

*The Romance Review*  
The Boston College Romance Language Department  
Journal of Literary Criticism

Selected Articles from the  
17<sup>th</sup> Annual  
Romance Language and Literatures Conference  
2009

### **Acknowledgements**

I would like to thank the Faculty and Graduate Students of the Boston College Romance Language Department.

Special thanks are owed to the Conference Planning Board:

Meghan Allen

Julie Allen

Alexandria de Aranzeta

Kristen Stern

Tara Sujko

Julia Young

Wilson J. Melón  
2009 Conference Director

Contents:

**Solving the Massacre of October 17, 1961:  
History and the Exigencies of Genre Fiction in *Meurtres pour mémoire***

Joshua Thomas Armstrong  
University of Virginia

4-15

**Tocqueville's *Democracy in America*: the Poetry of Historical Analysis**

Jennifer Barnhill  
University of Chicago

16-26

**Marie-Célie Agnant's Le Livre d'Emma and Fabienne Pasquet's L'Ombre de Baudelaire:  
*Les griottes résistantes***

Sarah Bilodeau  
Boston College

27-36

**Eco e risonanza nella rappresentazione filmica: *Lezioni di cioccolato***

Anna G. Cafaro  
Boston College

37-45

**Un percorso nel tempo: La Divina Commedia di Sandro Botticelli**

Natalia Iacobelli  
Boston College

46-62

**Tensioni e reazioni nel linguaggio pirandelliano**

Carmela Merolla  
Boston College

63-70

**La vida como viaje en *El largo atardecer del caminante***

Irene López Rodríguez  
Brown University

71-83

**Africanizing the Archives: Rewriting History in Alejo Carpentier's *El reino de este mundo* and Gabriel García Márquez' *Del amor y otros demonios***

Sara Gusky  
University of Miami

84-96

**Solving the Massacre of October 17, 1961:  
History and the Exigencies of Genre Fiction in *Meurtres pour mémoire***

Joshua Thomas Armstrong  
University of Virginia

When Didier Daeninckx's crime novel, *Meurtres pour mémoire*, translated as *Murder in Memoriam*<sup>1</sup>, was published in 1984, its intertwining of episodes from France's dark, hidden past with a fictional detective novel plot met an enthusiastic response. It garnered Daeninckx the *Grand Prix de Littérature Policière* in 1985 and established him as a first-class writer of a new kind of detective genre referred to as the *néo-polar*—a genre characterized by its taking on of difficult social or historical issues. *Meurtres* integrates two distinct episodes from France's dark past, that of the brutal police repression of peaceful Algerian immigrant protestors in Paris on October 17, 1961, and—delving further back in time—that of the involvement of France in the deportations of Jews under the Vichy state during the German Occupation of France during World War II. If critics generally consider *Meurtres* to be an activist novel, a *roman engagé*, this is because it brings to light the brutal repression of the immigrant protestors on that evening in 1961, an event that was subject to a disturbingly effective cover-up and about which little was known to the public even in 1984 when the novel contentiously revealed its “true” nature. So, if the text's principal engagement with the past resides with October 17, 1961 (the so-called Battle of Paris<sup>2</sup>), then why is the ghost of Vichy brought into the

---

<sup>1</sup> This translation as *Murder in Memoriam* was published by Serpent's Tail, London, in 1991.

<sup>2</sup> “The Battle of Paris,” for the purposes of this paper, will refer to the aforementioned repression of Algerian protestors on October 17, 1961. The term was immortalized by Jean-Luc Einaudi's *La Bataille de Paris: le 17 octobre 1961*, published by Seuil in 1991 and has come to serve as one of the only appellations for this grim, forgotten event. The term must be employed and understood with caution: it reflects the false implication that the “battle” was two-sided and that

plot? The Vichy state's collaboration with Nazi imperatives, especially in aiding and abetting the Holocaust, had already been—finally—revealed, despite the efforts of the Gaullist “résistancialiste” myth of a heroic, resisting France during the Occupation. Others, especially in the previous decade, had already done for Vichy what Daeninckx was doing for the Battle of Paris. The reasons for the inclusion of Vichy in *Meurtres*, therefore, are not the same as those justifying the inclusion of The Battle of Paris. However, when we consider with Todorov that every representation of history is governed by the demands of the present in which that representation is produced (Gorrara 132-3), the inclusion of Vichy is not surprising at all, but rather becomes almost necessary, as we shall see. However, I would argue that the inclusion of Vichy—and especially the way it is incorporated into the narrative fabric of the novel—only suffices to “re-cover-up” the events of the Battle of Paris. This is because the narrative progression of the novel has the dangerous effect of first conflating the massacre of October 17, 1961 with Vichy's persecution of Jews and then of eclipsing the established and forgotten reality of the massacre with the more familiar, understood, and readily caricatured “evil” of Vichy. This maneuver is required by the exigencies of the detective novel, which demands that its universe be caricatural and requires a neat conclusion and sense of resolution. Whereas The Battle of Paris lends itself to neither of these exigencies, the Vichy deportations do, and so it is to Vichy that the novel must ultimately turn. The end result is a denatured, caricatural representation of The Battle of Paris that hides the reality of the event in ways that will be examined below.

---

the police brutality was somehow justified as responding to the threat of an invader or aggressor within the context of the Algerian War.

What might have compelled Daeninckx—writing the novel in 1983—to include Vichy in his plot? Henry Rousso's *Le Syndrome de Vichy* (1987) has already given ample description of France's perverse obsession with what could be considered its darkest hour. According to Rousso, the France of the 1980s finds itself in the "obsession" phase of its syndrome, having already moved through the phases of *refoulement* (repression) and then acceptance of the truth. The obsessive phase of the 1980s is characterized by uncovering the extent of the Vichy regime's role in the deportations of Jews to Nazi concentration camps. In the 1980s and 1990s, these historical inquests would result in trials for crimes against humanity not only of the Nazi Klaus Barbie but also of Vichy officials such as Leguay, Touvier, Bousquet, Sabatier, and Papon (Rousso 338). The year 1983 coincided roughly with revelations about Papon: in 1981, documents revealing that he ordered the deportation of Jews, including children, from Bordeaux to Drancy, surfaced in an attempt to discredit him. It turns out that Papon was also the Prefect of Paris at the time of the 1961 massacre, and thus its orchestrator. Daeninckx recreates the Papon figure in the character of André Veillut, and thus Vichy is linked to the Battle of Paris through the trail of culpability of one man. Veillut is also responsible for the individual murders that Inspector Cadin is trying to solve. In solving the isolated murders, Cadin uncovers the truth about these other more large-scale "murders" that Veillut committed in the name of the State.

Ultimately, in accordance with the demands of the detective novel genre, Veillut is brought to justice and a false sense of resolution, borrowed from the guilt of Vichy, is displaced onto The Battle of Paris, an event that was long from being resolved, especially in 1984, and which still lacks resolution today. Between 31 and 200 protestors are said to

have been killed that evening (Cole 24). The massacre was quickly covered up and misrepresented by the state and by the press. In 1968, De Gaulle amnestied everyone involved, justifying any violence occurring that evening by placing it within the context of the Algerian War, so no one has ever been brought to justice for the massacre. The Prefecture of Paris would not permit the reading of the pertinent archives until 1999 (Cole 25). In 2001, on the fortieth anniversary of the debacle of 1961, Jean Tiberi, former mayor of Paris, could say that one still didn't know what really happened on that evening (Cole 23). Perhaps the closest that France has come to resolving the affair has been in the symbolic gesture of a commemorative plaque on the *Pont Saint-Michel*, dedicated to the slain of that evening. Contradicting this sense of closure, however, is the fact that it has had to be replaced repeatedly due to defacement by its opponents (Jones 92).

Nevertheless, somewhere in the narrative movement of *Meurtres pour mémoire*, a false sense of closure for The Battle of Paris is achieved. Or rather, the sense of closure that can be associated with the evils of Vichy is superimposed upon it. A close reading of the text itself will demonstrate the workings of the narrative mechanism that disturbingly parallels the movement of a deceptive collective memory that, traumatized by the reality of its past, misrepresents that past, nuancing it so as to achieve a sense of closure.

*Meurtres*, in dealing with the massacre, first establishes the “reality” of that evening—as only a fictional account could—thus establishing to the reader’s satisfaction exactly “what happened.” However, having created this monster, and having created it precisely at a place in the detective novel schema that requires that it be “solved” (i.e. resolved), the novel then proceeds to move away from it. It does this by subtly conflating it with Vichy. Were the ghost of Vichy not to eclipse the massacre in the novel, resolution would

not have been possible, as the French reader of 1984 would have been forced to accept that the real problems underlying the massacre—failure of assimilation of immigrants, the *banlieues*, xenophobia, racism—are still burning issues (and are so today more than ever). *Meurtres*, by escaping into the past, commits the fault of allowing the reader to comfortably bypass any reckoning with such difficult issues. Questioning the historical representations of *Meurtres*—something that has rarely been done by its critics—Stephen Steele admits his feeling of deception, allowing that the historical representation is « travesti par l’usage fait dans le roman du genre policier » (10). Let us examine the textual process that facilitates this travesty, which occurs surreptitiously while our attention is diverted by Daeninckx’s fascinating plot.

Benveniste has pointed out how the objective narration of written history distinguishes itself from subjective discourse by simple application of grammatical conventions. Objectivity of narration arises, then, from use of the third person, the *passé simple*, and an effacement of the narrator, so that “No one speaks. The events seem to tell themselves” (cited in White 3). *Meurtres* does in fact subvert its genre—though not to the degree that other critics have pretended<sup>3</sup>—in that its narration shifts from third person to first person, a one-time permanent shift that takes place, jarringly enough, in the middle of the third chapter. It is only with the transition into the first person, subjective narration of Inspector Cadin, that the novel enters fully into its generic, caricatural mode. So why begin the novel *outside* of that mode? Daeninckx masterfully wields precisely the grammatical conventions of which Benveniste speaks. For it is in the first two chapters

---

<sup>3</sup> Philip Dine confirms, for example, that in *Meurtres* “The comfortable assumptions of the genre are subverted by the intrusive presence of a theme that the Gaullist state and its successors have put so much effort into avoiding” (78).



that the massacre of 1961 is depicted in vivid detail. Because the narration employs a neutral third person and the *passé simple*, the reader is sanctioned to receive this account of events as relatively factual and objective. Were they to be delivered from the perspective of the fictional Cadin, they would belong too much to his fictional world. On the other hand, rendering them in a narrative context that exists outside of Cadin has the effect of making them appear more real than they are; suspension of disbelief is facilitated. One could be watching footage caught on camera as “Les crosses s’abattirent sur les têtes nues, mal protégées par les bras et les mains. Un policier jeta une femme à terre en la rouant de coups de galoche” (31). This narration also makes frequent allusions to the date and the time: “une imposante horloge munie d’un balancier de cuivre marquait dix-neuf heures vingt-cinq. Le dix-sept octobre 1961” (26). Such references, delivered with tantalizing objectivity, cannot fail to remind the reader that this is a “true” and historical event. The veracity of this depiction of events is later confirmed for the reader through a *mise en abyme* when Cadin is able to watch camera footage of it captured by a Belgian TV crew. (As Cadin sees it for the first time, we are already seeing it for the second and its authenticity is reinforced.)

Ultimately, in these first two chapters, *Meurtres* delivers a seemingly authentic recounting of the massacre—a recounting that ostensibly displays the unnecessary, sadistic brutality of policemen driven by racism and fear. It is clearly for this depiction that *Meurtres* has garnered its reputation as a *roman engagé*, “presque sartrien” (Steele 10). However, as we shall see, the novel, having created this monster, fails to engage with it in a serious or fruitful manner.

It is precisely this sudden transition to a more fictional, generic, first-person perspective that facilitates the subtle movement by which the massacre becomes conflated with Vichy in the novel—a conflation that occurs almost seamlessly. And, given the ongoing Vichy obsession described by Rouso and the real-life case of Maurice Papon, such a conflation is indeed natural for a French audience, especially in 1984. It is in this way that we can look to *Meurtres* as a lasting artifact that demonstrates the complex defense mechanisms of collective memory, guarding itself from confrontation with a too-close-to-home trauma.

In the third chapter, we enter the subjective world of Cadin. “Après six mois passés en Lozère, au commissariat de Marjevols, à la suite des remous provoqués par l’affaire Werbel, j’avais obtenu une mutation à Toulouse dans un poste de quartier, rue Carnot » (44). Immediately, the diction places us within the familiar, hard-boiled world of the crime novel. Words like *commissariat*, *affaire Werbel*, *un poste* assure readers that this is indeed the kind of novel they were hoping to read. However, such a generic universe cannot help being caricatural. And because The Battle of Paris had not yet entered into collective consciousness or memory, it could not have been represented in a caricatural manner. It could never therefore exist in the hard-boiled universe of Cadin, and so it must be effaced. It is replaced with Vichy, which can so easily be caricatured, with its collaborators and resisters, its Laval and Pétains, even its Jewish victims.

These familiar, caricatured signs that will always pertain to the myth of Vichy abound in the novel. Stephen Steele has pointed out how names associated with World War II are surreptitiously implanted into the world of *Meurtres*. A street is called Max

Jacob<sup>4</sup> and the name of Cadin's partner, Lardenne, contains Ardennes<sup>5</sup> (10). Add to these a virtually gratuitous reference to Verdun (148-149), recalling inevitably the ghost of Pétain. Aside from these direct evocations by name, the novel abounds in examples of two caricatured character types from the Occupation years: the bureaucrat and the collaborator.

The idea of the *crime de bureau* was coming to the forefront in trials against former collaborators in the 80s and 90s in France, as the accused would often cite that he was only following bureaucratic routine or following orders. The actual "act" for which a Papon, a Laval, or a Veillut, could be found guilty for crimes against humanity was nothing more than the signing of an official paper ordering that Jews be deported. Bureaucracy has therefore a way of displacing the guilt of the bureaucrat. In *Meurtres*, some of the most despicable characters are bureaucrats; they constantly hinder Cadin's efforts to uncover the truth. Two striking examples are given in the characters of Lécussan and Gerbet. Lécussan, "Directeur des Archives Administratives, un vieux fonctionnaire ridé" (63), knows that the evidence against Veillut, an accomplice, is to be found in the archives in his charge at Toulouse. It is Lécussan who informs Veillut each time a historian reads these archives, which results in their deaths. He even tries to kill Cadin himself, once Cadin has read them. Gerbet, a colleague of Cadin's friend Dalbois at the *Renseignements Généraux* in Paris, is even more despicable and no less caricatural. He does his best to keep the truth from being known about October 17, 1961. Dalbois is only able to force him to reveal some information through blackmail. As Gerbet reveals,

---

<sup>4</sup> Jacob, interned at Drancy, would perish, a victim of the Holocaust.

<sup>5</sup> The German offensive that would ultimately take Paris came through Ardennes.

he literally sweats in his seat; he is physically afflicted to have to betray the cover-up of The Battle of Paris.

The bureaucrat thus resuscitates the ghost of Vichy without having to say the word. As for the collaborators in *Meurtres*, we encounter them in a surprising place. They are in fact mostly present in those first two chapters of the novel, those chapters that seemed, on the surface, to be non-caricatural, to relate in a more matter-of-fact way the details of the massacre of 1961. Indeed, if we return to the first two chapters' description of The Battle of Paris, we can find instances where, despite the seemingly neutral third-person narration, caricatures pertaining to Vichy have already been installed within the description. These caricatures, pertaining to collaborators, but also to the *résistance*, perhaps imperceptible at first reading, remain with us as we subsequently come into contact with the rest of the constellation of Vichy imagery; they then work as chemical bonds that re-integrate the account of the massacre into the crime novel world, through caricature. The parodied collaborator comes out in the form of the numerous references to French citizens helping the police to round up the immigrant protestors. "De nombreux passants prêtaient main-forte aux C.R.S. et leur désignaient les poches, les recoins où se cachaient des hommes, des femmes rendus stupides par l'horreur" (32). The director of the Théâtre du Gymnase aids as well. Then there is the last man to speak to our first murder victim, a bystander who says "Ils l'ont bien cherché" (34), referring to the brutalized protestors. Roger, the murder victim, who is one of the good guys in the novel, and therefore incapable of such *mauvaise foi*, disagrees with the man, who then shockingly adds, "Et d'abord ce sont eux qui ont tiré les premiers" (34). This average Frenchman who was there and witnessed the events, automatically abandons the truth for a version

more in line with the imperatives of the State. He collaborates *instinctively* with that corrupt authority in order to protect himself.

In a parallel movement, the Algerian immigrants, planning their protest, are falsely equated through caricature with French resistors during the Occupation. One finds the secret meeting places: “Ils se trouvaient à présent dans une pièce minuscule encombrée de caisses, de bouteilles” (13); the use of networks and code words : “Téléphone aux quinze chefs de groupe. Dis-leur simplement « REX », ils comprendront” (14); an almost too-obvious reference to “les plus illustres figures du Parti Communiste...Thorez, Duclos, même Aragon” (18), who just so happen to be heros of the Resistance. By the end of the novel, the original, graphic depiction of the massacre of Algerian immigrants cedes to this caricature of the Resistance that alone is suitable to the detective novel’s genre.

But it is Inspector Cadin’s dream that offers the true culmination of this process of conflation between the two historical moments, where in hallucinatory fashion The Battle of Paris *is* the Vichy deportation, and the Algerian immigrant *is* the persecuted Jew. First we see a deportation train. It moves extremely fast and with each bump “des milliers de crânes d’une blancheur calcaire jaillissaient des containers” (181). This imagery reminds us of the dead of the Nazi death camps. However, when the convoy stops, it is « des centaines d’Algériens ensanglantés » (182) who exit the crowded wagons. The driver of the train is a C.R.S. ; as the convoy drives off towards the horizon, we hear thousands of children’s voices singing « Pitchipoï, Pitchipoï, Pitchipoï... » (182), Pitchipoï being the name given to Drancy by Jews interned there, a name designed to make it seem like a fun place for the sake of their children. Whereas *Meurtres* has been credited for giving a

historic voice to the victims of 1961<sup>6</sup>, I would argue that it actually denies them their own, specific voice, as it only masks and denatures their authenticity in favor of the familiar and the caricatural voice of Vichy.

André Veillut, who is Laval and Papon simultaneously, provides the means by which to resolve the dilemmas presented in *Meurtres*. He comes to represent so naturally the source of the evil responsible for the massacre of 1961, because, being exposed as a Vichy villain, he can only be unequivocally evil, a classic “bad guy” in the most caricatural sense. The novel, masterfully crafted as it is, has only to bring him to justice in order to provide the clean ending necessitated by its genre. This of course occurs, as Veillut is in fact murdered by one of his former henchmen, now besieged by guilt for what Veillut once ordered him to do. A “poetic justice” thus occurs. And the novel discreetly neglects to bring up the massacre again. Instead, Cadin is reassuring: “Tout est terminé, il faut oublier....” (209), as he gets to the bottom of things and gets the girl. Ultimately, however, if the controversy surrounding The Battle of Paris tells us anything, it’s that nothing is over, that one mustn’t forget.

Finally, it must be said that Inspector Cadin, conforming to the paradigm of the crime novel protagonist, further facilitates the reader’s ability to avoid facing up to his or her own potential racisms or xenophobia. He never wavers in his caricatural “good guy” status. Like the Maréchal Pétain, Cadin vicariously makes to the reader *le don de sa personne*. Ultimately, if he pieces together a web of insidious state corruption, it was never because he originally wished to bring that state to justice; rather, he does so almost accidentally in the course of just “doing his job” (i.e. solving the murder of Bernard

---

<sup>6</sup> Cf. “Les enfants Antigone” by Catherine Dana (see bibliography).

Thiraud). Outside of a caricatural genre, the protagonist could be made to come to terms with his or her own feelings of racism and xenophobia, thus forcing the reader to do the same. However, a racist protagonist would shatter the illusion of caricatural reality of *Meurtres pour mémoire*. Cadin remains impeccable, obliged by his genre.

### Bibliography

- Cole, Joshua. "Remembering the Battle of Paris." French Politics, Culture, and Society 21.3 (2003): 21-50.
- Daeninckx, Didier. Murder in Memoriam. Trans. Serpent's Tail. London: Serpent's Tail, 1991.
- Daeninckx, Didier. Meurtres pour mémoire. Paris: Gallimard, 1984.
- Dana, Catherine. "Les enfants Antigone." French Forum 29.1 (2004): 113-25.
- Dean, Philip. "Memorial Boundaries and Textual Transgressions: The Narrative Politics of France's Algerian War." Ed. Hollis, Andy. Beyond Boundaries: Textual Representations of European Identity. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000: 71-82.
- Gorrara, Claire. "Reflections on Crime and Punishment: Memories of the Holocaust in Recent French Crime Fiction." Yale French Studies 108 (2005): 131-45.
- Jones, Kathryn. "'Les fantômes d'une mémoire meurtrie' : Representing and Remembering *La Bataille de Paris* in Novels by Nacer Kettane, Mehdi Lallaoui and Tassadit Imache." Romance Studies 24.2 (2006): 91-104.
- Ophuls, Marcel. Le chagrin et la pitié. Alain Moreau, 1980.
- Porton, Richard. "Collective Guilt and Individual Responsibility: an interview with Michael Haneke." Cinéaste (2005): 50-1.
- Rouso, Henry. Le syndrome de Vichy. Paris: Seuil, 1987.
- Steele, Stephen. "Daeninckx, quand le roman policier part en guerre." French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement 71 (1999): 9-10.
- White, Hayden. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

**Tocqueville's *Democracy in America*: the Poetry of Historical Analysis**

Jennifer Barnhill  
University of Chicago

Lawyer, reporter, historian, sociologist. These are just some of the names used to describe Alexis de Tocqueville. But what about storyteller? Tocqueville's excitement for exploring the fascinating culture that was Jacksonian America forms the framework for his political analysis in *Democracy in America*. That this text has become foundational to the American concept of the democratic republic is due in part to Tocqueville's ability to tell a good story. My paper will explore the ways in which *Democracy in America* extends across several genres: going beyond historical reporting and political and sociological analysis, it is also a *journal de voyage*, collection of short stories, and the legend of the American experiment in democracy. Through the use of poetic techniques, such as the first person narrative, figures of speech, and the retelling of first-hand experiences among the American people, *Democracy in America* takes on qualities of the fictional narrative. It is no longer simply a dry reporting of one man's investigation. Infused by his unique position in (and out of) French society, the story that Tocqueville offers is of one man's journey across the Atlantic, one man's quest to understand an idea. Moreover, he tells the epic story of democracy itself.

While *Democracy in America* was in fact composed after Tocqueville's nine-month journey to the United States, it resembles in several instances a *journal de voyage*. The first of these is the very perspective with which Tocqueville approached his



investigation. His travel companion and fellow magistrate<sup>7</sup> Gustave de Beaumont initially conceived of the trip in order to study the American penitentiary system, but this was in many ways a pretense to escape the political turmoil of 1830 in the hopes of returning to a more stable France (Jardin 90-91). Tocqueville shared this apprehension, and expressed his desire for travel in a letter to a colleague, Charles Stoffels: "If I must give up this career," he writes, "and if nothing obliges me to stay in France, I am determined to flee the idleness of private life and take up again for some years the more turbulent life of the traveler. For a long time now, I have had a very strong desire to visit North America" (Jardin 90). While we can say that Tocqueville and Beaumont had a primarily professional and political interest in visiting the United States, one cannot deny that a strong personal desire for travel on the part of Tocqueville was at the heart of his decision to leave France.

It is crucial to note, as does André Jardin in his biography of Tocqueville, that the notes Tocqueville took while traveling in America are the principal source of documentation for the composition of his *Democracy* (203). Furthermore, both Tocqueville and Beaumont inscribed themselves in what essentially amounted to a body of historical travel literature composed of European writings on the American democratic republic. Jardin talks of "the exotic attraction that America still exerted on Europeans" (101) in the early to mid-nineteenth century, and that the two Frenchmen were very consciously aware of this sentiment and its influence on the body of writing preceding

---

<sup>7</sup> At the time of their journey to the United States, Gustave de Baumont was a deputy public prosecutor, and Tocqueville, a *juge auditeur* in the Versailles court of law, becoming *juge suppléant* during the Revolution of 1830 (Jardin 74, 90).

them. “The tradition was alive,” Jardin writes, “fed by the stories of a succession of *travelers*, their commentators or their plagiarists, sometimes lively, sometimes dull, in England as well as in France” (101, emphasis added). Travel was thus a crucial component of any work addressing the politics of America, and Tocqueville’s *Democracy* is no exception.

The perspective of the thoughtful foreigner pervades the work. In fact, one of the most distinguishing qualities of *Democracy in America* is perhaps how much it has to do with France, having been written by a traveling Frenchman. It is clear that this comparison was always the author’s intention. The work was destined at the time for a French audience, and Tocqueville retains this perspective at the forefront of his analysis. In talking of the American judiciary system, for instance, he states: “Ce qu’un étranger comprend avec le plus de peine, aux Etats-Unis, c’est l’organisation judiciaire” (*Démocratie* 165). The comparison between the two republics is so often made, that one cannot deny the importance of the author’s cultural and political background in taking his intellectual stance. In another instance he notes that, “Parmi les objets nouveaux qui, pendant mon séjour aux Etats-Unis, ont attiré mon attention, aucun n’a plus vivement frappé mes regards que l’égalité des conditions” (*Démocratie* 57). The unparalleled equality that Americans experienced in their daily life is for Tocqueville the basic substance of the American definition of democracy, and it is precisely this aspect that he sees as most in contrast with France. His perspective as a French citizen writing for his French countrymen, therefore, is formative in his analysis.

And yet, he does not say that equality of conditions among Anglo-Americans is what would most strike the French in general, but rather what most struck him. We can

say that the very personal perspective that he brings to his work, regardless of its alignment or misalignment with the prevailing public opinion, often eclipses Tocqueville's consideration of his reading public. We recognize this tendency later in *L'Ancien Régime et la Révolution*, where he notes his "rather untimely taste for liberty" (50, my translation). In a similar vein, Tocqueville posits a sort of disclaimer at the beginning of *Democracy in America*, stating that:

Le livre entier qu'on va lire a été écrit sous l'impression d'une sorte de terreur religieuse produite dans l'âme de l'auteur par la vue de cette révolution irrésistible qui marche depuis tant de siècles à travers tous les obstacles, et qu'on voit encore aujourd'hui s'avancer au milieu des ruines qu'elles a faites. (61)

In citing the "religious terror produced in the soul of the author" (my translation), Tocqueville leaves no doubt that his perspective in writing this work is a very personal one, stemming from his very soul. Such are the exact motivations that one expects to find in any man's journal.

The subjective perspective of *Democracy in America* is intrinsically tied to the fictional qualities of the work via the first person narrative; Tocqueville's recounting of anecdotes from his travels lends the work to be read as a collection of short stories. He remarks that upon arriving in the United States he was first struck by the religious character of its people, and how it seemed that a spirit of religion and a spirit of freedom ruled together on the same soil (*Démocratie* 401). In a particular anecdote, Tocqueville tells of his attendance at a large political rally during which a priest, dressed in his

ecclesiastical garb, addressed the crowd of three thousand in order to lead a prayer. The priest concludes in these terms:

Oh Seigneur! ne détourne jamais de nous ta face; permets que nous soyons toujours le peuple le plus religieux comme le plus libre.

Dieu tout-puissant, exauce aujourd'hui notre prière; sauve les Polonais. Nous te le demandons au nom de ton fils bien-aimé, Notre-Seigneur Jésus-Christ, qui est mort sur la croix pour le salut de tous les hommes. *Amen.* (*Démocratie* 395)

Tocqueville then remarks, "the entire assembly repeated *Amen* with reverence" (395, my translation). In telling this story, one senses the mixture of bemusement and perhaps amusement felt by the author. Coming from a country in which religiousness and freedom were seldom compatible, Tocqueville views this event with wonder. In a similar example, the author tells of a particularly strange local event in which a witness was rejected from a court in Chester County, New York, for his disbelief in the existence of God, on the grounds that this discredited any account he might give. Here again, the author notes his surprise simply by stating that, "the newspapers reported the fact without commentary" (*Démocratie* 399, my translation). Such anecdotes are scattered throughout the work and often have less to do with strict political analysis than they do with a sense of amazement felt by the author for having experienced these events so strikingly different from what one might experience in France.

A second element of Tocqueville's storytelling is his employment of description, which is arguably poetic prose. In one instance, Tocqueville describes his arrival upon a deserted piece of land in New York:

Je parvins sur les bords d'un lac tout environné de forêts comme au commencement du monde. Une petite île s'élevait au milieu des eaux. Le bois qui la couvrait, étendant autour d'elle son feuillage, en cachait entièrement les bords. Sur les rives du lac, rien n'annonçait la présence de l'homme; seulement on apercevait à l'horizon une colonne de fumée qui, allant perpendiculairement de la cime des arbres jusqu'aux nuages, semblait pendre du haut du ciel plutôt que d'y monter. (*Démocratie* 387)

Our traveling hero then borrows an abandoned canoe, crosses the water to reach the small island, and finds himself utterly awed at the penetrating silence and empire that nature holds over this place. To his amazement he finds the disintegrating remains of some man's cabin and exclaims, "Quoi! Déjà des ruines!" (*Démocratie* 388). Here the reader is fully entrenched in the story of Tocqueville's travels. The suspense created by the detailed description of this place has us leaning over to catch a glimpse of this abandoned island. We forget for a moment that this is a work of political theory.

In another descriptive moment, Tocqueville paints a vivid portrait of the North American landscape by contrasting it with that of South America. Of the southern neighbor, he writes:

La mer étincelait des feux du tropique. [...] Ça et là se montraient de petites îles parfumées qui semblaient flotter comme des corbeilles de fleurs sur la surface tranquille de l'Océan. [...]

La mort étaient cachée sous ce manteau brillant ; mais on ne l'apercevait point alors, et il régnait d'ailleurs dans l'air de ces climats je

ne sais quelle influence énervante qui attachait l'homme au présent et le rendait insouciant de l'avenir. (*Démocratie* 79)

The simile of the islands to floating baskets of flowers, the metaphor of the shining coat, and the mention of the relaxing effect that Tocqueville cannot even find the words to describe make the subsequent description of North America all the more shocking by contrast. The stark opposition is described in the following terms: “tout y était grave, sérieux, solennel” (79). The land and seascape are of an utterly different character: “Un océan turbulent et brumeux enveloppait ses rivages; [...] les bois qui couvraient ses rives étalaient un feuillage sombre et mélancolique” (*Démocratie* 79). The personification of the woods gives the land a unique character. The amplification in the series of adjectives “grave, sérieux, solennel” demonstrates Tocqueville's desire to dramatize this characteristic. He continues:

La mort frappait ici sans relâche; mais personne ne se chargeait d'enlever les débris qu'elle avait faits. Ils s'accumulaient donc les uns sur les autres: le temps ne pouvait suffire à les réduire assez vite en poudre et à préparer de nouvelles places. Mais, au milieu même de ces débris, le travail de la reproduction se poursuivait sans cesse. Des plantes grimpantes et des herbes de toute espèce se faisaient jour à travers les obstacles; elles rampaient le long des arbres abattus, s'insinuaient dans leur poussière, soulevaient et brisaient l'écorce flétrie qui les couvrait encore, et frayaient un chemin à leurs jeunes rejetons. Ainsi la mort venait en quelque sorte y aider à la vie. L'une et l'autre étaient en présence, elles semblaient avoir voulu mêler et confondre leurs œuvres. (80)

I have chosen to quote these passages at length in order to more fully demonstrate the extent to which the narrative technique of description is accomplished in Tocqueville's work. Here, Tocqueville is very much the "romantic traveler," as André Jardin dubs him (198), painting the portrait of the American landscape. Its component parts come to life. Rather than detracting from the author's larger purpose, these lengthy asides strengthen one of his main theoretical points: that the unique physical conditions of North America are largely responsible for democracy's success on its soil.

Another crucial element of the storytelling in which Tocqueville engages, is the personification of democracy itself. At many points throughout the work, democracy appears as a character in a historical novel. In his introduction, Tocqueville states that in traveling to America he was looking for "an image of democracy itself, of its tendencies, its character, its prejudices, its passions" (69, my translation). He wanted to know this image of democracy as one might know a person. The description of the American landscape discussed above is the physical portrait of this image. Elsewhere in the work Tocqueville compares democracy to a maturing child (85-85) and talks of it "escaping from feudal society" (95). He describes its behavior in France: "La démocratie [...] a été abandonné à ses instincts sauvage; elle a grandi comme ces enfants, privés de soins paternels, qui s'élèvent d'eux-mêmes dans les rues de nos villes, et qui ne connaissent de la société que ses vices et ses misères" (62). Democracy as a living entity is the central focus of the epic journey described by Tocqueville.

Moreover, this journey is very much a spiritual one. For Tocqueville, the democratization of the world is a universal and inevitable process. In *L'Ancien Régime et la Révolution*, he writes, "Tous les hommes de nos jours sont entraînés par une force

inconnue qu'on peut espérer régler et ralentir, mais non vaincre, qui tantôt les pousse doucement et tantôt les précipite vers la destruction de l'aristocratie" (50). Expanding on this theory in *Democracy in America*, Tocqueville concludes that the mover of this "unknown force" is God himself, because the democratization of the Christian world has all the characteristics of a providential event (60). Men are but "blind instruments in the hands of God" (*Démocratie* 60, my translation), directing the people of Christian nations toward democracy. By asserting the religious nature of this political movement, it becomes unthinkable to fight against it: "Vouloir arrêter la démocratie paraîtrait alors lutter contre Dieu même, et il ne resterait aux nations qu'à s'accommoder à l'état social que leur impose la Providence" (*Démocratie* 61). This seems to be the overriding sentiment that guided Tocqueville in writing *Democracy in America*. In this highly religious context, Tocqueville flirts with myth and legend. He describes the origins of a people, a genesis that is nothing less than supernatural. He recounts the story of the pilgrims coming to America to escape the religious persecution they had faced in England and landing on Plymouth Rock, which becomes a sort of monument to the legendary event. He quotes the memoirs of Nathaniel Morton, who talks of the pilgrims' sacred duty to write down the story of their journey. Tocqueville's response to this, rather than the citation itself, is what pushes the narrative toward the stuff of legend. He writes:

Il est impossible de lire ce début sans être pénétré malgré soi d'une impression religieuse et solennelle ; il semble qu'on y respire un air d'antiquité et une sorte de parfum biblique. [...]

Ce n'est plus à vos yeux, comme aux siens, une petite troupe d'aventuriers allant chercher fortune au-delà des mers; c'est la semence



d'un grand peuple que Dieu vient déposer de ses mains sur une terre prédestinée. (*Démocratie* 92)

The references to antiquity and the Bible move the story further back in time, making it more legendary, even bordering on the mythic: we bear witness to the supernatural forces that are responsible for the beginnings of a new democracy. God has had his hand in the creation of this people's nation as he did in the creation of the world that contains it. This sentiment is taken up again hundreds of pages later when Tocqueville describes the pilgrim's discovery of their new land as a providential fate, "comme si Dieu l'eût tenue en réserve et qu'elle ne fit que sortir de dessous les eaux du déluge" (*Démocratie* 383). The arrival of the first European settlers on American soil is very nearly a biblical event. In his telling of the origins of this new nation, Tocqueville effectively writes a creation myth for the United States: it is a traditional narrative of the origin of a people involving a supernatural being (the Christian God) and a providential event.

Tocqueville's unique and highly subjective position in writing *Democracy in America* infuses the work with poetic language. We have seen that it can be read as a *journal de voyage*, a collection of stories, and as a compelling legend. I would like to suggest that the work's success could be traced to the author's ability to weave elements of the fictional narrative into his text, thereby making it quite simply more interesting and enjoyable to read. The book was something of a sensation upon its first publication in France, and was the center of much discussion in literary circles, including heated debates in the Parisian press. Jardin poses the question: "Could it have been its subject that led to the book's success? Only to a very small extent. [...] From the Right to the Left there was general agreement on the author's 'wisdom,' his 'gift for observation,' and

his 'philosophical nature' " (224-25). In short, the stylistic and poetic elements of *Democracy in America* are at least in part responsible for its success, not only at the time of its publication in France, but so many years later with American readers.

#### Works Cited

Tocqueville, Alexis de. *De la Démocratie en Amérique*. Paris: GF Flammarion, 1981.

---. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris: Éditions Gallimard, 1967.

Jardin, André. *Tocqueville, a Biography*. Trans. Lydia Davis. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1998.

*Marie-Célie Agnant's Le Livre d'Emma and Fabienne Pasquet's L'Ombre de Baudelaire:  
Les griottes résistantes*

Sarah Bilodeau  
Boston College

From afar, it might be possible to perceive that the act of telling a story orally is separate from the act of writing. However, Francophone writers create narrative voices that allow the reader to experience oral culture as they read a novel. In traditional culture, the *griot*, or storyteller, transmits culture and history. In addition, he may play the role of a resistant because he is an engaged voice who can teach and inspire those who listen to his stories. In effect, writing that represents orality permits the creator to evoke and even to play the role of a *griot résistant*, or resistant storyteller.

The relationship between history and writing is important with regard to the figure of the resistant storyteller. History is often considered to be the written documentation of past events. In African and Caribbean cultures, however, history has been documented in the oral rather than the written tradition. Alternative versions of history based on orality as told by Francophone writers who play the role of the *griot résistant* may help us better understand the past and move forward into the future with a deeper understanding.

Fabienne Pasquet and Marie-Célie Agnant, both Haitian women writers, bring historical figures out of the shadows by weaving together historical fact and fiction. Their novels provide new versions of history and underline themes that are important to both authors such as exclusion, racism, exile, confrontation of cultures, memory, writing and identity. In particular, they bring to life the stories of black women. Pasquet concentrates in particular on the story of one individual woman, Jeanne Duval, whose story has been written out of history while Agnant writes about an entire genealogy of

women who risk losing the story that they have passed on from one generation to the next if it is not recorded in writing. I will explore how the authors become *griottes résistantes* as they present revitalized versions of history by representing oral culture in their novels.

In African history, oral tradition has been important for a long time. In his article, *La tradition orale en question*, Seydou Camara explains that much of the written history about Africa comes from Arab and European colonizers. Despite this written tradition, African societies have a primarily oral tradition and there is much to be learned about history from this tradition. In effect, orality is an important means by which history can be taught and learned as well as a means by which cultural values may be transmitted.

In his article, Camara mentions several qualities of orality that we can find in the narrative voice of Francophone writers who represent oral tradition in their writing. He writes about magical beings like talking animals, proverbs and riddles. In addition, there are themes that are important to oral tradition such as epic or legendary stories. This epic genre helps in identity formation around the world. Francophone writers who choose to use orality in their writing are searching for an identity using this “genre identitaire par excellence”, as Camara describes it. (Camara, 766) Often, in legend, we see detailed commentaries about the genealogy of main characters which further establishes identity. To a certain extent, the work of the *griot* is similar to the work of the engaged writer as described by Jean-Paul Sartre. The *griot* uses a sort of pedagogy, consisting of the storytelling methods that Camara describes, to teach his or her audience. In brief, orality is a complex and rich tradition and authors who write in the voice of a *griot* or storyteller must face this complexity in their writing.

In Marie-Célie Agnant's novel, *Le Livre d'Emma*, she illustrates how written history has wrongly represented and systematically excluded minorities. The story is told through the voice of an interpreter Flore. The protagonist Emma tells her story to Flore who then writes it down. The novel is based on the transcription of an oral history into a written one. In Fabienne Pasquet's novel *L'Ombre de Baudelaire* she tells the story of Jeanne Duval, a figure who has largely been forgotten and erased from written history, in spite of her twenty year relationship with the French poet Charles Baudelaire. As in Agnant's novel, Pasquet's novel represents the written transcription of oral history as Jeanne tells her story to the narrator Anglemont who then writes the story as he lies ill in the hospital. In both novels, the stories are told by a narrator who is personally attached to the main character and who has a special understanding of the character's psychology. Indeed, both novels incorporate elements of modern psychology to help demonstrate the impact of racism, exclusion, and exile on the individual. Agnant and Pasquet present alternate versions of history in their novels. In so doing, they open up questions about the validity and sources of known history and the possibility of re-writing history to make it more accurate.

Jeanne Duval, the principal character of Pasquet's novel, was a twenty year companion of the French poet Charles Baudelaire. Pasquet is inspired by elements of history and she blends fiction and history, dream and reality to arrive at a revitalized version of history. Pasquet undertakes to remove the figure of Jeanne Duval from the shadows where she is alluded to in a few poems of Baudelaire's *Les Fleurs du Mal*. Indeed Jeanne becomes a symbol of the silent suffering of marginalized people as they struggle to form an identity while confronting their colonial past.

In fact, Duval, of Haitian descent in the novel, was depicted beside Baudelaire in Gustave Courbet's painting, *L'Atelier*, or *The Artists' Studio*, but her image was subsequently eliminated from the painting by Courbet. In Pasquet's novel, the narrator, le Privat d'Anglemont, a long time friend of Courbet and Jeanne, visits Courbet at his studio to see the painting and learns that Baudelaire has asked the painter to erase Jeanne. Anglemont is initially full of happiness and satisfaction at seeing Jeanne represented in the painting only a few years after the abolition of slavery. He says,

Quand je fus devant le tableau, je me laissai prendre au Bonheur de voir Jeanne représentée en peinture . . . J'y perçus l'avènement d'un monde nouveau. Celui que l'art, pionnier des pionniers, consacrait: le mélange et l'égalité dans la différence des couleurs et des races. (Pasquet, 21-22)

Later, his feeling of happiness is replaced by shock and disappointment at Courbet's weakness. Anglemont exclaims,

Le peintre m'apprit que Baudelaire venait de voir le tableau et qu'il avait exigé la disparition de Jeanne. Jeanne allait être effacée ! . . . Courbet le provocateur était devenu une chiffe molle, un hypocrite! (Pasquet, 22-23)

Anglemont immediately decides that he wants Jeanne to see herself in the painting so that she can understand her place beside Baudelaire. He says, ". . . je voulais qu'elle comprenne la place qui était la sienne et qui allait lui être niée." (Pasquet, 23) At first, Jeanne pretends to be indifferent about her portrait next to Baudelaire, but it soon becomes clear that she is very proud of her inclusion in the painting. Later, when she goes to the exposition and sees that she has been erased, she is devastated. This fact sets

the stage for the rest of the book in which the reader sees Jeanne struggling to the point of mental illness with her identity and exclusion from 19<sup>th</sup> century Parisian society.

The marginality and otherness of Jeanne's position is demonstrated by her relationship with Baudelaire. While their relationship is passionate and sexual, it is destructive for Jeanne. Jeanne is known in history as one of Baudelaire's muses. The novel shows that their link was not only an integral part of Baudelaire's life as a poet, but an integral part of Jeanne's life as well. Pasquet's choice of narrator is interesting because Anglemont did exist and was a well-known character in 19<sup>th</sup> century Paris but has since been relatively forgotten (François, 359). During his hospitalization for ill health, Jeanne visits Anglemont and tells him the story of her life with Baudelaire. Anglemont is compelled to record her stories in writing. As he recounts the period of their relationship from 1855-1859 in episodes, the reader begins to see Jeanne as an isolated figure in 19<sup>th</sup> century France where the Parisian culture and society in which she exists are truly opposed to her Haitian origin. Pasquet's novel demonstrates the transcription of an oral history into writing that leads to a more accurate depiction of history.

Jeanne has chosen to ignore or forget her Haitian origins and identifies more with Parisian culture. Indeed, she struggles with her identity as she loses herself in her relationship with Baudelaire. She begins to seek confirmation of her existence in his words and poetry. She becomes obsessed and fanatical about being represented next to Baudelaire in Courbet's painting and in Baudelaire's biographies, such as one written by Charles-François Asselineau. Asselineau is an actual biographer of Baudelaire who lived and worked in Paris from 1820-1874 (François, 359). In the novel, he meets with Jeanne

as he works on his first biography of Baudelaire. Jeanne is crazed by the prospect of meeting him because her very identity and existence rest on his writing about her. Asselineau, however, is disgusted by her nervous and unstable behavior and decides to exclude her from his biography of Baudelaire. Pasquet writes,

Jeanne, en face de lui, s'était tue. Les yeux mouillés, les narines frémissantes, elle était décidément bestiale. Une bête immonde qui avait entraîné un poète trop charitable dans la débauche, la vérolé, l'alcool, l'opium, jusqu'au bord du suicide et de la folie. Asselineau aurait voulu le lui dire. Et bien d'autres choses. Mais il l'imagina se mettant à hurler comme une oie. D'ailleurs, s'intéresser à tant de bassesse et de vice, serait lui faire trop d'honneur. « Elle n'existe pas, se dit, soudain, calmé, celui qui allait devenir le premier biographe de Baudelaire.

(Pasquet, 87)

We can see that Asselineau is comforted by his decision to exclude Jeanne from his writing and thus from the written history of Baudelaire's life. This exclusion represents the negation of Jeanne's very existence and demonstrates that choices are made when writing history that may render it exclusive. Jeanne's exclusion can be considered a symbol for the exclusion of marginalized women in general. Pasquet becomes a sort of *griotte résistante* as she retells the oral history of Jeanne and in so doing explores contributions orality can make to the validity of written history.

Marie-Célie Agnant deals with similar themes of marginalization, memory and history in her novels. In her book, *Le Livre d'Emma* she tells the story of Emma, a fictional Haitian character living in Québec who has been accused of murdering her young daughter Lola. Emma is hospitalized and insists on speaking only her native



Créole, despite her mastery of French and English. Her psychiatrist, Dr. MacLeod, hires an interpreter, Flore, who will assist in their meetings and translate. From their first meeting, Flore is fascinated by Emma and she grows to admire and appreciate Emma's intense resistance. Through the course of the book Emma explains that she is frustrated and angry because her doctoral dissertation was not accepted because the committee did not find sufficient written documentation to support her research. The topic of her dissertation was the slave trade, women's experience on the slave boats crossing the Atlantic and how written history has wrongly represented and systematically excluded minorities. Emma believes that history needs to be re-told and re-written to be more truthful and to accurately depict the experience and history of people who have traditionally been marginalized by Western and Eurocentric versions of history.

Emma becomes a strong voice from which Flore learns a great deal. Emma's character serves as a witness to the experience of black women in history who, according to Emma, have not yet been heard. She is the vehicle by which their stories will be transmitted. For Emma, there is a strong connection between the past and present. The fact that the oral stories of women's experience on the slave boats and in colonial history have largely been ignored is related to the position of black women today and the rejection of her dissertation. Agnant ironically places the rejection of Emma's dissertation in Bordeaux, a port for slave boats traveling between Africa, France and the Caribbean.

Flore decides to write Emma's story. She writes not to solve the question of Emma's guilt or to provide a translation that meets the requirements of the Canadian doctors who are interested in her case for their own reasons. Instead, Flore writes

because Emma has become a part of her. She must write Emma's story so that Emma's voice will not be forgotten. As she writes to Emma,

J'écris pour dire tout ce qui brule dans mon corps et dans mon sang, et que je ne parviens pas à t'exprimer lors des séances avec le docteur MacLeod, pour que vive à jamais ta voix, toi que personne n'a jamais écoutée. J'écrirai jusqu'à ta dernière goutte de haine, et ta voix, tel un grelot, résonnera jusqu'à la fin du temps. (Agnant, 34-35)

Flore is motivated to write by her desire to memorialize Emma. Because no one else has heard or understood Emma's history, it has become imperative for Flore that this history be put into writing. Like Asselineau in Pasquet's novel, Flore transcribes the oral history into a written history.

While the reader hears Emma's story through Flore's translation, Emma's voice is strong throughout the text and details about her life are made clear. She was born in Grand-Lagon, a small island off the coast of Haiti. Her mother bore five children, but only Emma survived. She was rejected by her light-skinned mother due to her dark skin color and went to live with her great aunt Mattie. It is from Mattie that Emma learns many of her life lessons which she transmits to Flore. Mattie explains to Emma that it is her responsibility to remember and pass on her knowledge. Mattie asks Emma,

Qu'est-ce qu'il y a de pire qu'un corps de femme sans mémoire, Emma ? . . .  
Petite . . . avant longtemps je m'en irai. Mais, après moi, tu transmettras cette mémoire. (p. 132)

Here, Agnant demonstrates a key element of orality : conveying a genealogy and thereby developing a sense of identity. Like Pasquet's character Jeanne, Emma's story can serve

as a metaphor for the genealogy, history and identities of generations of black women whose stories have been neglected by written, western history.

In the end, Emma commits suicide. She throws herself into the river below the hospital window. She sees that her story and sense of self have no place in mainstream Québécois society. As Flore points out, all rivers lead to the sea and her death is like a return to the same destiny of the women on the slave boats that came before her. Her story becomes another legend with Emma as the last of a long line of marginalized black women whose story, despite her death, may still serve the purpose of teaching modern listeners and readers an important lesson, albeit a difficult one, just as it does Flore.

Pasquet and Agnant incorporate elements of orality into their novels and thereby become *griottes résistantes*. They provide engaged voices that speak out against the exclusion of black women in many layers of society, including written history. The weaving together of fact and fiction in their novels allows the writers to revitalize history. In *L'Ombre de Baudelaire* and *Le Livre d'Emma* the authors shed light on figures that have been silenced by history. They demonstrate that marginalized peoples have been ignored by historical accounts. Pasquet's narrator illuminates the story of Jeanne Duval while Agnant's narrator transmits the memory of black women on slave boats and the generations that have followed them. Both Pasquet and Agnant act as *griottes résistantes* who challenge their readers to reconsider written history and show them where to look for a more inclusive truth.

#### BIBLIOGRAPHY

Agnant, Marie-Célie. *Le Livre d'Emma*. Montréal : Les Editions du remue-ménage, 2001.

Camara, Seydou. *La Tradition orale en question*. Cahiers d'études africaines, vol. 136, no. 144, 1996, p. 763-790.

François, Cyrille. *Approches de l'altérité dans les romans de Fabienne Pasquet*. Université de Cergy-Pontoise, Centre de recherche textes et francophonies et Civilisations et identités culturelles comparées: Présences Haitiennes, 2006, p. 357-368.

Jurney, Florence Ramond. *Entretien avec Marie-Célie Agnant*. French Review, vol. 79, no. 2, December 2005, p. 384-394.

Pasquet, Fabienne. L'Ombre de Baudelaire. Arles : Actes Sud, 1996.

Proulx, Patrice J. *Bearing Witness and Transmitting memory in the works of Marie-Célie Agnant*. Quebec Studies, vol. 39, Spring/Summer 2005, p. 35-53.

Siemerling, Winfried. Ethics as Re/Cognition in the Novels of Marie-Célie Agnant: Oral Knowledge, Cognitive Change, and Social Justice. *University of Toronto Quarterly*, vol. 76, no. 3, 2007, p. 838-860.

**Eco e risonanza nella rappresentazione filmica: *Lezioni di cioccolato***

Anna G. Cafaro  
Boston College

In questo saggio vorrei condividere delle riflessioni nate dalla visione del film *Lezioni di cioccolato*, diretto da Claudio Cupellini nel 2007. Le riflessioni sono iniziate da una scena in particolare in cui la relazione tra due personaggi del film si ripercuote sullo spettatore in maniera diversificata. Dalla ricezione della scena la mia attenzione si è poi spostata alla ricerca della metodologia più consona da adottare in seno al delicato discorso artistico ed insieme sociologico offerto dal film. Infatti, ciò che propongo qui è un'insolita metodologia di analisi del fenomeno artistico: un'analogia tra i fenomeni acustici dell'eco e della risonanza, e il fenomeno cinematografico. Ritengo che tale metodologia permetta di scoprire nuove caratteristiche dell'evento artistico indagato. Dunque, mi soffermerò sui meccanismi della ricezione acustica per comprendere in che modo la scena filmica possa agire sullo spettatore e su come la scena funga da cassa armonica per amplificare alcune percezioni dello spettatore.

La commedia affronta temi scottanti della società attuale italiana. Si tratta di una leggerezza necessaria per percepire le sfumature e le infinite sfaccettature di un fenomeno complesso, prismatico quale quello di una massiva immigrazione e di una conseguente difficile integrazione sociale e culturale. Considerando l'Italia un paese-ponte tra i paesi dell'Asia e dell'Africa da un lato e dell'Europa Occidentale dall'altro, il dato di fatto è che l'Italia oggi è un luogo di incontro di tanti popoli, culture, religioni, un paese di frontiera. Una volta in Italia tanti decidono di continuare il loro viaggio al nord mentre tanti altri restano in Italia legalmente o clandestinamente. Purtroppo si tratta di un

fenomeno relativamente nuovo per la società italiana e non sempre la convivenza tra italiani e stranieri è semplice.

Nel film, la scena che ha attratto la mia curiosità riguarda un immigrato egiziano e un italiano. L'italiano è datore di lavoro dell'egiziano ma per una situazione ben ideata, seria e comica allo stesso tempo, i ruoli si invertono e l'italiano si trova a dover telefonare all'egiziano chiedendogli un favore. Pertanto, tra i due personaggi si instaura un rapporto di reciproca subordinazione camuffato da una pseudo amicizia. Ne consegue che attraverso questo strano rapporto i due imparano a conoscersi e a scoprire aspetti relativi alla loro personalità e alla loro cultura. Ecco cosa avviene nella scena in questione: l'italiano telefona all'egiziano e lo saluta. L'egiziano risponde al saluto ma nel momento in cui l'italiano gli chiede il favore lui riattacca. Dopo un paio di volte l'egiziano lo accusa con queste parole:

Kamal: Tu maleducato! Tu prima chiedere come stare io, come stare mia famiglia e poi chiedere favore.

Dunque il nocciolo della questione è l'educazione. Ovviamente si tratta di una scena provocatoria, ripetuta nel film varie volte, ma dietro la provocazione e la comicità c'è qualcosa di più profondo che raggiunge e stimola lo spettatore. La situazione comica crea un confronto tra l'italiano e l'egiziano e nel confronto avviene uno scambio. Una domanda che sorge in seno a questo contesto di confronto e di frontiera è che cosa offre l'Italia agli immigrati e viceversa cosa offrono gli immigrati all'Italia. Ritengo che le scene considerate suggeriscano delle risposte sia in senso sincronico che diacronico. Quello tra l'egiziano e l'italiano non è soltanto un incontro tra due popoli di diversa

locazione geografica ma un confronto temporale tra presente e passato, tra il presente e la memoria. Attraverso l'atteggiamento dell'egiziano il passato riemerge e prende vita, i valori scomparsi riappaiono accompagnati dalla nostalgia della perdita e dal desiderio di riconquistarli. L'egiziano, solo essendo se stesso scatena nello spettatore il riconoscimento di alcuni valori quali l'educazione e il rispetto.

Da un punto di vista teorico, l'esperienza filmica esplora la realtà nelle sue potenzialità e ne esalta alcune possibilità. Nel caso specifico essa evidenzia l'incontro costruttivo tra un italiano e un immigrato. Secondo Francesco Casetti, paradossalmente il cinema offre allo spettatore sia "la perdita della realtà, l'allontanamento dal suo mondo reale," sia "una riconquista della realtà nella forma dello spettacolo." Casetti spiega che:

Il cinema ci fa vivere una particolare "esperienza del reale" in cui noi perdiamo il contatto con il mondo, e insieme rafforziamo i nostri legami con esso. [...] Proprio questo aspetto ci fa capire che la forma illusoria con cui il reale è restituito allo spettatore non è necessariamente un deficit, né una forma di inganno. Essa può diventare anche l'occasione in cui lo spettatore, recuperando il reale che gli è sottratto, lo riarticola sulla base dei punti di attenzione e delle forme di immaginazione che il film gli suggerisce. In altre parole al cinema la realtà illusoria che appare sullo schermo può anche permettere allo spettatore di *rifigurare il mondo* [...] Quando la visione filmica rifica il mondo, ecco che allora *ri-conosciamo* le cose.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Francesco Casetti. *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*.

Nella nostra scena, l'incontro-scontro culturale tra i due protagonisti, l'italiano e l'egiziano, rappresenta un'esperienza importante non solo da un punto di vista artistico ma anche sociale e culturale. Lo spettatore ha la possibilità di conoscere l'immigrato ma soprattutto quella di conoscere e riconoscere valori culturali appartenenti da sempre alla sua cultura, ormai persi nella sua società. Nella sala cinematografica la rappresentazione di un incontro di culture e di identità si concretizza in un incontro nel tempo e nello spazio. La scena in particolare, camuffata dalla comicità e dalla leggerezza della situazione, diventa lo specchio culturale, uno spazio in cui le distanze spazio-temporali si annullano e ciò che all'inizio si percepisce come eco, diventa riverbero, cioè suono sovrapposto. Ma come si traduce tutto questo in termini scenici? In che modo l'eco si trasforma in risonanza nello spettatore?

Per comprendere meglio i possibili effetti della rappresentazione filmica sugli spettatori vorrei osservare il fenomeno artistico attraverso un'analogia con i fenomeni acustici dei suoni riflessi. Ora, si consideri la scena in questione come un sistema semiologico formato da tre elementi, di cui due personaggi e uno spettatore. L'egiziano, uno dei personaggi, si comporta da emittente in quanto genera un suono, un atto linguistico o significante che si associa ad un significato di saussuriana memoria. L'italiano, secondo personaggio della scena, si comporta da primo ricevitore in quanto interlocutore diretto dell'egiziano. Ma l'italiano non associa all'atto linguistico dell'egiziano lo stesso significato. Per ritrovare un significato è necessario contestualizzare il messaggio relativo alla cultura e all'identità. Il valore dell'educazione, infatti, è strettamente connesso con l'identità culturale di un popolo, nel nostro caso quello egiziano. Nel ricevente, cioè nell'italiano, il messaggio non viene recepito perché



nel contesto della situazione comicizzata il tema dell'educazione non ha valore. L'italiano è interessato soltanto a soddisfare i suoi scopi e non ad essere educato. Per cui, la frase prodotta dall'egiziano raggiunge l'italiano e "rimbalza" come succede nel fenomeno acustico dell'eco.

Passando al terzo elemento del sistema, cioè lo spettatore, si potrebbero avere varie interazioni. Se lo spettatore è insensibile al significato della frase dell'egiziano si avrà ancora un'eco. Ma la stessa scena può causare un fenomeno simile a quello acustico della risonanza, nel momento in cui lo spettatore riconosca il peso dell'educazione come valore a lui familiare, noto. In questo caso la frase colpirà lo spettatore e rifletterà in modo diverso.<sup>9</sup> In altre parole, la relazione sulla scena di alterità e di contrapposizione tra l'egiziano e l'italiano, potrebbe instaurare una relazione parallela tra l'egiziano e lo spettatore dall'effetto contrario, nel senso che mentre sullo schermo i valori culturali si scontrano, causando l'eco, nella platea gli stessi valori culturali si riconoscono familiari, causando una risonanza.

Nello specifico, nel momento in cui l'italiano è esposto ai gesti educati dell'egiziano, lo spettatore sensibile identifica una lezione di educazione da un immigrato proveniente da un paese sottosviluppato. Lo spettatore ricorderà di avere "avuto" educazione, di averla ricevuta dai suoi nonni e dai suoi genitori, di averla impartita ai suoi figli, ma di averla persa. In questo senso il valore dell'educazione è l'eco di un valore familiare che è sempre appartenuto alla cultura italiana specialmente nelle generazioni precedenti. Allo stesso tempo, il riconoscimento dell'educazione come

---

<sup>9</sup> Considerando la sensibilità dello spettatore una variabile del sistema, si avrà che per ogni spettatore la riflessione del suono avrà tempi e caratteristiche diversi.

elemento qualitativo, e come valore posseduto in passato, provoca in quello stesso spettatore il desiderio di continuare a possederlo. La memoria del possesso insieme al riconoscimento della validità del gesto genera la volontà di continuare ad essere educato.

Trasferendoci nel mondo dell'acustica notiamo che il suono prodotto da una sorgente, definito suono diretto, si trasmette attraverso una sequenza di vibrazioni di onde. Quando queste incontrano un ostacolo producono un suono riflesso che può essere puro o riverberato, impuro. Nel primo caso, se l'ostacolo non è un corpo elastico e non vibra, il suono rimbalza quindi torna indietro e va perdendosi nel tempo, causando l'eco; nel secondo caso, se l'ostacolo è elastico le onde provocano la vibrazione dell'ostacolo e i due corpi si troveranno a vibrare allo stesso tempo. Ora, se la frequenza di movimento di ciascun corpo è diversa, dovuta a caratteristiche differenti, le vibrazioni saranno diverse causando rumore, mentre se la frequenza dei due corpi è uguale o simile le vibrazioni coincideranno causando suono. In quest'ultimo caso si ha la risonanza.

Si dice 'risonanza' il fenomeno per cui un sistema oscillante è in grado di assorbire energia da una sorgente esterna solo ad una frequenza ben precisa. Essa permette a due corpi elastici di sintonizzarsi, cioè di vibrare alla stessa frequenza. I primi risuonatori si devono al fisico Hermann von Helmholtz nel 1860.<sup>10</sup> Per cui le vibrazioni di un corpo causano vibrazioni di un altro corpo, senza il contatto dei corpi ma per 'simpatia.' In senso figurativo i suoni si riconoscono. La risonanza si adopera anche per descrivere relazioni interpersonali positive. Ad esempio, due persone che condividono le stesse idee si dice che "sono sintonizzati sulla stessa lunghezza d'onda". Un altro caso molto familiare basato sulla risonanza è l'accordatura di strumenti musicali: una chitarra

---

<sup>10</sup> Si veda il sito web [http://fisicaondemusica.unimore.it/Acustica\\_ambientale.html](http://fisicaondemusica.unimore.it/Acustica_ambientale.html)

si accorda facendo vibrare una corda e cercando la stessa frequenza sulle altre corde finché i suoni non coincidono. Si pensi inoltre alla somiglianza dei termini ‘accordare’ e ‘ricordare’ che derivano da uno stesso nucleo ‘cor’ e si basano sullo stesso meccanismo. Infatti, durante l'atto del ricordare – rimettere nel cuore – un elemento esterno non fa altro che riconoscersi con elementi interiori, il passato si accorda con il presente fino a risuonare e a renderlo presente.

Dall'analogia con la scena del film, riscontriamo che anche al cinema il valore dell'educazione può risuonare nello spettatore sensibile, quando questi riconosca il valore come suo nonostante al momento sia perso: il valore è presente nella memoria del suo sistema biologico. Da quest'analogia con la scienza notiamo che nel momento in cui i suoni si sovrappongono non vi è mai l'unisono, ma il suono originario e unico si arricchisce di altri. Dalla combinazione del suono originario con i suoni riflessi nasce un suono combinato che viene definito armonico, inteso non come aggettivo ma come sostantivo. Gli armonici sono i suoni che costituiscono il nuovo suono, il suono arricchito che forse potremmo definire “macro suono.” Il riverbero è una nuova identità del suono, una sorta di alone che circonda il suono originario; un suono impuro se si vuole ma che rende il suono originario più caldo e più piacevole da ascoltare.<sup>11</sup>

Detto ciò, è facile immaginare la rappresentazione artistica, quindi la scena del film, come una cassa armonica capace di amplificare le vibrazioni dello spettatore. E le vibrazioni producono energia rendendo la sala del cinema un luogo magnetico popolato da flussi di energia. Infatti, durante la scena più che un trasferimento di informazioni avviene una messa in relazione di due elementi che vibrano alla stessa frequenza.

---

<sup>11</sup> Le sale da concerto sono sempre dotate di meccanismi per far sì che il suono degli strumenti musicali non raggiunga l'orecchio degli ascoltatori in modo diretto ma venga in minima parte riflesso e riverberato.

Nell'interrelazione tra personaggi e spettatori, ossia nel sistema che si viene a creare tra questi, il significato associato all'atto linguistico dell'emittente viene riconosciuto dal ricettore e nello spazio tra emittente e destinatario, che si potrebbe definire spazio artistico, si produce una quantità di energia che sollecita il tema dell'educazione nel sistema psico-fisico dello spettatore.

Riassumendo il processo di ricezione si avrà che in un primo momento il nostro spettatore predisposto ascolterà la frase dell'egiziano e questa inconsciamente farà vibrare le corde interiori dello spettatore, risuonando. In un secondo momento la risonanza, o accumulo di energia, lo solleciterà ad una riflessione sul valore dell'educazione, lo guiderà a contestualizzare la frase nella sua esperienza personale, nella sua cultura e nella sua società. Lo spettatore passerà da una fase inconscia di percezioni ad una fase razionale di riflessioni, associazioni, domande e risposte. Così come il suono soltanto nella risonanza acquista un senso, cioè quando si dilata e si arricchisce, in modo analogico, il messaggio del personaggio soltanto nella risonanza si contestualizza e si personalizza. Da enunciato generico, uguale per tutti gli spettatori, esso acquista un senso specifico entrando in contatto con l'interiorità dello spettatore. L'energia che si crea tra personaggio e spettatore nella sala cinematografica si trasforma in forza del messaggio ed è in grado di influire sia sullo spettatore ricevente che sugli altri a lui circostanti. Dunque nella risonanza il significante si trasforma in significato.

Restando nella nostra analogia, si può ulteriormente affermare che il macro suono, o suono impuro, è rappresentato dal riconoscimento inconscio del valore dell'educazione, arricchito dagli armonici corrispondenti alle riflessioni sui vari aspetti dell'educazione. La risonanza della cassa armonica provocherà la presa di coscienza dello spettatore delle

sue percezioni sentite a livello interiore durante l'ascolto delle scene. Le sue intuizioni istintive si tramuteranno in ponti razionali che collegheranno la sua realtà con quella dell'emigrato e con il suo passato.

In conclusione, al di là del valore estetico del tutto soggettivo, queste scene vanno lette da un punto di vista antropologico, sociale e storico; offrono una chiave di lettura del contatto interculturale e metodologico per possibili soluzioni integrative della società. Che cosa si impara dagli stranieri, che cosa scopriamo o meglio riscopriamo in loro e nella loro cultura, che cosa condividiamo, che cosa ri-conosciamo come valori familiari che non troviamo più nella nostra cultura e società contemporanee. Senza dubbio, la tecnica filmica della contrapposizione culturale suggerisce di cercare il positivo nell'elemento diverso, perché in fondo l'alterità è presente in ogni entità, in noi stessi. Conoscere per riconoscersi, per condividere di nuovo e scoprire un paese comune, per formare una 'nazione,' o meglio una comunità, non basata su etnie, lingue, religioni e politiche comuni ma basata su valori umani comuni quali l'educazione, il rispetto, l'amicizia, l'espressione dei sentimenti. Dunque la chiave dell'integrazione resta quella di rivalutare questi valori umani eterni attraverso una maggiore conoscenza delle diverse culture.

## Un percorso nel tempo: La Divina Commedia di Sandro Botticelli

Natalia Iacobelli  
Boston College

Agli albori dell'Alto Rinascimento, Sandro Botticelli si cimenta in una sfida intellettuale che implica l'interpretazione visuale della Divina Commedia. In questa sua iniziativa artistica il maestro stabilisce un'associazione intima tra parola e immagine e riesce a trasformare in forma visiva una delle opere narrative più complesse della letteratura italiana. Nonostante il fatto che il ciclo di disegni sia un'interpretazione autonoma e individuale di Botticelli, esso è pur sempre legato ai valori del testo-guida. Uno studio analitico di alcune illustrazioni giungerà alla conclusione che il tratto comune del lavoro dei due maestri è un'astrazione progressiva che si estende attraverso le tre cantiche e che viene rinforzata da una varietà di tecniche letterarie ed artistiche.

Il ciclo di disegni, l'esempio più completo della narrazione pittorale rinascimentale giunto fino ai nostri giorni e', secondo molti autori, il testamento più straordinario della fantasia e dell'intelletto di Botticelli.<sup>12</sup> Il progetto, intrapreso duecento anni dopo della stesura della Commedia, rappresenta per il Botticelli la maniera ideale di esercitare il *disegno*. L'opera di Dante offriva all'artista la possibilità di raggiungere il suo massimo potenziale creativo, permettendogli di ricostruire il cosmo nella sua interezza.<sup>13</sup>

Per intraprendere un'analisi delle illustrazioni del Botticelli bisogna prima capire in quali modi l'autore della Commedia ritragga le tre cantiche. Come Dante, Botticelli presenta i tre regni della Commedia—Inferno, Purgatorio e Paradiso—in modi ben

---

<sup>12</sup> Damian Dombroski, *Botticelli and the Construction of the Spirit*, 305.

<sup>13</sup> Dombrowski, 302.

distinti. La transizione dall'Inferno al Paradiso si manifesta nel testo di Dante attraverso una progressione nell'astrazione dei canti, facilitata dai diversi elementi formali utilizzati dal poeta; dalla lunghezza dei canti all'uso dell'enjambment ed alla varietà di suoni e rime.<sup>14</sup> Questi motivi linguistici, insieme alla molteplicità dell'azione nella trama, creano un'esperienza altamente sensoriale la cui equivalente visuale è offerta dal Botticelli nei suoi disegni.

Evidente nel corso dell'opera è un'astrazione progressiva che Botticelli traduce in termini visuali nella semplificazione sistematica delle scene<sup>15</sup>: Le immagini botticelliane dell'Inferno, infatti, sono viste come da una lente zoomata e dettagliata, mentre nel Purgatorio le scene si svolgono nell'ambito di vasti sfondi, e infine in Paradiso vi sono cerchi semplici che contengono figure isolate. Tali contrasti visivi si richiamano al processo letterario tracciato da Dante quando rappresenta l'Inferno come luogo di confusione, il Purgatorio come territorio bilanciato e il Paradiso come apice dell'armonia.

Dante fa sì che nell'Inferno ci sia la più grande varietà all'interno della struttura dei canti: Sia il numero di versi per canto che la diversa lunghezza da canto a canto rendono l'Inferno la più varia delle cantiche di tutta la *Commedia*. Cominciando dalla struttura delle cantiche, c'è una gamma notevole di 42 versi tra il canto più lungo e il canto più corto dell'Inferno.<sup>16</sup> Inoltre, ci sono undici canti di lunghezza diversa nell'Inferno, rispetto ai nove nel Purgatorio e agli otto nel Paradiso.

---

<sup>14</sup> Joan Ferrante, *A poetics of chaos and harmony*, 181.

<sup>15</sup> Altcapenberg, 16.

<sup>16</sup> Ferrante, 182. Il canto più lungo dell'Inferno ha 157 righe mentre il canto più corto ne ha 115.

Gli effetti caratteristici di ogni cantica si manifestano ulteriormente nella distribuzione di diversi modi letterari come la narrazione, i dialoghi ed i discorsi. Evidente nel corso dell'intera Commedia, dunque, è una progressione graduale verso l'uniformità: In Inferno c'è una notevole diversità tra i canti mentre in Purgatorio c'è più bilancio e in Paradiso si arriva addirittura all'unisono.

L'uso dell'enjambement ha anch'esso la funzione di impartire alla Commedia una progressione verso l'unità assoluta. L'uso di questa tecnica è meno comune nell'Inferno, ma viene usato progressivamente dal Purgatorio al Paradiso.<sup>17</sup> Soprattutto in Paradiso, Dante utilizza l'enjambement per estendere i temi della cantica attraverso tutte le sfere.

I diversi suoni che le parole di Dante producono nelle sfere contribuiscono anch'essi al ritratto distinto di ogni regno. Attraverso il corso della Commedia si avverte una chiara distinzione negli effetti sonori di ogni cantica. I suoni dominanti nell'Inferno sono stridenti e sconvolgono il lettore. Le rime sono stridule: "-oppa," "-ozzi," "-accia," "-azzi."<sup>18</sup> In Purgatorio, i suoni sono più dolci e delicati e le rime sono più frequenti e concentrate: "risparmi/ smeraldi/ armi/ caldi/ rilucenti/ saldi" (*Purgatorio* XXXI, 115-120). Nel regno del Paradiso vengono emessi suoni armoniosi attraverso l'allitterazione e la ripetizione della stessa parola: "E come in fiamma favilla si vede/ e come in voce voce si discerne..." (*Paradiso* VIII, 16-17). L'unità del regno paradisiaco è di nuovo accentuata.

Attraverso il ciclo di rappresentazioni botticelliane delle tre cantiche si può osservare il graduale progresso verso l'unità tanto importante nella poesia di Dante, come

---

<sup>17</sup> Ferrante, 187. Gli esempi dell'enjambement nei canti dell'Inferno ammontano a meno di quindici a canto, ad un decina o una ventina in Purgatorio e fino a cinquanta in Paradiso.

<sup>18</sup> Ferrante, 194-195.



precedentemente descritto. Anche nell'interpretazione visuale di Botticelli, le differenze sono maggiori nell' *Inferno*—contribuendo al senso di caos—e minori in *Paradiso*—rinforzando il senso di unita`.

L'Inferno di Dante si presenta come luogo di confusione e discordia dove le anime sono costrette alla dannazione eterna. La sofferenza, l'angoscia e la disperazione caratterizzano l'ambiente di questo reame dove il tormento è ineluttabile e, quindi, rallentato. Certamente, i sistemi topografici applicati da Botticelli esprimono queste stesse caratteristiche. I disegni dell'Inferno, infatti, rappresentano scene altamente drammatiche ed esteticamente inquietanti.

L'interpretazione artistica che ci offre Botticelli del Canto XXII dell'Inferno (Fig.1) rivela in modo esemplare il caos del regno e le tribolazioni delle anime. Guidati da dieci diavoli, Dante e Virgilio camminano lungo l'argine del Malebolge, la quinta fossa dove risiedono le anime dei barattieri dell'ottavo cerchio. Le anime sono sommerse nella pece bollente e vengono uncinata dai diavoli, evento espresso dal nostro artista in modo da richiamare e ribadire i suoni sconvolgenti trasmessi nel testo di Dante.

La composizione è dominata dall'incrociarsi delle numerose lance appuntite dei diavoli. La scena evoca, come primo impatto, una sensazione di turbolenza e di irrequietezza; essa è estremamente dinamica e carica di movimento. Questo spettacolo di alta tensione e dramma sembra letteralmente opprimere i pellegrini,<sup>19</sup> bombardandoli della stessa confusione e scompiglio che sentiamo nelle rime di Dante. L'azione nel disegno è talmente concentrata e dettagliata, che tutta la composizione diventa una grande fossa di spade, corna, code ritorte, ali e tenaglie.

---

<sup>19</sup> Altcapenberg, 96.

Da notare è il fatto che Botticelli raffigura Dante e Virgilio due volte lungo la sponda della fossa. La ripetizione dei personaggi in un'unica scena è difatti una delle tecniche innovative dell'artista usata nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* per raffigurare il processo narrativo del percorso dei personaggi.<sup>20</sup> Tale metodo permette all'artista di illustrare più episodi in una sola immagine, facendo sì che diversi avvenimenti facciano parte di una sequenza narrativa continua. In questa maniera, la struttura delle illustrazioni di Botticelli riesce a riflettere quella della poesia di Dante.<sup>21</sup>

Il Canto XXXIII (Fig.2) si svolge nel nono cerchio di Cocito dove ci sono i traditori degli ospiti. Immerse sotto il ghiaccio di Tolomea, le anime rivolgono i visi in alto, i loro occhi sigillati dal cristallo delle lacrime gelate. La raffigurazione di Botticelli presenta una visione circolare del lagho gelato—le anime divise in tre gradinate—con Dante e Virgilio nel punto centrale della composizione.

Essendo presenti nella scena oltre cento figure umane, questa è una delle illustrazioni del ciclo con il numero più grande di personaggi.<sup>22</sup> Da una sola punizione, emergono innumerevoli reazioni e stati emotivi: la paura, il dolore, la disperazione, gli urli e perfino il cannibalismo. Botticelli sfrutta la sua capacità artistica e la sua fantasia si manifesta nella molteplicità di reazioni ed emozioni. I movimenti, le pose e i gesti dei soggetti raffigurati non si ripetono mai.<sup>23</sup> L'artista riesce a creare una miniera di emozioni

---

<sup>20</sup> Paul J Papillo, *Sandro Botticelli, Morgan's M676, and pictorial narrative: gothic antecedents to a Renaissance Dante*, 89.

<sup>21</sup> Julia Schewski, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 313.

<sup>22</sup> Altcapenberg, 124.

<sup>23</sup> Altcapenberg, 124.

crude, da cui l'agonia e il caos che caratterizzano il regno Infernale di Dante si diffondono in ogni direzione.

Il Purgatorio si presenta come sfera di meditazione e redenzione, dove le anime sono in uno stato di perenne preghiera. La speranza sembra diffondersi in tutta la cantica giacché le anime sono in attesa dell'eventuale trasloco in Paradiso. Per questo fatto, il Purgatorio è un reame transitorio—luogo intermediario tra dannazione e Dio. Nei disegni botticelliani del Purgatorio c'è una forte presenza della natura e le anime assumono un ruolo meno pregnante rispetto alle anime dell'Inferno. L'artista raffigura questo regno attraverso l'uso del paesaggio e il distanziamento spaziale.<sup>24</sup>

Coerentemente con l'atmosfera meditativa del Purgatorio, nella costruzione linguistica della sua narrativa, Dante evita gli eccessi ed i contrasti acuti presenti nell'Inferno. Invece, comincia ad avvicinarsi all'ambiente e alle tematiche del Paradiso. Nel Purgatorio, dunque, sia Dante che Botticelli ci presentano un mondo ancora legato a quello terreno, per l'aspetto paesaggistico e temporale, ma che allo stesso tempo inizia ad affrontare l'atmosfera psicologica ed emotiva di Dante il pellegrino.

L'interpretazione botticelliana del Canto III (Fig.3) del Purgatorio rappresenta l'indole transitoria di questo regno. Dante e Virgilio raggiungono il primo ripiano dell'Antipurgatorio dov'è situata l'isola delle anime scomunicate. Essendo morte in contumacia della Chiesa, queste anime sono costrette a permanere nell'Antipurgatorio 30 volte il tempo della loro scomunica. L'essenza di questo regno è appunto l'attesa delle anime, la speranza ardente di una eventuale transizione.

---

<sup>24</sup> Altcapenberg, 16.

Nella sua rappresentazione del canto, Botticelli esprime questo principio di transitorietà del Purgatorio illustrando le anime in rapporto all'ambiente che le alloggia. Un'ellisse aperta domina la composizione in modo che la scena possa comprendere un insieme di componenti naturali: l'isola e la scogliera, l'oceano circostante ed il sole che sorge all'orizzonte. Intagliato sulla facciata della scogliera è un sentiero a zig zag, ben immerso nella roccia. Le anime impazienti si ammassano alla base della scogliera, condannate ad ulteriori anni di attesa. Un secondo gruppo, alle cui anime è stato concesso il permesso di proseguire verso il Purgatorio, avanza liberamente ed in armonia con la natura che lo circonda.

Anche in questo canto, invece di illustrare lo stato dettagliato di un solo gruppo di anime, l'artista offre una visione molteplice, in modo che la condizione delle anime venga percepita come in cambio costante. Di nuovo, l'artista raffigura Dante e Virgilio due volte per suggerire la loro progressione attraverso il regno. E' tramite tali mezzi, come il senso di cronologia individuale ed i ritmi diversi, che Botticelli riesce a trasformare la Commedia da epica letteraria ad epica visuale.

Nel Canto XXXIII del Purgatorio (Fig.4), Botticelli riesce di nuovo ad unire le anime con il paesaggio che le circonda. Il Paradiso Terrestre contiene gli spiriti che hanno ottenuto la loro espiazione in Purgatorio e che sono pronti a godere della loro salvezza. Ora al fianco di Dante sono Stazio e Matilde che, insieme al pellegrino, seguono Beatrice che li guida. Le Sette Virtù, anch'esse presenti, piangono e lamentano il destino della Chiesa.

Botticelli applica il suo metodo di narrazione continua attraverso la ripetizione molteplice dei personaggi che percorre l'intera composizione. Dante, Stazio e Matilde

vengono rappresentati tre volte durante il loro percorso mentre Beatrice e le sette Virtù appaiono in due momenti diversi. Leggendo la composizione da sinistra a destra, si svolgono quattro episodi: Matilde che indica a Dante la presenza di Beatrice, beata fra le Virtù; Dante, Stazio e Matilde guidati da Beatrice attraverso il Giardino dell'Eden; la processione delle sette virtù; e la purificazione di Dante nel fiume Eunoë.

Evidente in tutta la composizione è la presenza dominante della natura. Il fiume circolare ricorda la forma ellittica delle terrazze mentre i numerosi alberi—certi spogli, altri fioriti—popolano il giardino per indicare l'elemento terreno del regno. Un primo sguardo all'illustrazione darebbe l'impressione che i personaggi e gli alberi fossero entità fuse. I rami, le foglie, i frutti ed i tronchi degli alberi, insieme al drappeggio intricato dei personaggi, creano un paesaggio vasto ma sistematico. Infatti, la tecnica botticelliana fa sì che il visore debba studiare la composizione per decifrarne i personaggi dalla natura circostante.

Il Paradiso si presenta come universo etereo di amore e unità assoluta. In questo terzo regno—ultimo termine del cammino di fede del pellegrino—viene ottenuta la redenzione assoluta di Dio. Luogo di intensa luce ed energia, il Paradiso è un reame ineffabile per il poeta, il quale non riesce ad esprimere l'esperienza attraverso la sua penna. Presente in tutta la cantica è una profonda e totale armonia che si manifesta nella perfetta geometria delle sfere e che, a sua volta, riflette la perfezione del Creatore.<sup>25</sup>

Botticelli riesce a trasmettere questo ordine impeccabile del cosmo nei suoi disegni attraverso il suo metodo di narrativa pittorica ed il suo stile originale che consiste

---

<sup>25</sup> Altcapenberg, 236.

in linee fini e ben marcate.<sup>26</sup> La serie di raffigurazioni del Paradiso, per la maggior parte, è eseguita dall'artista secondo uno schema ed un ritmo distinto: Botticelli rappresenta lo svolgersi di ventidue dei trentatré canti all'interno di un solo cerchio perfetto. Prive di dettagli eccessivi, le immagini sono semplici e potenti al tempo stesso.

Il Canto X del Paradiso (Fig.5) si svolge nel Quarto Cielo del Sole, dove si trovano gli spiriti sapienti. Il pellegrino si trova circondato da una luce più luminosa e brillante del sole stesso—quella degli spiriti dei ventiquattro dottori della Chiesa. L'artista raffigura Dante e Beatrice dentro ad una sfera perfetta con il braccio elevato di Beatrice per indicare la loro ascensione ed il coprirsi gli occhi di Dante per sottolineare la straordinaria luminosità della luce.

Per interpretare questa scena del Paradiso, Botticelli si focalizza esclusivamente sulle reazioni e gli sguardi dei protagonisti. Tale metodo permette a Botticelli di andare oltre gli avvenimenti isolati e di illustrare lo stato psicologico dei personaggi. I gesti di Dante e Beatrice, infatti, rivelano il loro stato interiore—lo stesso effetto che ci offre Dante il poeta nei canti del Paradiso .

Il Canto XXII (Fig.6) del reame dell'amore si svolge nel Settimo Cielo di Saturno dove Dante incontra gli spiriti contemplativi. Nonostante il fatto che San Benedetto offra al pellegrino una lunga narrativa in cui lo spirito si lamenta della Chiesa, Botticelli trascura questo importante avvenimento nella sua interpretazione. Invece, l'artista raffigura solamente le figure di Dante e Beatrice che si muovono lungo la scala d'oro—

---

<sup>26</sup> Altcapenberg, 32.

elemento indispensabile alla scena—in modo che l'illustrazione mantenga il ritmo ed il fluire dell'intera sequenza.<sup>27</sup>

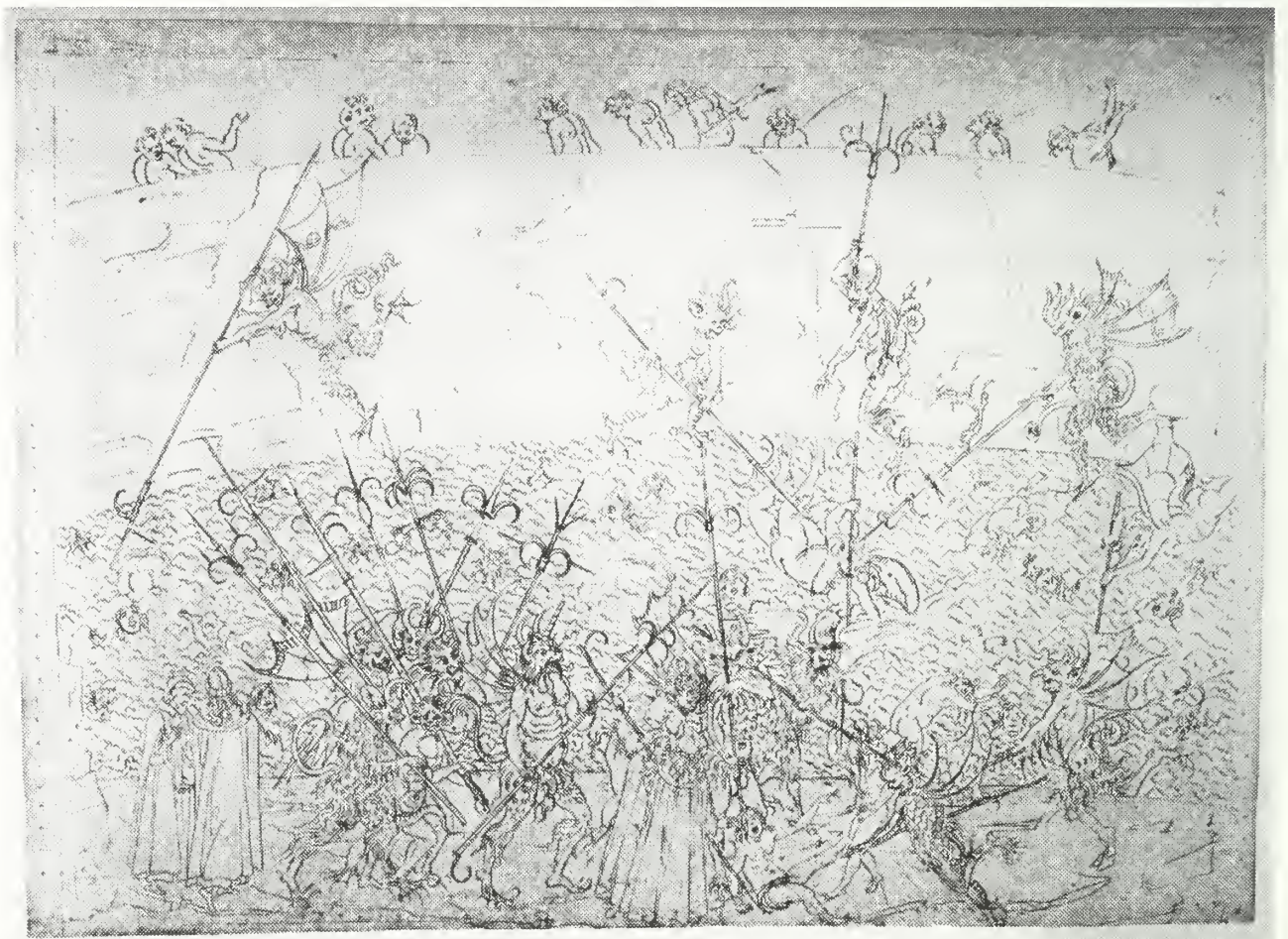
In tutto il ciclo di illustrazioni del Paradiso, infatti, è evidente la progressione scorrevole ed impeccabile del viaggio del pellegrino. Tale ritmo rispecchia il movimento accelerato delle sfere del regno ed imita l'effetto dell'enjambement che troviamo nei canti del Paradiso. Infatti, ogni scena si colloca perfettamente nel contesto del canto precedente e del canto successivo per creare una compatta sequenza di scene che insieme diventano un singolo dialogo, come se raccontassero una breve storia.

Invece di infestare la composizione di elementi e personaggi superflui, l'artista preferisce concentrarsi sulla perfetta e profonda rappresentazione dei due protagonisti del viaggio che ormai assumono grandezza doppia rispetto alle altre due cantiche. Botticelli offre immagini compatte che si inseriscono perfettamente nella sequenza del rapido viaggio attraverso le sfere Celesti nel testo. E così l'artista imita in modo ingegnoso l'estensione che Dante applica ai suoi canti del Paradiso.

La retorica pittorica di Botticelli ricostruisce l'universo dantesco in modo che vengano emessi gli stessi effetti poetici trasmessi dal testo di Dante. La traduzione botticelliana della Divina Commedia ci offre un'interpretazione artistica dell'opera narrativa che pur sempre preserva i valori letterari stabili dal poeta. L'unità, uno di essi tanto perseguiti nel corso delle tre cantiche, viene esposta in termini visuali attraverso un'astrazione progressiva delle raffigurazioni che porta all'unisono assoluto. Botticelli ribadisce gli ideali di Dante e allo stesso tempo sfida la sua maestria e dimostra come la Commedia riesca a catturare non solo la fantasia poetica ma anche quella artistica.

---

<sup>27</sup> Altcappenberg, 260.

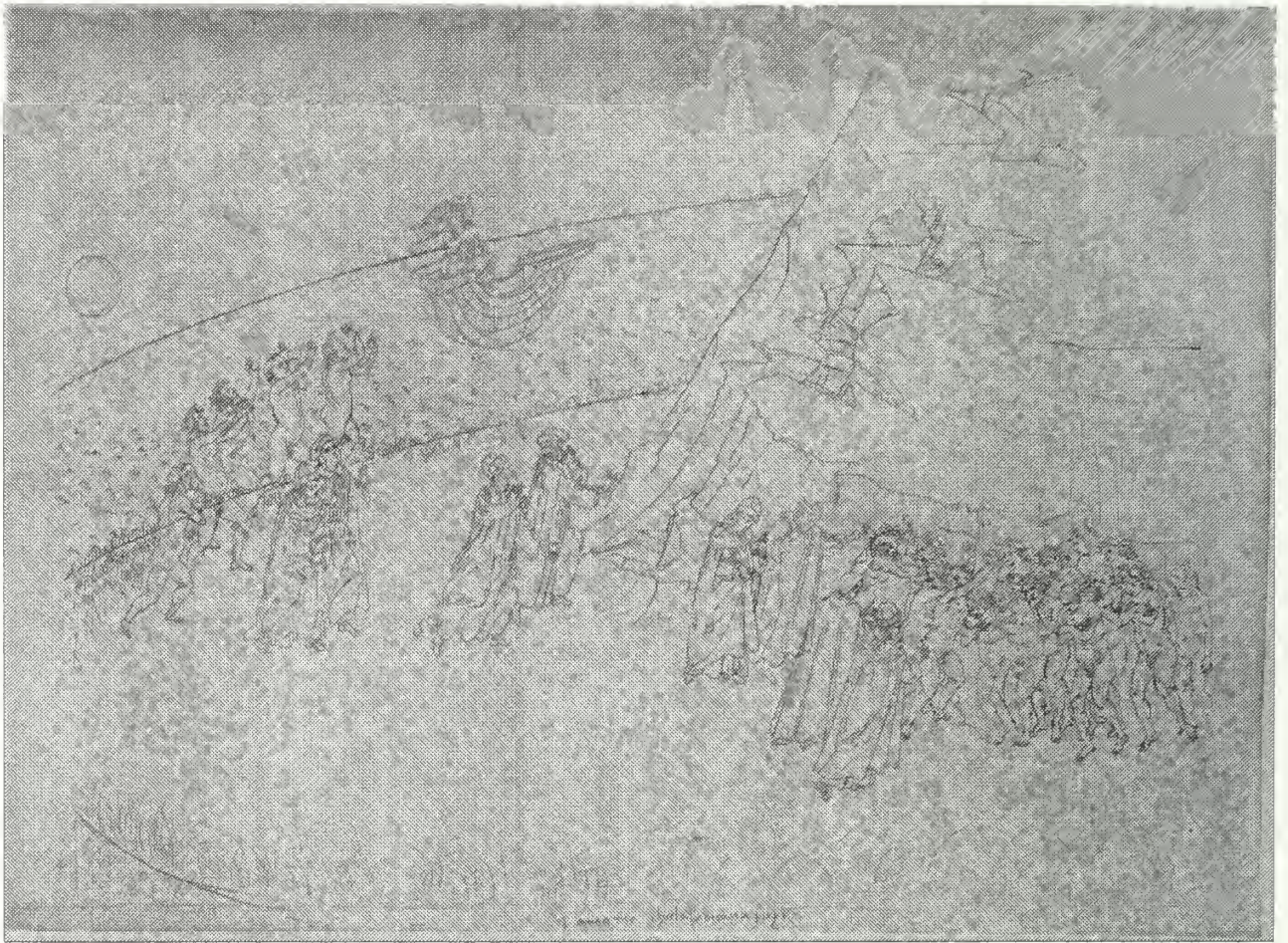


**Fig.1.** Sandro Botticelli, *Inferno XXII*





Fig.2. Sandro Botticelli, *Inferno XXXIII*



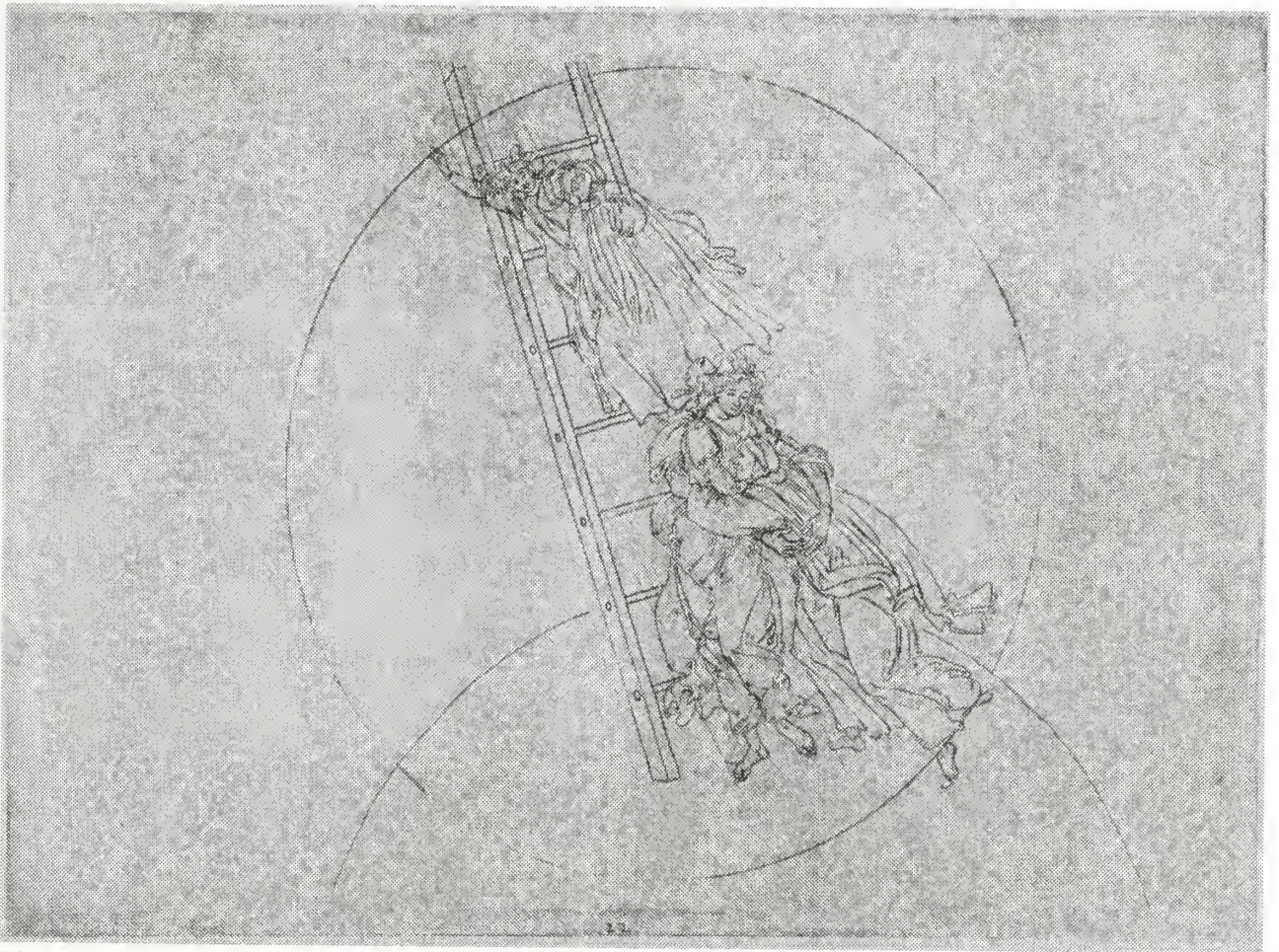
**Fig.3.** Sandro Botticelli, *Purgatorio III*



**Fig.4.** Sandro Botticelli, *Purgatorio XXXIII*



**Fig.5.** Sandro Botticelli, *Paradiso II*



**Fig.6.** Sandro Botticelli, *Paradiso XXII*

Works Cited

- Alighieri, Dante. Inferno. Trans. Allen Mandelbaum. Berkeley: University of California Press, 1982.
- . Paradiso. Trans. Allen Mandelbaum. Berkeley: University of California Press, 1982.
- . Purgatorio. Trans. Allen Mandelbaum. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Altcappenberg, Hein-Th. Schulze. Sandro Botticelli: The Drawings for Dante's Divine Comedy. London: Royal Academy of Arts, 2000.
- Bewswkamp, Horst. *The Medici, Sixtus IV and Savonarola*. Sandro Botticelli: The Drawings for Dante's Divine Comedy. London: Royal Academy of Arts, 2000.
- De Sanctis, Francesco. Storia della Letteratura Italiana vol.8. Firenze: Salani, 1965.
- Dombrowski, Damian. *Botticelli and the Construction of the Spirit*. Sandro Botticelli: The Drawings for Dante's Divine Comedy. London: Royal Academy of Arts, 2000.
- Ferrante, Joan. *A poetics of chaos and harmony*. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press, 2007.
- Kablitz, Andreas. *Images in Dante's Divine Comedy*. The Drawings for Dante's Divine Comedy. London: Royal Academy of Arts, 2000.
- Keller, Peter. *The Engravings in the 1481 Edition of the Divine Comedy*. The Drawings for Dante's Divine Comedy. London: Royal Academy of Arts, 2000.
- Morello, Giovanni. *Sandro Botticelli's Chart of Hell*. The Drawings for Dante's Divine Comedy. London: Royal Academy of Arts, 2000.
- Oltrogge, Doris. *Finito and Non finito: Drawing and Painting Techniques in Botticelli's Divine Comedy*. The Drawings for Dante's Divine Comedy. London: Royal Academy of Arts, 2000.
- Papillo, Paul J. *Sandro Botticelli, Morgan's M676, and pictorial narrative: gothic antecedents to a Renaissance Dante*. *Word & Image*, Vol. 23, No. 1 January-March 2007.
- Parronchi, Alessandro. *Due saggi danteschi*. Le Càriti Editore: Firenze, 2003.
- Schewski, Julia. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. The Drawings for Dante's Divine Comedy. London: Royal Academy of Arts, 2000.

## Tensioni e reazioni nel linguaggio pirandelliano

Carmela Merolla  
Boston College

Nel saggio *L'azione parlata* del 1899, Luigi Pirandello definisce il suo ideale di dialogo drammatico come *azione parlata*. Secondo Luigi Pirandello, il dialogo drammatico deve essere spontaneo e naturale perché appartenente ad una persona, piuttosto che ad un personaggio. La parola, se scelta bene, può diventare l'azione stessa: da qui, *azione parlata*.

In questo saggio dimostrerò che, oltre ad essere *azione parlata*, il linguaggio pirandelliano si presenta anche come *parola azionata*. Vale a dire che il dialogo drammatico pirandelliano interviene ed interferisce sui personaggi, sulle loro relazioni e sull'azione drammatica stessa, provocando reazioni a catena che culmineranno in finali drammatici. In particolare, mi soffermerò sulle opere *Così è (se vi pare)* e *Il giuoco delle parti*, da cui trarro' tre esempi per dimostrare la mia tesi.

Il primo esempio è tratto dal dramma *Il giuoco delle parti*. Siamo nell'atto primo, scena prima. Guido e Silia chiacchierano nel salotto di lei.

SILIA (*dopo una lunga pausa, con un sospiro, come se parlasse tanto lontana da sé*):

Lo vedevo così bene!

GUIDO: Che cosa?

SILIA: Forse l'ho letto... Ma così preciso... tutto... Con quel sorriso per niente...

GUIDO: Chi?

SILIA: Mentre faceva... non so... le mani non gliele vedevo... Ma è un mestiere che fanno lì le donne, mentre gli uomini pescano. Vicino l'Islanda, sì... certe isolette.

GUIDO: Ti sognavi... l'Islanda?

SILIA: Mah!... Vado così... vado così! (*Muove e dita, per significare, in aria, con a fantasia. Pausa – poi di nuovo smaniosamente:*) Deve finire! Deve finire! (*Quasi aggressiva:*) Capisci che così non può più durare?

Come possiamo vedere, siamo in presenza di un linguaggio interrotto, allusivo, reticente. Come sottolinea Marcella Cantelmo “[...] il canale mentale è ostruito dai meccanismi inibitori della coscienza, che producono frasi *trasformate*. [...] l’asserzione intenzionale che vorrebbe esporre razionalmente e chiaramente il punto di vista del singolo, si inceppa in ellissi, sospensioni, allusioni, reticenze, esclamazioni, interrogazioni, silenzi” (Cantelmo 118).

Questo tipo di linguaggio provoca una reazione a due livelli ben distinti: un livello interno al testo stesso ed un livello esterno al testo.

Ad un livello interno, della *fabula* e dell’interazione tra i personaggi, e’ chiaro che il linguaggio di Silia non permette la comunicazione fra i due personaggi. Al contrario, Guido non e’ in grado di intendere le sue allusioni e di conseguenza l’azione drammatica subisce un blocco.

Ad un livello esterno al testo, il linguaggio frammentato ed interrotto di Silia provoca una reazione sullo spettatore. Il pubblico, come Guido, si sente perso, non riesce a seguire il ragionamento di Silia e deve fermarsi ad interpretare l’azione sulla scena. Pirandello, dunque, opera nel teatro italiano un’innovazione linguistica secondo cui “[...] la perfetta sincronia della scena si interrompe; l’azione e la riflessione sul significato dell’azione si alternano dialetticamente” (Ferrante 125). In questa dialettica azione-riflessione provocata dal linguaggio drammatico pirandelliano sullo spettatore si riflette chiaramente la sua caratteristica di *parola azionata*.



Il linguaggio scenico pirandelliano possiede dunque una *pars destruens*, distruttiva, delle convenzioni scenico-letterarie. A questa parte distruttiva, tuttavia, non segue alcuna *pars construens*, costruttiva. È lo spettatore, attraverso la sua propria riflessione, a dover trarre conclusioni costruttive da quanto rappresentato in scena: è questo “l’effetto perlocutorio previsto e perseguito dal teatro pirandelliano” (Cantelmo 120). L’*azione parlata*, la parola perfettamente adatta a quel determinato personaggio in quella determinata situazione, si trasforma in *parola azionata*, che produce un effetto emotivo ed intellettuale sullo spettatore, portandolo in questo modo ad eseguire un’azione. Come sottolinea Krysinski, nel linguaggio drammatico pirandelliano “c’è non soltanto l’*azione parlata*, ma [...] anche la parola viene *azionata*, vale a dire che essa è non soltanto al servizio dell’azione, ma che anch’essa **agisce** a partire da una sua autonomia contestuale” (Krysinski 155).

Il secondo esempio che propongo è tratto dal dramma *Il Giuoco delle parti*. Siamo nell’atto secondo, scena terza. Silia, Guido e Leone discutono dell’aggressione che Silia ha subito la sera precedente e della necessità che Leone, marito di lei, sfidi il marchese che l’ha oltraggiata.

SILIA (*subito, quasi infantilmente*): - che mi stavano addosso, sai? tutti, con le mani addosso... per strapparmi la veste -

LEONE (*a Guido*): - capisci? e pensó a me! che toccava a me! É tal miracolo questo, che subito, eccomi qua, subito, subito, si, sono dispostissimo a fare tutto quello che mi tocca!

SILIA (*stupita, pallidissima, quasi non credendo ai suoi orecchi*): Ah, benissimo!

GUIDO (*subito*): Come? Tu accetti?

LEONE (*piano, sorridendo*): Ma sicuro che accetto! Scusa. Per forza. Non sei coerente!

GUIDO (*con stupore*): Io?

LEONE: Ma sì! tu! tu! Perché la mia accettazione è una conseguenza diretta e precisa della tua prudenza.

SILIA (*trionfante*): È vero? Mi pare! (*Batte le mani.*)

GUIDO (*stordito*): Come... scusate... come, della mia prudenza?

LEONE (*grave*): Rifletti un poco. Se lei è stata così oltraggiata, e tu hai fatto bene a essere così prudente, viene perfettamente di conseguenza che a sfidare debbo essere io!

...

SILIA: L'oltraggio è stato fatto a me!

LEONE (*a Guido*): È stato fatto a lei! (*A Silia:*) E subito tu, è vero: pensasti a tuo marito! (*A Guido:*) Scusami, caro, vedo che tu proprio non riesci a rifletter bene.

Come possiamo vedere, in dialoghi come questo l'*azione parlata* pirandelliana è costruita in modo da condurre ad una serie di incomprensioni tra i personaggi ed a reazioni talvolta devastanti. Leone Gala, infatti, attraverso le sue sottili tattiche discorsive, provocherà la morte di Guido perché lo costringerà a battersi con il marchese la mattina del duello. Leone Gala, infatti, quando capisce la strategia di sua moglie, ne elabora un'altra, ancora più sottile, che ha come perno le regole della loro relazione coniugale a tre. Leone Gala accetta di sfidare il marchese Miglioriti nel rispetto delle regole sociali, ma lascia sottinteso che il battersi effettivo a duello riguarda le regole private, ossia le regole del gioco del loro triangolo.

Franca Angelini definisce le tattiche linguistiche pirandelliane “tattiche illocutorie-perlocutorie”. Sono “tattiche cioè dell’argomentazione e dei relativi processi di persuasione, ingiunzione, simulazione, ecc. dei cosiddetti atti linguistici” (Angelini 95) e che interferiscono nei rapporti tra i personaggi. È così che, elaborando una seducente argomentazione logica di tipo perlocutorio, Leone Gala sfida il marchese come marito di Silia, ma si sottrae al duello in quanto questo dovere spetta all’amante. Come è evidente in questo scambio di battute, Leone Gala fa molta attenzione affinché i due amanti non colgano il vero senso del suo discorso e la logica dietro le sue parole: “Ciascuno ha la propria parte, la formale spetta al marito diventato una forma, quella concreta e reale, invece, all’amante della moglie. Il marito sfida al duello (il codice sociale viene rispettato). L’amante lo adempie. Solo che di questo non si parla, il tema rimane nella zona silenziosa del protagonista” (Syska-Lamparska 162). Come sottolinea Franca Angelini, e attraverso una calcolata opera di persuasione che Leone Gala indurrà Guido al duello; egli adopererà l’*azione parlata* nella sua più perfetta funzione perlocutoria di *parola azionata*, rendendo la lingua un’arma letale e efficace al servizio del personaggio.

Il dramma si conclude con il silenzio completo della scena. Il messaggio è chiaro: le parole non bastano, le parole sono fuorvianti, le parole uccidono. Sembra che Pirandello, vinto dalla consapevolezza dell’incomunicabilità tra gli esseri umani, deleghi al silenzio il potere della comunicazione: il silenzio totale da parte del protagonista è qui l’unica e possibile *azione parlata*. L’autore non offre nessuna soluzione finale, ma piuttosto lascia calare la tela su un uomo che credeva di vincere attraverso la sua *azione parlata* e che invece è rimasto vittima della sua *parola azionata*.

Terzo ed ultimo esempio che propongo è quello della risata di Laudisi, che

conclude l'atto finale di *Così è' (se vi pare)*. La signora Ponza, sulla cui vera identità si concentra l'interesse di un piccolo salotto borghese, viene finalmente allo scoperto e confessa di essere insieme l'una e l'altra donna che il salotto la crede.

SIGNORA PONZA: Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede. (*Guarderà' attraverso il velo, tutti, per un istante; e si ritirerà'. Silenzio.*)

LAUDISI: Ed ecco, o signori, come parla la verità! (*Volgerà' attorno uno sguardo di sfida derisoria.*) Siete contenti? (*Scoppierà' a ridere.*) Ah! ah! ah! ah!

Il dramma non può concludersi diversamente. La risata di Laudisi è *azione parlata* e *parola azionata* allo stesso tempo. È *azione parlata* in quanto “propria a quel dato personaggio, in quella data situazione”, ma è anche *parola azionata*, in quanto agisce autonomamente nel contesto della scioccante confessione finale. Essa, si presenta come una sorta di parola non-parola dal potente effetto perlocutorio. Provoca, infatti, una reazione nello spettatore e lo porta a riflettere sul senso della verità. Inoltre, in quanto parola-non parola, essa mette in evidenza l'inadeguatezza dell'individuo nella collettività, la sua incapacità di comunicazione nel sociale. Sembra, dunque, che Pirandello voglia sottoporre all'attenzione dello spettatore tanto la potenza della parola quanto la sua sterilità. Pirandello capisce che le cause del malessere esistenziale dell'uomo moderno sono da ricercarsi anche nell'incapacità di comunicare e nell'impossibilità di capirsi attraverso le parole. È per questo che nel vortice della scioccante rivelazione finale, la parola come mezzo comunicativo perde il suo potere e lascia spazio ad una risata. Come sottolinea Franca Angelini, “[...] il *raisonneur* Laudisi propone una terza via espressiva compresa tra parola e silenzio; propone la risata” (Angelini 96).

Laudisi, personaggio esegeta dietro cui si nasconde l'autore, capisce che il gioco in

cui sono entrati i suoi amici e la famiglia della signora Ponza non ha possibilità di soluzione finale. È per questo che i drammi *Così è (se vi pare)* ed *Il giuoco delle parti* si concludono l'uno in una risata e l'altro in un silenzio totale da parte dei personaggi principali. Sono loro, Laudisi e Leone Gala, che hanno capito le regole del gioco ed è per questo che tacciono, ognuno a modo suo, davanti alla verità.

In conclusione ed in considerazione di quanto detto, si può affermare che il dialogo drammatico pirandelliano si presenta non solo sottoforma di *azione parlata*, ossia di linguaggio naturale, spontaneo, adatto ad una determinata persona in una determinata situazione sociale. Esso diventa anche *parola azionata*, per la sua caratteristica di linguaggio illocutorio-perlocutorio, che provoca tensioni e reazioni all'interno ed all'esterno del testo teatrale. Attraverso allusioni, reticenze, verità nascoste, tattiche dialettiche perlocutorie e risate enigmatiche, la **parola** pirandelliana si mette in moto e diventa **azione**.

#### *Opere citate*

Cantelmo, Marinella. *Comunicazione Teatrale vs. Comunicazione Narrativa: per una Semiotica del Teatro Pirandelliano*. In Lauretta, E. *Pirandello e la Lingua*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore, 1994.

Ferrante, Luigi. *Pirandello e la riforma teatrale*. Ugo Guanda Editore, Parma, 1969.

Krysinski, Wladimir. *La verità del monologo: passioni e pulsioni in Pirandello*. In Lauretta, E. *Pirandello e la Parola*. Agrigento: Edizioni Centro Nazionale Studi

Pirandelliani, 2000.

Angelini, Franca. *Il resto è silenzio*. In Laretta, E. *Pirandello e la Parola*, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliano. Agrigento, 2000.

Syska-Lamparska, Rena. *Il Silenzio di Leone Gala*. In Laretta, E. *Pirandello e la Lingua*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore, 1994.

## La vida como viaje en *El largo atardecer del caminante*

Irene López Rodríguez  
Brown University

Pies, plantas de pies, pies anfibios, pies calzados y descalzos, medias, limas y hasta juanetes. Suelas de cuero, botas, botas militares, botas finas, botas de cabritilla, zapatos, zapatos de hebilla, zapatos italianos, sandalias, coturnos, ojotas y zancos. Éstos son parte del muestrario de la zapatería que Abel Posse presenta en *El largo atardecer del caminante*. Una zapatería en la que el cliente Cabeza de Vaca puede encontrar todo tipo de calzado: desde los más finos y caros mocasines italianos hasta los zancos carnavalescos, pasando por sandalias romanas e indígenas o botas de guerra y donde, por supuesto, se permite ir descalzo.

A través de la metáfora del calzado el novelista argentino Abel Posse muestra la vida del peculiar conquistador Alvar Núñez Cabeza de Vaca quien en sus *Naufragios* hace, nunca mejor dicho, hincapié en su estado de descalcez: “nosotros veníamos desnudos y descalzos” (205).<sup>28</sup> Posse se basa en imágenes del calzadado para articular su novela en torno a la metáfora del viaje. Ya sea llevando zapatos, botas, coturnos, zancos o incluso descalzo, *El largo atardecer del caminante* presenta a Cabeza de Vaca como un eterno viajante.

“Náufrago eterno” (16), “peregrino desafortunado” (16), “caminante de reinos perdidos” (135), “viejo vagabundo” (105), “peatón” (57), “conquistador descalzo” (187), “el hombre que más debe haber caminado” (39), “el caminante que no llega a ninguna parte” (18) son algunos de los adjetivos que califican a un conquistador atípico que, en lugar de destacar por sus proezas bélicas, pasará a la historia como el sempiterno

<sup>28</sup> Cabeza de Vaca, Alvar Núñez. *Naufragios*. Ed. Trinidad Barrera. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

caminante. Ya en *Naufraios* el histórico Cabeza de Vaca se presenta como un conquistador andariego: “que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido” (64) y en las primeras páginas de la novela *Posse* rescata la imagen del caminante: “Por elegancia natural o por una extraña pasión subversiva se separó del tipo humano del <<Conquistador>>. A pie, desnudo como un indio, desarmado y sin cruces ni evangelios (visibles), se lanzó a la caminata más descomunal de la historia (ocho mil kilómetros a través de lo desconocido)” (11).

Carente de toda indumentaria armamentística, el histórico Cabeza de Vaca atravesó, descalzo y desnudo, durante diez años un territorio ignoto en todas sus dimensiones físicas y humanas. Durante este tiempo cayó esclavo de los indígenas teniendo que ejercer de agricultor, cazador, mercader y hasta chamán para escapar del hambre y la penuria. Un largo viaje marcado por la convivencia con las tribus indias que supuso la transformación espiritual del conquistador, quien, al reencontrarse con los españoles, notó un profundo cambio ya en la simple indumentaria: “nosotros veníamos desnudos y descalzos, y ellos vestidos y en caballos y con lanzas” (205); una yuxtaposición entre la desnudez y la vestimenta que resuena en la novela de *Posse* mediante la imagen del calzado: “Cuando llegó a la ciudad de México se dio cuenta que ya tenía pie de indio: no le entraban las botas” (11),<sup>29</sup> donde la desnudez y la descalce representan el estado natural de los indios que contrasta con las vestimentas y la bota, el calzado típico militar de los conquistadores españoles. Se trata de un despojamiento físico, pero también metafórico al representar un distanciamiento ideológico con respecto a la empresa colonizadora (Rabasa 932), resultado de la transformación de un viaje físico, pero también espiritual.

<sup>29</sup> Posse, Abel. *El largo atardecer del caminante*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2003.



Esta imagen dual del viaje como exploración física de terrenos desconocidos y como autoexploración o búsqueda espiritual se convierte en el eje temático-compositivo de la novela de Posse. Ya el mismo título *El largo atardecer del caminante* señala la dimensión alegórica del relato del escritor argentino, articulado en torno a dos metáforas: la vida como viaje y la duración de la vida es la duración de un día desde la salida hasta la puesta del sol (Lakoff y Johnson).

La metáfora de la vida como viaje goza de una amplia tradición en las letras castellanas, remontándose a los textos bíblicos donde la expulsión del paraíso supone el primer trayecto vital del ser humano hacia tierras desconocidas en busca de trabajo para ganarse el sustento.<sup>30</sup> La noción bíblica de la vida como peregrinaje a través del cual el individuo expía los pecados mediante distintos trabajos, reflejada ya en la base etimológica de los vocablos “travel” y “travail,” articula *Naufragios*.<sup>31</sup> Ya desde el proemio el histórico Cabeza de Vaca justifica el fracaso de la expedición como castigo de la providencia: “y por nuestros peccados permitiesse Dios” (64) y en sus múltiples penalidades el recuerdo de la pasión de Cristo está siempre presente: “No tenía, cuando estos trabajos me veía, otro remedio ni consuelo sino pensar en la pasión de nuestro redentor Jesucristo” (131). A medida que avanza la narración Cabeza de Vaca sufre una transformación espiritual pues pasa de ser tesorero (el puesto más materialista de una expedición) a saludador, cuya raíz etimológica “salud” apunta a la curación de las

---

<sup>30</sup> Cirlot (369) señala que la idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación es antigua. Se remonta al mito del origen celeste del hombre, su “caída” del firmamento y su aspiración de retornar al hogar celestial, de ahí la transitoriedad de la vida. Desde el prisma religioso, peregrinar supone el desarrollo vital del individuo hacia su encuentro con Dios.

<sup>31</sup> Barbosa (149-90) estudia el viaje de Cabeza de Vaca desde una óptica religiosa como si se tratase de un viaje de redención en el capítulo en *Journeys of Redemption: Discoveries, re-discoveries and cinematic representations of the Americas*.

enfermedades que dentro de una óptica cristiana son producto de los pecados.<sup>32</sup> Además, el rescate final de Cabeza de Vaca culmina la dimensión alegórica del viaje como peregrinaje ya que etimológicamente “rescate” remite a “redención” (Glantz 9).

Cabeza de Vaca se erige en una figura crística y resuenan ecos bíblicos a lo largo de *Naufragios*.<sup>33</sup> Así, el entendimiento de las múltiples lenguas indígenas evoca el Pentecostés (“Passamos por gran número y diversidades de lenguas; con todas ellas Dios Nuestro Señor nos favoreció, porque siempre nos entendieron y les entendimos,” 157), las referencias a la corona de espinas y los pies descalzos ensangrentados sugieren el martirio de Cristo (“En todo este tiempo no comí bocado ni hallé cosa que pudiese comer; y como traía los pies descalzos, corriome de ellos mucha sangre,” 155) y la resurrección de un muerto evoca la historia de Lázaro (“y dixeron que aquel que estava muerto e yo avía curado, en presencia dellos se avía levantado,” 128). Al mismo tiempo la generosidad en el reparto de víveres con los indígenas al igual que la bendición de los alimentos rememora el reparto de los panes y la consagración (131) mientras que la visión del árbol en llamas que da calor a Cabeza de Vaca durante toda una noche evitando que muriese de frío guarda semejanzas con la zarza ardiente de

---

<sup>32</sup> El de Vaca histórico se refiere a su condición de curandero como “físico,” término que ya apunta la dimensión religiosa del arte de sanar pecados. El término *physis* (derivado del verbo *phyein*, significa “nacer, crecer o brotar”), traducido al latín por naturaleza, pues también *natura* procede del verbo *nascere* y significa lo *nacido y naciente*, fija una relación entre la naturaleza y la *tékhne iatriké* o “el arte de curar” que hace del médico un “servidor de la naturaleza”, porque la enfermedad es vista como la infracción del equilibrio natural provocado por múltiples causas: un tabú, un hechizo dañino, la influencia de un espíritu maligno, la intrusión mágica de un cuerpo extraño. Por eso el curandero primitivo utiliza como primer recurso terapéutico la “confesión” del enfermo.

<sup>33</sup> Barrera (39-40) apunta las connotaciones cristianas que emanan de *Naufragios* estableciendo una analogía entre de Vaca y los supervivientes de la expedición con Cristo y los apóstoles respectivamente.

Moisés (“esa noche me perdí, y plugo a Dios que hallé un árbol ardiendo, y al fuego de él pasé aquel frío aquella noche,” 102).<sup>34</sup>

La novela de Posse representa la continuación del viaje existencial del conquistador Cabeza de Vaca ya que su construcción literaria aparece como el epítome del caminante en un continuo deambular por las calles sevillanas: “Volví caminando” (19), “Me gusta caminar” (24) o “volví por las calles” (108), que representan su tránsito diario y, por ende, vital. Sevilla se convierte así en un lugar intersticial al representar el puerto de entrada entre España y el Nuevo Mundo, un cruce o convergencia de caminos físico pero también metafórico debido a su proyección especular acerca de la multiculturalidad de la Península sobre el futuro híbrido del continente americano.

Posse ubica el hogar de Cabeza de Vaca en una judería (25) y curiosamente sus paseos acontecen en barrios poblados de extranjeros:

Varias veces me he metido por la Alcaicería, el barrio de estos flamencos, alemanes, italianos y franceses; que no es otra cosa que un *suk* moro: sólo tiendas. [ ... ]. Laminan el oro de las máscaras rituales y de las momias y lo trabajan con suma habilidad, agregándoles esmaltes horneados, a la manera de los de Toledo. Me gusta caminar horas por ese nuevo mundo (24)

Se evoca la imagen de Toledo, paradigma de la coexistencia de las tres culturas peninsulares, a saber, cristianos, judíos y musulmanes, como ejemplo de convivencia pacífica entre diversos pueblos. Además, resulta interesante que la multiculturalidad de

---

<sup>34</sup> Para un estudio detallado acerca de la construcción crística que de Vaca hace de sí mismo en *Nafragios* ver el capítulo “Cabeza de Vaca as a New Messiah (pp. 34-40) en *Alvar Núñez Cabeza de Vaca and John Grady Cole: Unhorsing the figures of the conquistador and the cowboy in America*. Tesis doctoral de María del Pilar Ojeda. Texas Tech University, Mayo 2002.

España reflejada en el microcosmos de los barrios sevillanos se describe en los mismos términos con los que se define al continente americano: “Nuevo Mundo,” estableciéndose un paralelismo claro entre la diversidad cultural que dio origen a España y su continuación en el continente americano.<sup>35</sup>

La presencia de “el otro” que el conquistador histórico supo plasmar en sus *Naufragios* al presentar la perspectiva indígena de la conquista reaparece en la novela de Posse mediante la creación de espacios físicos que albergan la existencia de grupos étnicos minoritarios. A la ubicación de la vivienda de Cabeza de Vaca en una judería se añade que dos de los lugares que regenta con asiduidad, el burdel de la Gitanilla y la tahona de Mahoma, portan nombres de minorías étnicas.

Las caminatas de Cabeza de Vaca por la capital bética trazan su desarrollo vital que corre paralelo al devenir de la historia de España y del continente americano. Sin embargo, debido a su avanzada edad, los paseos del conquistador sexagenario se van haciendo cada vez menos frecuentes al flaquearle sus fuerzas pues, como él mismo lamenta, sus pies no son los de antes: “Observo mis pies [ ... ] mis fatigados pies. Y como siempre, me parecen poco sólidos para el destino que tuvieron que cumplir: sostener al caminante. Llevar al hombre que más debe haber caminado por esta tierra” (39). Su lento caminar se corresponde con su estado vital, al encontrarse al final de su vida; un final que Posse recrea mediante la metáfora de la luz del día y de ahí que el título de la novela sitúe a este caminante en “el atardecer,” es decir, en el ocaso de la vida.

---

<sup>35</sup> López (1999:56) interpreta la expresión “nuevo mundo” como el establecimiento de “un paralelo entre los conversos y los amerindios, dos grupos exóticos que sirven para la autodefinición del narrador como un ser transculturado.”

En *El largo atardecer del caminante* los contrastes entre la luz y la oscuridad adquieren una dimensión simbólica como reflejo de la metáfora que identifica la vida con la duración de un día desde la salida hasta la puesta del sol. Posse juega continuamente con la técnica del claroscuro y la continua oscuridad en la que se representa la vejez de Cabeza de Vaca parece corresponderse con el período histórico de la España del XVI, particularmente con la muerte del emperador Carlos V, bajo cuyo imperio se decía que nunca se ponía el sol.<sup>36</sup> No en vano, en la novela la muerte del emperador acontece “en el primer día de un otoño” (52), estación que se relaciona con la caída de la hoja y la mengua de la luz solar como preámbulo del declive del imperio español. Paralelamente, la oscuridad relacionada con la senectud del conquistador, a quien se describe en “la penumbra del atardecer” (13) y a punto de extinguirse cual vela: “La carne va cayendo como el cebo de una vela en extinción” (41), contrasta con la luz encarnada en la figura de la judía conversa Lucía, cuyo nombre remite ya a la luminosidad como símbolo de la juventud, del renacer y de la verdad. La joven, que regenta la biblioteca sevillana, sorprendida por los aparentes silencios y omisiones de *Naufragios*, le entrega a su autor una resma de papel para que reescriba sus memorias por tierras americanas. Haciendo honor a su nombre, Lucía se convierte en la luz que guía a Cabeza de Vaca, es decir, en una especie de musa que inspira al conquistador en la reconstrucción de los hechos históricos.

La escritura le otorga a Cabeza de Vaca la posibilidad de renacer (“Cuando me fui [ ... ] con la resma bajo el brazo [ ... ] no pensé que Lucinda me había regalado, con inocencia, con sabiduría, una posibilidad de existir, de reexistir,” 33), de viajar a través

---

<sup>36</sup> Posse retoma este dicho histórico en la novela: “En Canarias se inventó el Imperio Atlántico que hoy goza nuestro Rey, Imperio donde nunca se pone el sol, como tan atinadamente se dijo” (16).

del recuerdo ahora que sus pies y piernas no le permiten vagar ( “el caminante, que a falta ya de buenas piernas, avanza por estas cuartillas,” 52-53) y de contar la verdad de sus expediciones en el Nuevo Mundo al gozar de una total libertad negada al de Vaca histórico ante el temor de la Inquisición (“Una libertad de papel,” 33) dado que ahora no hay destinatario aparente (“Libre: sin ningún lector de hoy,” 30).

El viaje físico y espiritual del histórico Cabeza de Vaca se torna en escritura de la mano de Posse, donde los pies se convierten en pergamino; el papel, en la senda o camino a transitar; el oficio de escribir, en una larga jornada; la memoria, en su única compañera de aventuras y la luz incitada por Lucía en su verdad histórica, que contrasta con la oscuridad procedente de sus silencios y omisiones así como de su vejez.<sup>37</sup> De hecho, hay una tendencia a representar a Cabeza de Vaca escribiendo siempre en la puesta de sol, sugiriéndose así la cercanía de su muerte, que él mismo tilda de “naufragio final” (31), pero también el posible olvido fruto del desconocimiento en el que se encuentra su verdad histórica y de ahí que Cabeza de Vaca califique sus memorias como un “libro para ciegos” (33) ya que no verán la luz de la verdad al no darse a conocer mediante la imprenta.

La penumbra del atardecer, no obstante, es iluminada por una luz tenue procedente de un candil que su criada Doña Eufrosia le prepara diligentemente: “Me pongo al atardecer en mi escritorio desvencijado con el candil que me prepara doña Eufrosia” (30). Al igual que ocurriera con el simbolismo del nombre “Lucía,” el nombre del ama de llaves permite una lectura anagramática al derivar del griego “euphrosyne,”

---

<sup>37</sup> Palmero (30) señala que el cronotopo de viaje que relaciona el acto físico de viajar con el autodescubrimiento del individuo va mas allá en la novela de Posse donde el propio viaje se autodeclara escritura y de ahí que se privilegie el propio acto de nazar como única realidad del relato.

compuesto de eu=bien y phronein=pensar; sugiriéndose así que las palabras que emanan de la pluma de Cabeza de Vaca son el resultado de su lucidez, es decir, de sus buenos pensamientos.

La sinergia escritura-viaje-vida culmina al final de la novela. El afán de Cabeza de Vaca de que su historia verídica no caiga en el olvido se hace patente en su último gesto, al esconder el manuscrito de su autobiografía en la biblioteca para que algún día caiga en manos de un lector que pueda sacar a la luz su verdad. Mediante la técnica del manuscrito encontrado, Posse culmina la alegoría de la vida como viaje y del viaje como recuerdo plasmado en la escritura: “Espero que esta nave no naufrague y llegue a buen lector. A fin de cuentas el peor de todos los naufragios sería el olvido” (233).

El motivo del viaje que vertebra tanto la narrativa del histórico Cabeza de Vaca como el relato de la construcción literaria adquiere una dimensión extratextual en la pluma de Posse. Al reescribir la historia oficial con la creación ficticia del conquistador español, el novelista argentino se posiciona en una situación similar a la de su personaje literario: un viajante. Se asiste así, paralelamente al viaje de los dos Cabeza de Vaca, a la trayectoria literaria de Posse, cuya narrativa se caracteriza por una búsqueda constante que tiene como finalidad la expresión de la identidad del continente americano (Filer 1).

Obviamente, las imágenes del viaje se convierten en referencia obligatoria al tratar de definir la literatura hispanoamericana ya que los primeros textos coloniales se estructuran en torno a la experiencia del viaje (e.j. crónicas de conquista, diarios o relaciones) e incluso en los siglos XIX, XX y XXI el discurso migratorio caracteriza las letras hispanas (Palmero). El viaje se erige como elemento integrador de la configuración de la identidad y los escritores agrupados bajo la denominación de “nueva novela

hispanoamericana” (Vargas 5), entre los que destaca Posse, tienden a basar sus experiencias y anhelos personales en la narrativa de viajes. *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez, *El camino del dorado* de Arturo Uslar Pietri, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y, por supuesto, *El largo atardecer del caminante* son claros ejemplos de la importante presencia del viaje en las letras hispanoamericanas como “metáfora de una identidad forjada” (Palmero 23). Se trata de una identidad cultural construida a partir de la identidad individual del literato, que por medio de la palabra intenta separarse de los cánones heredados de los europeos.

Como señala Campello (2003), existe una asociación entre la narrativa de artista con los modelos del viaje y del aprendizaje, considerando que en el viaje el artista recorre el camino de la creatividad y por tanto éste se revela como proceso de formación de un espíritu artístico. Una gran parte de la producción literaria de Posse se sustenta en el viaje y a través de la literatura el creador de *El largo atardecer del caminante* pretende encontrar su identidad y por ende la del continente americano. La conexión entre la escritura y la historia, apuntada anteriormente, es una constante en la producción de Posse, pues como dice su personaje Marcelo, “Escribir implica un intento de purificación. Un intento de definir las cosas dándoles nombre y situación. Un deseo de abordar la existencia” (Posse, *Los bogavantes* 1982:17). Desde esta perspectiva parece plausible que Posse recurra a la metáfora del viaje para reescribir la historia del conquistador Cabeza de Vaca y al tiempo la suya propia así como la del continente americano.

#### Obras citadas

Barbosa Nogueira, Claudia. “Redemption, History, and the Indigenous in Cabeza de

Vaca.” Ed. Claudia Barbosa Nogueira. *Journeys of Redemption: Discoveries, re-*



*discoveries and cinematic representations of the Americas*. PhD dissertation.

University of Maryland: College Park, 2006, pp. 149-90.

Cabeza de Vaca, Alvar Núñez. *Naufragios*. Ed. Trinidad Barrera. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Campello, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: A poética da artista em Atwood, Tyler, Piñón y Valenzuela*. Río Grande: Ed. FURG, 2003.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.

Filer, Malvae E. "La visión de América en la obra de Abel Posse." Brooklyn College & Graduate Center of New York. AIH Actas X (1989). Cervantes Virtual.

[http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih/10\\_3\\_065.pdf](http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih/10_3_065.pdf).

Glantz, Margo. "El cuerpo inscrito y el texto escrito o La desnudez como naufragio." Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364930978847373085635/p0000001.htm>.

Lakoff, George y Mark Johnson. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

López, Kimberle S. *Latin American Novels of the Conquest. Reinventing the New World*. Columbia y Londres: University of Missouri Press, 2002.

---. "Transculturación, deseo colonial y heterogeneidad conflictiva en *El largo atardecer del caminante*." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25.49 (1999): 41-62.

Ojeda, María del Pilar. *Alvar Núñez Cabeza de Vaca and John Grady Cole: Unhorsing the figures of the conquistador and the cowboy in America*. Tesis doctoral. Texas: Texas Tech University, 2002.

Palmero González, Elena. "Poéticas del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier." *Segunda etapa* 10.12 (2006): 23-42.

Posse, Abel. *El largo atardecer del caminante*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2003.

---. *Los bogavantes*. Madrid: Editorial Planeta, 1975.

Pupo-Walker, E. "Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca." Ed. M. Glantz. *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. México: Grijalbo, 1993, pp. 261-90.

Rabasa, José. "Alegoría y etnografía en *Naufragios* y *Comentarios* de Cabeza de Vaca." Ed. Margo Glantz. *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo: 1993, pp. 379-402.

Sáinz de Medrano, Luis. "Renacer en el atardecer: Alvar Núñez visto por Abel Posse." *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*.  
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34698405431292752732457/p0000001.htm>>.

Serra Maiorana, Jorge. "Historia y autobiografía en *El largo atardecer del caminante* de Abel Posse." *Espéculo* 27.  
<[http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/a\\_posse.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/a_posse.html)>.

Serra, Giorgio. "De lo cronístico y lo ficcional en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca." *Revista Parnaseo* de la Universidad de Alicante (2005).

<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Serra/Serra.htm>.

Vargas Vargas, José Ángel. "Novela centroamericana contemporánea y ficcionalización de la historia." Comunicación presentada en el Instituto Tecnológico de Costa Rica. *Cartagao* 13.1 (2004): 5-16.

White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact." Ed. Canary y Kozicki. *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Madison: Wisconsin University Press, 1978, pp. 41-62.

**Africanizing the Archives: Rewriting History in Alejo Carpentier's *El reino de este mundo* and Gabriel García Márquez' *Del amor y otros demonios***

Sara Gusky  
University of Miami

*"Trapped in a contest it will always lose, Latin America must turn inwards, sheltering behind the walls not of Spanish castles but of its own myths."*  
(Henighan 9)

Using the Haitian Revolution as a point of departure for addressing "the subversion of reason European intellectuals envisioned but could not fully articulate," Carpentier attempts to cleanse the hegemonic propaganda from Haiti's historical memory (Paravisini-Gebert 118). Writing against the grain of history and resurrecting a powerful counter-hegemonic discourse, Carpentier uses *lo real maravilloso* and African religiosity to introduce the tropes of contamination, invisibility, and danger as they Africanize the history portrayed in his pivotal novel, *El reino de este mundo*.

As the host that harbors and breeds contaminated myths of his lost African land, Mackandal, a *mandinga* from Guinea, is deemed the wise mouthpiece of a sacred world unknown to his enslaved Haitian counterparts. The oral histories and mythologies that Mackandal spreads to his eager peers, specifically the novel's unique first-person witness, Ti Noel, become the driving force of the revolution and the basis of the first Black republic. Rather than mourning the sight of Mackandal's burning corpse—the final phase of his metamorphosis—the slaves rejoice in celebration, because death, according to vodou tradition, marks one's return to the "Otra Orilla" (Carpentier 41). In denying the death of Mackandal, the slaves commit the ultimate act of defiance against the French, deconstructing the imperial notion of truth and instituting their own concept of reason based on the myth of the eternal return. According to Mircea Eliade, the myth of

the eternal return is “a ‘history’ that can be repeated indefinitely, in the sense that the myths serve as models for ceremonies that periodically reactualize the tremendous events that occurred at the beginning of time” (xiv). In the case of Carpentier’s novel, “the beginning of time” is marked by the onset of the revolution and the initiation of the first Black republic, two events that are dependent upon the completion of Mackandal’s metamorphosis. According to Barreda-Tomás this “mezcla de lo maravilloso y lo histórico, en su aparente intemporalidad, integra una nueva especie de novela histórica que Salvador Bueno prefiere calificar de “crónica legendaria” (40). Mackandal’s complete metamorphosis is achieved through death, which in turn, is reborn as a purely Haitian history, independent of that once associated with France.

As Mackandal’s rebel successor, Bouckman asserts his power amidst the storm-stricken shadows of Bois Caiman on the fateful eve of revolution. Rather than the scene’s Afrocentric ambience (the presence of the *poto mitan*, the sucking of sacrificial pig’s blood, and the vodou incantations), Carpentier signifies on the Old Testament’s story, The Plagues of Egypt, in order to illuminate the competing images of purification and pollution. Furthermore, the biblical undertones driving Carpentier’s description of the ceremony create a historical dichotomy between the history of Western civilization as it is recorded in the Bible and the history of Black civilization as it is enacted in vodou rituals. In this appropriation of the biblical, Carpentier commits admiration and theft as he attempts to prove that the Black people at Bois Caiman are by no means Jewish, even though their story is. Carpentier distances himself from the Jewish tradition by creating a veiled, anti-Semitic discourse in which the sacred, sacrificial lamb is replaced by an unclean and scavenging pig. Rather than provoking a Black exodus, the sacrifice of a pig

instigates a white flight that banishes all notions of whiteness from Haiti and her constitution. The narrative trajectory of this ceremonial scene at Bois Caiman illuminates the fact that Haiti, although a contested, orphaned territory, is recognized as a sacred homeland for her Black non/citizens. Therefore, Carpentier's appropriation of the Passover story, although inverted, yields the same objectives of nationalism and ethnic identity construction as those exemplified in the Old Testament. The nationalist undertones exhibited in Carpentier's rendition of the ceremony are representative of the collective Caribbean effort to create a legitimate history. In spite of the poetic liberties taken to make this scene stylistically and aesthetically moving, Carpentier's description exemplifies an acute historical accuracy that correlates with the details found in C.L.R. James' fundamental text, *Black Jacobins*.

I will now shift my discussion from Carpentier's epic male heroes, to the curious character of Paulina Bonaparte and her seemingly irrelevant presence on Carpentier's historical stage. I am particularly interested in Carpentier's decision to include Paulina Bonaparte in his text because she is one of only few white figures to infiltrate the privy space of Haiti's Black history. It seems as though Paulina is included as a referential figure of hegemonic historicity that allows Carpentier to situate his novel within the European conception of historical time. Although, Paulina's disconnectedness from the epic events, the revolutionary players, and the interior literary plot line position her on the textual margins, making it quite clear that this specific Black history, while it may concern her, definitely does not include her.

As the commander in chief of Napoleon's expedition to restore slavery in the French colony, General Leclerc traveled to Haiti with intentions of combating the revolutionary

fever and abolitionist contagion that was infecting the French Empire's lucrative Caribbean properties (James 275). For his wife, Paulina Bonaparte, this political expedition starts as an exoticized vacation to the other side of the Atlantic. Accompanied by a ship full of gazing men and Joseph Lavallée's "lachrymose" novel, *Le Nègre comme il y a peu des blancs*, Paulina's contamination is introduced as a profound moment of irony, for she acquaints the reader with French abolitionist literature in the midst of her husband's anti-abolitionist expedition.

Playing Leclerc's fierce antagonist in this mission, yellow fever maintains a prominence that is exemplified throughout white historiography, including personal letters written by Leclerc to the French Minister of the Navy in 1802.<sup>1</sup> At the point of his contracting yellow fever, Leclerc's health quickly decays and he becomes an anomalous character, a white person bearing contamination. This anomaly provokes an instinctual sense of desperation to arise in Paulina, who immediately reverts to the formerly feared black characters for help. Oddly enough, Paulina seeks protection from the enslaved fetish priest, Soliman, who is quickly transformed from an abominable servant into a domesticated pet.

After considering Paulina's decision to confide in Soliman's Africanity, I am tempted to ask, is blackness contagious? With that question in mind, I will evaluate Paulina as a hybridized character that resembles immunity to yellow fever much in the same way that Sierva María of *Del amor y otros demonios* exhibits susceptibility to rabies, to which I make reference later. Carpentier uses his poetic license to creolize Paulina's already dark, Italian character in an effort to justify her ability to survive the plague: "Se reía cuando el espejo de su alcoba le revelaba que su tez, bronceada por el sol, se había vuelto la de una

espléndida mulata” (Carpentier 75). It is important to note that Carpentier wasn’t the only person intrigued by Paulina’s transformation into a “splendid mulatta.” According to a letter written by Leonora Sansay under the pseudonym of Mary Hasal in *Secret History: or the Horrors of St. Domingue*, Paulina

has a voluptuous mouth, and is rendered interesting by an air of languor which spreads itself over her whole frame. She was dressed in a muslin morning gown, with a Madras handkerchief on her head...[and] can do nothing but dance, and to dance alone is a triste resource. (8, 12)

Embedded in this description is a particularly odd subtext that includes several Black stereotypes regarding Paulina’s physical appearance. Her “voluptuous mouth” becomes a euphemism for the thick lips often associated with African ancestry; her “air of languor” parallels the stereotype of the lazy African; the “Madras handkerchief on her head” signifies on the *tignon*, a West African inspired headdress that was made mandatory for female slaves and women of color under the colonial sumptuary laws; and her penchant for dance refers to her inherent Africanity.<sup>ii</sup> In addition to embracing a Black persona, Paulina abruptly claims Haiti’s neighboring island safe haven, La Tortue, as her own.<sup>iii</sup> This declaration proves to be rather bold because it disqualifies her elite European status and figuratively erases her whiteness. With the erasure of her whiteness comes the adoption of her blackness, the only explicable force protecting her against the dangerous plague of yellow fever.

I will now shift my discussion to *Del amor y otros demonios* by Gabriel García Márquez. Playing a profound role in the Inquisition, Afro-Cartagena triggered a discourse that would dictate the fate and colonial interpretation of Africans and their religions for



the rest of history. Depicting a young girl's exploration of self, society, and the sacred during the twilight of the eighteenth century, the novel presents an image of Cartagena de Indias that is rich in corruption, scandal, and hypocrisy. As the protagonist and central character of controversy, Sierva María de Todos los Ángeles represents an unusual hybrid of whiteness and blackness, the acceptable and the forbidden, the sacred and the diabolical. Using Sierva María's conflicted character as a vehicle for mocking the Inquisition and celebrating the cultural contamination that will forever linger as Cartagena's legacy, Gabriel García Márquez Africanizes the historical archives and reconfigures the collective imagination.

That said, I will now refer to an excerpt regarding Sierva María's ancestry, while paying close attention to the Africanized subtext that undermines her affiliations with whiteness and replaces her indeterminate mother with notions of blackness:

Empezaba a florecer en una encrucijada de fuerzas contrarias. Tenía muy poco de la madre. Del padre, en cambio, tenía el cuerpo escuálido, la timidez irredimible, la piel lívida, los ojos de un azul taciturno, y el cobre puro de la caballera radiante. Su modo de ser era tan sigiloso que parecía una criatura invisible.

(García Márquez 20)

By choosing the word "encrucijada" [crossroads] to describe Sierva María's genealogy, García Márquez is consciously associating his protagonist with the highly respected *orisha*, Echú (Esu), guardian of the crossroads. As the ultimate trickster figure, Esu (like Sierva María) is a celebrated character of contradiction associated with "individuality, satire, parody, irony, magic, indeterminacy, open-endedness, [and] ambiguity" (Gates 6). Furthermore, Esu (like Sierva María) is the speaker and interpreter of "all" languages and

master of the “elusive, mystical border that separates the divine world from the profane (Gates 6). Sierva María is further Africanized by her unusually radiant copper hair. Coincidentally, copper is the color associated with the *orisha* Ochún (Oshun) and her Catholic counterpart, La Virgen de la Caridad de Cobre (Our Lady of Charity). Aligned with beauty, love and generosity, Ochún or La Virgen de la Caridad de Cobre is a trickster in her own right, as she can appear in multiple forms, some of which include young and old women (Pinn 21). Sierva María’s inheritance of these Africanized traits should come as no surprise since she was suckled and raised by the Black nurse, Dominga de Adviento. The fact that Sierva María’s physical attributes can only be traced to her biological father and adopted Black mother leads me to believe that she is the racial/sexual mulatto that personifies the dangerous hybrid society so adamantly dreads (Somerville 32).

Sierva María is catapulted into a state of orphanage after her father abandons her in the name of disease and leaves her at the convent of Santa Clara. Upon arriving at the convent, Sierva María is immediately adopted by two Black slave women who are enthralled by her Santería necklaces, affinity for African languages, and Black name, María Mandinga, which yields, when translated, the name “Sierva María de Todos los Demonios.”<sup>iv</sup> These cultural/racial markers, allow Sierva María to negotiate kinship and recover “su mundo” in the convent’s Black staffed kitchen. As cultural territory for her new Black “family,” Sierva María is reinitiated into blackness with the sacrifice of a castrated goat, the sacred food of Babalú-Ayé (Babluiaye), *orisha* patron of sickness and health (Murphy 105). As Mary Douglas explains, “the rituals of sacrifice specify what kind of animal shall be used, young or old, male, female, or neutered, and that these rules

signify various aspects of the situation which calls for sacrifice” (142). According to Santería tradition, castrating a goat in the name of Babalú-Ayé prevents the “reproduction” of sickness in the infected body seeking protection (Gonzalez-Wippler 159). This proves to be particularly significant based on the fact that Sierva María is at the convent because of her assumed contraction of the rabies disease.

As this scene calls into question the racialization of food and the invisible contamination that it generates, it also demonstrates a profound dichotomy between Africanity and Christianity: while Africanity sacrifices animals, Christianity sacrifices human bodies (consider for example the execution of Mackandal, Bouckman, and eventually Sierva María). The Black tutelage that Sierva María receives during her multiple initiations into Africanity bears striking, yet paradoxical resemblance to the processes of Christian conversion that swept Colonial Cartagena de Indias during the seventeenth century. During that time, the attempt to Christianize African slaves became a strong trend among missionaries, specifically among the notorious Jesuit missionaries, Alonso de Sandoval and Pedro Claver. In the case of his historical fiction, however, García Márquez inverts and Africanizes history: rather than depicting Claver Christianizing slaves, he depicts slaves Africanizing Sierva María, the personification of allegorical History.

Upon being discovered amidst the invisible contamination that defines the sub-cultural space of the kitchen, Sierva María is again torn from the breast of Africanity and placed under the discretion of Father Delaura. The forced movement of Sierva María’s body from the kitchen (a metaphor for Africa) to a cell is a metaphor for the transformation of Sierva María into a kinless captive. Being “adopted” by the Church and supervised by

Father Delauara signifies on Duque de Estrada's slave manual, *Doctrina para negros*, which explains the role of the Christian Father as a father figure in the life of a slave.

Under the supervision and control of the Church, Sierva Maria is sentenced to violent exorcisms, which require the ritual shaving of her head. Historically regarded as the root of female power, long, flowing hair is a symbol of danger that threatens male power and challenges the male phallus. As demonstrated by the myth of Medusa, hair is an uncontrollable and uncontainable facet of female danger that can threaten a man and stifle society. The cutting of Sierva María's hair proves to be a metaphor for her own castration, which in turn makes her a phallic female. According to Freud, Medusa's decapitated head serves as a metaphor for castration and evokes the terror that is associated with a male's first glimpse at a female's penis-less genitalia, which ultimately contributes to the monsterization of the female (212). By shaving Sierva María's head, the Bishop signifies on the institution of slavery, which calls for the shaving of the captive head in order to assert power, humiliate the subject, and denote a state of servitude. This tradition bears striking resemblance to the Catholic tradition, which requires female novices to cut their hair as a dedication to celibacy. Like the decapitation of Medusa and the castration of a male's genitalia, the cutting of Sierva María's hair symbolizes the ultimate form of shame, which in this case, can only be compensated for by death.

What then provoked García Márquez to construct Sierva María's character in such a fashion? This question leads me to assess Sierva María as a metaphor for Latin America's ambiguous racial composition. Perhaps García Márquez is using the archetype of the tragic mulatto as a vehicle for critiquing Spain's stubborn imposition of the *limpieza de*

*sangre* ideology in the New World, while simultaneously celebrating its profound pitfalls. Sierva María manages to float freely through racially demarcated spaces, much like the dangerous free person of color that haunts the white imagination of colonial slave society. Through her mulatto character, García Márquez acknowledges the undeniable Africanity and profound racial impurities of Cartagena, a city that proves to be emblematic of greater Latin America. Much in the spirit of what historian George Reid Andrews calls “cultural browning,” García Márquez uses the mulatto model to expose that which was previously repressed and to embrace it as the “essence of being Latin American” (Andrews 153).

### Notes

---

<sup>i</sup> In a letter written to the French Minister of the Navy on June 6<sup>th</sup>, 1802, Leclerc writes: “I ordered the chief officer of health to draw up a report for me on this sickness. According to this report it seems that this sickness is that which is called Yellow fever or Siamese disease; that this sickness reigns every year in the Antilles at the time of the passage of the sun in this hemisphere, but that it displays at Le Cap more intensity than is usual on account of the miasmas exhaled by the burnt houses. This sickness is heralded in some people by symptoms which are either slight pains or pains in the bowels or shivering. In others, the sickness affects them suddenly and kills within two days or three; but of those attacked not one fifth have escaped death. The sickness attacks equally those who are in comfortable positions and who care for themselves well, and those whose means do not permit them to take precautions necessary to their health.” (James 331-332)

<sup>ii</sup> (Everett 34) and (Saint-Méry 62): Everett explains the *tignon laws* in “Free Persons of Color in Colonial Louisiana,” and Saint-Méry makes reference to the prominence of the *tignon* in Black Haitian attire.

<sup>iii</sup> Upon discovering the pervasiveness and nondiscriminatory nature of this Haitian plague, Leclerc urges Paulina to flee to the island of La Tortue in the spirit of white flight, which draws into question the infectivity of blackness. Paulina’s attempt to escape the blackness of Haiti and the plague that it bears speaks directly to the idea that blackness is a danger to be contained. The concept of white flight is therefore romanticized by the attempt to contain the contaminated and seek refuge on the island of La Tortue, which lies shortly off the northern coast of Haiti. La Tortue only proves to be a safe refuge for so

---

long, however. When Leclerc arrives bearing disease, all notions of safety are contested and racial associations with contamination are reversed.

<sup>iv</sup> Diógenes Fajardo V. supports the translation of *mandinga's* double entendre based on the ethnocentric association that *mandinga* has with the devil, irritation, and fury (Fajardo V. 94). Paralleling all three terms associated with *mandinga*, are the symptoms of rabies. Ironically enough, Sierva María was believed to have contracted rabies after an infected dog bit her on the day of her twelfth birthday. According to "Obsesión, posesión, y opresión en *Del amor y otros demonios*," rabies "es una enfermedad de negros—no de la nobleza" (Deaver 80) associated with devil possession and all that is uncivilized.

### Works Cited

- Andrews, George Reid. Afro-Latin America: 1800-2000. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Barreda-Tomás, Pedro M. "Alejo Carpentier: Dos Visiones Del Negro, Dos Conceptos De La Novela." Hispania 55.1 (1972): 34-44.
- Carpentier, Alejo. El reino de este mundo. Colección Caribeña. San Juan: La Universidad de Puerto Rico, 1994.
- Deaver, William O., Jr. "Obsesión, posesión, y opresión en Del amor y otros demonios." Afro-Hispanic Review Fall 19.2 (2000): 80-85.
- Douglas, Mary. Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo. 1966. London: Routledge, 2006.
- Estrada, Nicolás Duque de. Doctrina Para Negros. Ed. Javier Laviña. Barcelona: Sendai, 1989.
- Everett, Donald E. "Free Persons of Color in Colonial Louisiana." Louisiana History 7 (1966): 21-50.
- Fajardo V., Diógenes. "El mundo africano en *Del amor y otros demonios*." XX Congreso Nacional de Literatura. Lingüística y Semiótica: Cien años de soledad treinta años después:Memorias. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo, Universidad Nacional de Colombia, (1998): 87-106.

- 
- Freud, Sigmund. Sexuality and the Psychology of Love. 1963. New York: Touchstone, 1997.
- García Márquez, Gabriel. Del amor y otros demonios. New York: Penguin Books, 1994.
- Gates, Henry Louis, Jr. The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Gonzalez-Wippler, Migene. Santería: The Religion. 2nd edition. St. Paul, MN: Llewellyn Publications, 2003.
- Hassal, Mary. "Letter from Mary Hassal to Aaron Burr, 1802." Secret History (The Horrors of St. Domingo). Philadelphia: Bradford & Inskeep, 1808. North American Women's Letters and Diaries. <<http://www.alexanderstreet4.com/cgi-bin/asp/nawld/documentidx.pl?sourceid=S4754>>.
- Henighan, Stephen. "Two Paths to the Boom: Carpentier, Asturias, and the Performative Split." Modern Language Review 94.4 (1999): 1009-1024.
- Jackson, Ronald L. Scripting the Black Masculine Body: Identity Discourse and Racial Politics in Popular Media. Albany: State University of New York Press, 2006.
- James, C.L.R. The Black Jacobins: Toussaint L'Overture and the San Domingo Revolution. 2nd ed. New York: Vintage Books, 1989.
- Murphy, Joseph M. Working the Spirit: Ceremonies of the African Diaspora. Boston: Beacon Press, 1994.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. "The Haitian Revolution in Interstices and Shadows: A Re-reading of Alejo Carpentier's *The Kingdom of This World*." Research in African Literatures 32.2 (2004): 114-127.
- Pinn, Anthony B. Varieties of African America Religious Experience. Minneapolis: Fortress Press, 1998.
- Saint-Méry, Moreau de. A Civilization that Perished: The Last Years of White Colonial Rule in Haiti. Trans. Ivor D. Spencer. Lanham: University Press of America, 1985.
- Somerville, Siobhan B. Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture. Durham: Duke University Press, 2000.

