangers» (MOKEDDEM: 2001, 162).

La recherche de sa véritable identité poussera Nora à faire un voyage où elle dévoilera le plus profond de son être, sa souffrance à cause du manque de racines, son non-être défini à la confluence et dont le tourment et l'expression ne trouveront d'issue qu'en pleine mer ; cet espace aqueux est devenu dorénavant l'essence définitoire de cette déconstruction de l'identité.

BIBLIOGRAPHIE

BRAIDOTTI, R. (2000) *Sujetos nómadas*. Barcelona, Paidós.

BRAIDOTTI, R. (2003) « Les sujets nomades féministes comme figures des multitudes » in *Multitudes 12*. www/multitudes.samizdat.net

DELEUZE, G; GUATTARI, F. (1980) *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie.* Paris, Minuit.

HELM, Y. (2000) *Malika Mokeddem: envers et contre tout.* Paris, L'Harmattan.

MOKEDDEM, M. (2001) *N'Zid.* Paris, Senil.

MOKEDDEM, M. (2003) *La transe des insoumis*. Paris, Grasset.