

## **OLTREOCEANO**

**Rivista sulle migrazioni**  
**ANVUR Classe A 10/1**

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

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

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

*Oltreoceano*, revista del CILM (Centro Internacional de Investigaciones sobre las Literaturas Migrantes), publica ensayos en español, francés, inglés e italiano alrededor de la producción literaria, lingüística y cultural de sujetos migrantes en las Americas.

## **OLTREOCEANO**

### **FONDATRICE E DIRETTRICE RESPONSABILE**

Silvana Serafin (Università di Udine)

### **COMITATO DIRETTIVO**

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

### **COMITATO DI REDAZIONE**

Amandine Bonesso (Università di Udine), Rocío Luque (Università di Trieste), Nicola Paladin (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Deborah Saidero (Università di Udine)

### **COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE**

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

### **CURATRICE SITO OJS E COORDINATRICE DEGLI SCAMBI**

Rocío Luque (Università di Trieste)

### **DIREZIONE E REDAZIONE**

CILM-CENTRO INTERNAZIONALE LETTERATURE MIGRANTI

Università degli Studi di Udine

Via Palladio 8, 33100 UDINE-ITALIA

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

info: [oltreoceano.digr@uniud.it](mailto:oltreoceano.digr@uniud.it), [silvana.serafin@uniud.it](mailto:silvana.serafin@uniud.it)

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione.

La pubblicazione degli articoli è soggetta a valutazione positiva di due valutatori anonimi (referees) esterni al Comitato di redazione. In caso di pareri discordanti si ricorre a un terzo valutatore. Il criterio adottato è quello della peer-review cosiddetta a 'doppio cieco' (double-blind): così come il testo sottoposto a valutazione è reso anonimo, anche il giudizio è inoltrato all'autore in forma anonima.

Gli articoli sono disponibili in versione elettronica open access nel sito web della Rivista e sulla piattaforma online open source OPEN JOURNAL SYSTEMS (OJS) all'indirizzo <https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano>; [www.torrossa.com](http://www.torrossa.com); <http://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano>. Quando vengono citati, è necessario indicare sempre l'autore e la fonte originale (rivista, editore, URL); non possono essere usati per fini commerciali, né essere manipolati o trasformati nei loro contenuti. Licenza Creative Commons alle seguenti condizioni: Attribuzione / Non commerciale / Condividi allo stesso modo 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.it>).

La rivista adotta il codice etico (based on Elsevier recommendations and COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors).

La rivista è indicizzata in BASE, DIALNET, ERIH PLUS, GOOGLE SCHOLAR, PLEIADI, REBIUN, ROAD, SUDOC, WORLDCAT, ZDB/EZB.

Iscrizione al Tribunale di Udine n. 31 del 04/07/2006

gennaio/2022

ISSN 1972-4527

Electronic ISSN: 1973-9370

[doi.org](http://doi.org)

**OLTREOCEANO 19**

**LE UTOPIE NELLA SCRITTURA  
DELLE AMERICHE**

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

[LINEA edizioni]

*La rivista è pubblicata con il sostegno di:*



Oltreoceano - Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti - CILM  
Università degli Studi di Udine

Via Petracco, 8 – 33100 Udine, Italia  
Sito web: <http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>  
E-mail: [oltreoceano.digr@uniud.it](mailto:oltreoceano.digr@uniud.it); [silvana.serafin@uniud.it](mailto:silvana.serafin@uniud.it)

ISBN 978-88-314996-2-0

Copyright © 2022 – LINEA edizioni  
Prima edizione Gennaio 2022

*Disegno di copertina*  
Marco Toffanin

*Coordinamento editoriale*  
Lisa Marra

*Redazione*  
LINEA edizioni – Padova

*Impaginazione*  
IDVISUAL – Padova

*Stampa*  
LINEA edizioni – Padova

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

© LINEA edizioni  
mail: [redazione@lineaedizioni.it](mailto:redazione@lineaedizioni.it)  
[www.lineaedizioni.it](http://www.lineaedizioni.it)

*Sito della rivista elettronica:*  
<https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano>

# INDICE

## Editoriale

- Silvana Serafin  
*Utopie come costruzione di mondi possibili* ..... » 11

## Canada

- Louise Dupré  
*Écrire les femmes que je suis* ..... » 21

- Valeria Sperti  
*L'altérité, l'écart et l'entre: François Jullien et l'utopie autotraductive de Nancy Huston* ..... » 31

- Nicholas Serruys  
*De la synesthésie à l'extinction sensorielle: expansion ou rétrécissement des espaces intérieurs dans "Cogito" d'Élisabeth Vonarburg* ..... » 41

- Nicole Nolette  
*Quelques futurités du traduire dans les fictions théâtrales franco-canadiennes* ..... » 53

- Sylvie Vignes  
*Aude, la dystopie détournée et retournée* ..... » 63

- Angela Buono  
*Le Cercle et la Terre dans l'imaginaire des Amérindiens du Québec: topos ou utopie écologique?* ..... » 73

Deborah Saidero <i>Utopias of Self in Imaginary Homelands</i> . . . . .	»	83
--	---	----

## Stati Uniti

Gregory Dowling “ <i>Earth’s the Right Place for Love</i> ”. <i>Robert Frost and Utopia</i> . . . . .	»	93
--	---	----

Nicola Paladin <i>Fascism, Populism and the Myth of the American Revolution in 20<sup>th</sup> Century US Literature</i> . . . . .	»	103
---	---	-----

Cristina Di Maio <i>Mapping Ludotopias in Italian American Women’s Writing</i> . . . . .	»	111
---	---	-----

Chiara Patrizi <i>American Dreams and Black Identity in the New African Diaspora: Chimamanda Ngozie Adichie’s Americanah and Yaa Gyasi’s Homegoing</i> . . . . .	»	121
---	---	-----

Gigliola Nocera <i>The Underground Railroad di Colson Whitehead. Una fuga dalla schiavitù tra utopia e pulp fiction</i> . . . . .	»	131
--	---	-----

Angela Santese “ <i>Energy too Cheap to Meter</i> ”. <i>L’utopia dell’energia nucleare negli Stati Uniti</i> . . . . .	»	139
---	---	-----

Rosella Mamoli Zorzi <i>La distopia nel paese delle utopie: finisce l’era di Trump</i> . . . . .	»	149
---	---	-----

## Ispano America

Rocío Luque <i>La formación morfológica y léxico-semántica como integración del español de Honduras en el diccionario académico: ¿realidad o utopía?</i> . . . . .	»	159
---	---	-----

M. Carmen Domínguez Gutiérrez <i>La utopía vanguardista de los estridentistas: el Café de Nadie</i> . . . . .	»	169
--	---	-----

---

Sagrario del Río Zamudio <i>Lengua y utopía en Gioconda Belli: Waslala</i> . . . . .	»	177
Fernanda Elisa Bravo Herrera <i>Modalidades e inscripciones de la utopía en el imaginario alrededor de la “e(in)migración” italiana en Argentina</i> . . . . .	»	187
Camilla Spaliviero <i>Dino Campana in Sudamerica: L’utopia in Questo viaggio chiamavamo amore di Laura Pariani</i> . . . . .	»	195
Alice Favaro <i>La resta de Alia Trabucco Zerán y (la devolución de) los cuerpos: un viaje metafórico y distópico</i> . . . . .	»	203
<b>Autori</b> . . . . .	»	213





# EDITORIALE



# UTOPIE COME COSTRUZIONE DI MONDI POSSIBILI

Silvana Serafin\*

La semantica dei mondi possibili fa ricorso all'utopia per inventare e raccontare l'inesistente, offrendo una visione alternativa della realtà. Universi d'invenzione molteplici affiorano dalla varietà delle opere considerate che, nel basarsi su diversi modelli di finzione, affondano lo sguardo nelle sfaccettature tecniche, ontologiche ed epistemiche.

Parole chiave: utopie, futuro, mondi possibili

*Utopias as the Construction of Possible Worlds*

The semantics of possible worlds makes use of utopia to invent and tell the non-existent and thereby offers us an alternative vision of reality. Multiple universes of invention emerge from the variety of works under scrutiny which, being based on different models of fiction, turn their gaze into technical, ontological and epistemic facets.

Keywords: Utopias, Future, Possible Worlds

## **Immaginazione e mondi possibili**

È da sempre assodato che l'immaginazione è il motore creativo della letteratura, dove è plausibile dare sostanza a luoghi irreali, mitici, retti da concetti e normative assolutamente privi di quei parametri culturali e sociali che governano gli spazi concreti. Tuttavia, in essi si individua ciò che può accadere in realtà socialmente connotate, prevedendo un futuro di possibilità per intere generazioni di persone. D'altra parte tutta l'esistenza umana è terreno di fattibilità, di costruzioni possibili o verosimili, costantemente modificate dal nostro intelletto, dal desiderio di una vita felice, dalla necessità di appagare le aspirazioni più ambiziose per creare una società in perfetto equilibrio tra ragione e storia, tra probabilità e inattuabilità, tra spazio anelato e spazio concreto.

\* Università di Udine.

Con l'affermarsi delle scienze naturali e sociali, il concetto di mondi possibili di lunga tradizione filosofica si rinnova a tal punto da edificare le basi del proprio assunto teorico. Doležel sostiene che «Trattare i racconti finzionali come mondi possibili significa inserire la teoria della letteratura in un dinamico sistema interdisciplinare e fornirle quel modello di *poiesis* che manca alla narratologia classica» (IX). In più, essa permette di superare microspazi locali, regionali e nazionali, e consente di muoversi oltre le barriere culturali, di catturare in una forma di interconnessione estetica i singoli aspetti di un tempo e di una geografia reale e fantastica. Per tale motivo le dimensioni spazio-temporali del completo arco vitale, ovvero i “cronotopi” per Michail Bachtin, e gli *storage containers* per Antony Giddens (5), si spostano dall'ambito storico a quello geografico dando una nuova connotazione al luogo astratto delle utopie con la creazione delle eteropie. Si tratta di ambienti autentici, fortemente criticati per la situazione di malessere in cui vive una società sopraffatta da frustrazioni individuali e generali, da insofferenze e da mancanze. Tale concetto è stato teorizzato per la prima volta da Michel Foucault, asserendo che: «Le utopie sono spazi privi di un luogo reale» (13), di difficile collocazione, a differenza delle eterotopie «una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate [...], luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto localizzabili» (14).

Nell'universo della finzione, nella regione della pura fantasia, la realtà perde i propri contorni, assume forme simboliche insinuandosi in qualsiasi ambito del sapere fino a crearsi uno spazio chimerico, un tempo illusorio dove s'impone, per citare Baczko, come immagine-guida, idea-forza, orientando speranze e volontà future. Da qui emerge un problema fondamentale determinato dal rapporto utopie / futuro, in quanto per essere credibili, e soprattutto realizzabili, le utopie devono prevedere ciò che accadrà ed avere la forza della “verità”. In un certo senso esse sostituiscono l'antica funzione della divinazione, delle profezie come ben osserva Découflé ne *L'an 2000*, e proprio come accade a queste ultime non sono mai realizzate *in toto*.

Tuttavia, la loro esistenza è indispensabile, soprattutto in momenti particolarmente gravosi e problematici, perché spingono un'intera società a risorgere orgogliosamente dalle rovine dell'oggi gravido di sofferenza, ad accettare con fiducia un futuro di speranza, privo di perimetri angusti ed aperto ad esperienze articolate e dinamiche. È il trionfo della semantica dei mondi possibili che, inventando e raccontando l'inesistente, oltre a mutare il concetto aristotelico di verosimiglianza, contribuiscono a ricostruire e a rimodellare spazi sociali, offrendo una visione alternativa della realtà dove l'individuo interagisce con l'ambiente in un interscambio di sensazioni e di riflessioni.

## Utopia e speranza

Se da un lato l'adesione incondizionata alle utopie risulta positiva, dall'altro canto può costituire un tragico strumento di manipolazione nelle mani di un potere politico avido e corrotto che scambia il sogno con la realtà e lo impone in maniera brutale. È possibile verificare tale assunto dal sorgere e dall'affermarsi dei totalitarismi e delle dittature, che hanno sconvolto equilibri sociali ed umani, funestato tempi e spazi differenti, ma che sono esplosi con furore specialmente nel secolo antecedente il nostro. Non a caso Popper afferma che la fede nell'utopia politica per non essere pericolosa «deve diventare ricerca di un mondo nel quale altri non debbano sacrificare contro la loro volontà la loro vita a un'idea» (38). Emblematico è il caso dell'Argentina: non stupisce che la letteratura sorta dopo il 1983, con il ritorno della democrazia nel paese, si contraddistingua per il suo carattere testimoniale data la necessità di «ricordare per non ripetere» quei sette lunghi anni di terrore e di repressione iniziati nel 1976. Ogni forma d'arte, dalla narrativa alla poesia, al teatro e al cinema, ruota intorno al tema della memoria in una destrutturazione completa dello spazio utopico, con il desiderio ottimistico di modificare il futuro della società. Andreas Huyssen osserva in proposito:

cuando el presente mismo ha soltado las amarras de la tradición, cuando la saturación mediática barre con la diferencia espacial y temporal al hacer que todo lugar, todo tiempo, sea accesible a través del replay instantáneo, el giro hacia la historia y la memoria también puede ser leído como un intento de encontrar un nuevo anclaje. La confianza depositada en la memoria en la esfera social marca el deseo de resistir a la delimitación de la subjetividad y a la desintegración de la cohesión social (271).

In questa fase della storia letteraria si diffonde il concetto del dominio della violenza come «manifestación estética» (Mackenbach s.p.), declinata nelle diverse sfumature e dimensioni. Una di queste è senza dubbio la nascita di «mostri» – come ben evidenzia Dante Liano sin dal titolo di uno studio sulla narrativa guatemalteca del S. XX: «El fin de la utopía genera monstruos» –, che segnano la fine dell'utopia, soffocando speranze e disillusione. Ovviamente, anche nello scorcamento prodotto dal *desengaño* è latente, anzi intrinseca, la nota di speranza perché i valori esaltati nella rappresentazione totalizzante e distruttiva di una data società, sempre più bloccata nel suo orrore e fallimento, superano il disagio del presente e indicano la via da seguire per una rigenerazione del singolo e della comunità. Sul rapporto utopia e disincanto, non è casuale la seguente affermazione di Claudio Magris:

Utopia e disincanto, anziché contrapporsi devono sorreggersi e correggersi a vicenda. La fine di utopie totalitarie è liberatoria solo se si accompagna alla consapevolezza che la redenzione, promessa e fallita da quelle utopie, dev'essere cercata con pazienza e modestia, sapendo di

non possedere alcuna ricetta definitiva, ma non irrisa. Troppi delusi da utopie totalitarie crollate, sovraccitati dal disincanto anziché esserne resi più maturi, alzano una voce supponente e stridula per dileggiare ideali di solidarietà e giustizia in cui avevano ciecamente creduto. L'enfasi con cui spesso si festeggia la caduta dello Stato sociale, anziché studiarne i vistosi difetti per correggerli, è un aspetto di quell'incapacità di unire utopia e disincanto (12).

Di conseguenza, l'attitudine di volere l'impossibile e renderlo possibile è uno stimolo essenziale per l'evoluzione della società. Come potrebbe esistere, altrimenti, il COPINH, ossia il Consiglio Civico di Organizzazioni Popolari e Indigene dell'Honduras che attua per il progetto di rifondazione dello stato al fine di dare centralità alla lotta in difesa dei territori contro la presenza di imprese sfruttatrici e contro le concessioni sui fiumi? Una lotta che, ovviamente, include i diritti dei popoli indigeni come bene specifica, nell'intervista rilasciata a *Colombia informa* il 16 febbraio 1918, Berta Zúñiga Cáceres, coordinatrice del movimento e figlia di Berta Cáceres, attivista ambientale di fama internazionale, brutalmente assassinata l'1 marzo 2016 per la sua strenua opposizione alla costruzione di una diga in territorio indigeno:

Para nosotros, como organización, es importante posicionar la lucha en defensa de los territorios. Esta es una realidad muy fuerte para nuestras comunidades: la presencia de empresas explotadoras y el concesionamiento de los ríos. Pero también es una lucha un poco más abarcadora que tiene que ver con los derechos de los pueblos indígenas, con la desmilitarización de los territorios, con las garantías de no repetición, con búsqueda de justicia para las víctimas de esta lucha frente a los proyectos extractivos.

Attraverso lo strumento della critica, che agisce quale forza propulsiva reale della storia e dell'orizzonte d'attesa del lettore il cui sistema di norme è scardinato dalla nuova proposta letteraria, l'utopia racchiude la propria funzione positiva. In fondo è precisamente questo il concetto espresso da Ernst Bloch nelle seguenti frasi:

la fantasia concreta e l'opera figurale delle sue anticipazioni mediate fermentano nel processo stesso del reale e si riproducono nel concreto sogno che spinge in avanti; elementi anticipatori sono una componente della realtà stessa. Dunque la volontà di utopia è assolutamente collegabile con una tendenza oggettuale, anzi è in essa confermata e si trova a casa propria (232).

Nel XXI secolo l'assenza di miti, la mancanza di utopie, o la presenza di anti utopie, la cui vera natura è di opporsi alla costruzione di nuove società scontrandosi con la fattibilità della distruzione, condizionano pesantemente l'individuo rassegnato a un presente privo di espansioni future. La letteratura è costretta ad affrontare la realtà contingente piuttosto che a creare mondi possibili. Da qui la costante presenza di catastrofi naturali od economiche, di degradazione

ecologica, di pandemia, d'inquinamento ambientale, di deforestazione, di urbanizzazione anarchica di interi quartieri malsani. Un esempio concreto, solo per citare alcuni nomi della letteratura ispano-americana, lo offrono la scrittrice nicaraguense Gioconda Belli con il romanzo *Waslala* (1996) che mette in allerta sulle scorie radioattive scaricate dai paesi occidentali nei poveri villaggi del terzo mondo. Ad essa si affiancano gli argentini César Aira (1949) e Washington Cocurto (1973) che descrivono, sia pure da prospettive diverse, l'invisibilità degli emarginati di Villa Miseria, la baraccopoli di una Buenos Aires dove sono ben percepibili le sacche di povertà ingigantite a seguito del recente collasso economico e sociale. Tale denuncia si inserisce perfettamente nella definizione di "poesia sociale" – applicabile anche alla narrativa –, formulata da James Ifland in quanto «acto cognitivo seguido por un juicio moral o ético que rechaza lo que se acaba de revelar» (13).

Il prospettare visioni fiduciose nell'avvenire è, perciò, determinante per la rifondazione stessa del paese che si rinvigorisce proprio attraverso l'invenzione, «se gesta de invención en invención; resulta una fundación constante» (Dellarciprete 61). Affinché ogni mutamento si verifichi è doveroso ricorrere alla tensione utopica, all'immaginazione creativa, all'entusiasmo rivoluzionario capace di aprirsi all'immanente, riconciliando l'uomo con la storia, con la natura e con tutte le loro potenzialità.

### Tematiche del presente numero

Gli argomenti affrontati nel presente numero della rivista riguardano le utopie e l'orizzonte di attese e di speranze individuali o collettive nelle Americhe; l'ambiguità nell'indicare il migliore dei mondi possibili dove vivere o il luogo che non esiste; il racconto di un viaggio immaginario alla scoperta di un paese dominato da un ordine sociale, il percorso semiotico tra sogni e realtà linguistica; la previsione di un futuro prossimo come conseguenza dell'evoluzione storica intrisa delle inquietudini del presente; i sentimenti di rivolta sociale e della speranza di un avvenire comunitario basato sull'uguaglianza, sulla libertà; le conseguenze della mancanza di utopie sostituite da anti utopie. Quest'ultime a differenza delle utopie, che si scontrano con la realtà per correggerla, pur non essendo passive in quanto prevedono un progetto imminente, per loro stessa natura si oppongono alla costruzione di società diverse. Eloquenti in proposito sono le seguenti affermazioni del filosofo Hinkelammert:

Si el fin utópico era ilusorio, el hombre puede hacer lo que quiere, pero no lo logrará. Tiene que volver a plantearse la meta dentro de la factibilidad real. La acción antiutópica en cambio, no. Ella destruye y al fin autodestruye. Es su lógica declarar el fin del mundo para el

caso de que no logre imponerse a la historia. Si no se impone, la destruye. Precisamente esta dimensión destructora, el pensamiento utópico no la tiene [...]. El pensamiento utópico no puede sino tomar la realidad como última referencia de todos los actos humanos. Esta realidad es su mano invisible, que la dirige en última instancia. La acción antiutópica en cambio, va más allá. No solamente vive constantemente de la arrogancia de anticipar juicios finales, se arroga también el derecho de determinar cuál será el último día (266-267).

Ogni tematica rafforza il concetto sartriano dell'azione estetica che sorge da un atto di libertà del singolo autore / autrice il cui immaginario è privo di confini, di barriere spaziali e temporali. Partendo dallo statuto ontologico dell'immaginazione, la letteratura si configura, pertanto, come rivoluzione permanente dove l'esperienza estetica è articolata e dinamica, fatta di azione e di passione, di attesa, di incertezza sull'esito, di tensione verso il suo perfezionamento<sup>1</sup>. L'intera opera di Jorge Luis Borges ha stravolto canoni letterari trascendendo limiti territoriali nel tentativo di creare una letteratura universale, vagando tra generi e forme stilistiche diverse. Non di meno pregna di eccitazione e di sofferenza si rivela la narrativa di Alejo Carpentier che muta la sequenza temporale ripercorrendo a ritroso vite individuali e realtà storiche. La lotta di Julio Cortázar per l'affermazione di forme semantiche e testuali diverse, è un ulteriore esempio di narrativa in cui si utilizza l'"inversione" come «una de las posibles formas "textuales" de revelación de la realidad, si la abordamos y aceptamos desde otra perspectiva» (Barchiesi 50). Sono soltanto alcune dimostrazioni caratterizzanti la letteratura ispano-americana, di per sé costantemente tesa alla ricerca di possibili risvolti dei canoni convenzionali, estendibili ad ogni forma di letteratura attuale.

Nell'insieme si tratta di un numero stimolante proprio per la varietà delle opere letterarie che si basano su molteplici modelli di finzione, affondando lo sguardo nelle sfaccettature tecniche, ontologiche ed epistemiche per creare universi d'invenzione proiettati in un futuro auspicabile. Viene superato, inoltre, il concetto stesso della lotmaniana "semiosfera", ovvero lo spazio semiotico circoscritto e mirato alla definizione dei territori culturali di una determinata società. In questo modo la *fiction* è davvero libera di affidarsi, con parole di Pavel, «ai poteri creativi dell'immaginazione, dando conto delle proprietà dei mondi e dell'esistenza, della loro complessità, incompletezza, lontananza e integrazione nell'economia generale della cultura» (16). In fondo realtà e creazioni ipotetiche, anche se non necessariamente legate alla verità dei fatti, convivono in simbiosi nell'evidente violazione e superamento della soglia per forgiare mondi possibili.

1 Per un approfondimento del tema cf. Dewey.



**Opere citate**

- Augé, M. (2004): *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bachtin, M. (2001): *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Baczko, B. (1978): *L'utopia*. M. Botto & D. Gibelli (Trad.). Torino: Einaudi.
- Barchiesi, M. A. (2017): Narraciones a contrapelo. In G. Fiordaliso, A. Ghezzani & P. Taravacci (Eds.), *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, II (pp. 41-55). Trento: Università degli Studi di Trento.
- Bloch, E. (1994): *Il principio speranza* I-III. Bodei (Ed.). E. de Angelis (Trad. I e III vol.), T. Cavallo (Trad. II vol.).
- Borges, J. L. (1984): *Tutte le opere* I-II. D. Porzio (Ed.). Milano: Mondadori.
- Carpentier, A. (1953): *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza.
- Cortázar, J. (2004): *Cuentos completos* I. Madrid: Alfaguara.
- Decouflé, A.C. (1975): *L'an 2000: Une Anti-Histoire de la fin du Monde*. Paris: Gallimard & Julliard.
- Dellarciprete, R. (2014): Del realismo utópico de Julio Ditttrich y Pierre Quiroule al historicismo contra-utópico de Eduardo Holmberg. *El hilo de la fabula, Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, 13, pp. 51-56. Recuperato da <https://doi.org/10.14409/hf.v1i13>. (Visitato il 30/12/2020).
- Dewey, J. (2007): *L'arte come esperienza*, 1934. G. Matteucci (Ed.). Palermo: Aesthetica.
- Doležel, L. (1999): *Heterocosmica. Ficción e mondi possibili*. Milano: Bompiani.
- Foucault, M. (1994): *Eterotopia: luoghi e non luoghi metropolitani*. Milano: Mimesis.
- Giddens, A. (1981): *A Contemporary Critique of Historical Materialism*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Hinkelammert, F. (1990<sup>2</sup>): *Crítica a la razón utópica*, 1984. San José: Costa Rica, DEI.
- Huysen, A. (2002): Recuerdos de utopía. En A. Huysen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización* (pp. 247-271). Buenos Aires: FCE.
- Iffland, J. (1994): *Ensayo sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*. San José: EDUCA.
- Liano, D. (2005): El fin de la utopía genera monstruos: la narrativa guatemalteca del siglo XX. En K. Kohut & W. Mackenbach (Eds.), *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América* (pp. 119-128). Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- Lotman, J. M. (1985): *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.
- Magri, C. (1999): *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*. Milano: Garzanti.
- Pavel, Th. G. (1992): *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*. A. Carosso (Ed.). Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Popper, K. R. (1989): *Alla ricerca di un mondo migliore*. Roma: Armando.
- Sartre, J.-P. (2009): *Che cos'è la letteratura?* D. Tarizzo (Trad.). Milano: Il Saggiatore.
- Zúñiga Cáceres, B. (2018,16/2): Honduras: La repulsión de un pueblo a las políticas de saqueo, muerte y a la violencia del Estado. Entrevista. *Colombia Informa*. Recuperato da <http://www.colombiainforma.info/honduras-la-repulsion-de-un-pueblo-a-las-politicas-de-saqueo-muerte-y-a-la-violencia-del-estado/>. (Visitato il 30/12/2020).



**CANADA**



# ÉCRIRE LES FEMMES QUE JE SUIS

Louise Dupré\*

Louise Dupré présente ici une réflexion sur son parcours de poète et de romancière en abordant les trois composantes de sa subjectivité – son identité en tant que femme, québécoise et nord-américaine –, tout en étant consciente que l’écriture entraîne une déconstruction et une reconstruction constante de soi.

Mots-clés: poésie, identité, femmes, Québec

## *Writing the Women I am*

Louise Dupré’s text is a reflection on her career as a poet and novelist. She analyses the three components of her subjectivity – her identity as a woman, as a Quebecer and a North American –, while being aware that writing leads to a deconstruction and a constant reconstruction of the self.

Keywords: Poetry, Female Identity, Quebec

Écrire est pour moi l’acte qui fonde mon rapport au monde, l’acte par lequel, jour après jour, je tente de savoir quelles sont les voix qui m’habitent. J’essaie d’abord de les entendre – ce qui n’est pas évident –, puis de les accueillir, de les démêler, de les interpréter, afin d’en venir à comprendre qui je suis.

Dans mes travaux universitaires, je m’intéresse depuis longtemps à la subjectivité, la subjectivité moderne où le sujet n’est plus celui du “Je pense donc je suis” cartésien, mais celui de la psychanalyse et du matérialisme historique. Un sujet qui, parlé par l’Histoire – la grande et la petite –, se retrouve divisé, “schizé”, soumis à son inconscient, pris dans les méandres de ses contradictions. J’écris pour m’approcher de moi-même en n’ignorant pas que j’affronte un jeu de miroirs qui se reflètent les uns dans les autres, et cela d’autant plus que je me transforme: j’évolue ou je régresse, selon les événements, je suis un

\* Écrivaine, Montréal.

sujet complexe et changeant. C'est avec ces précautions que je dessinerai ici les contours de ma posture en essayant de mettre les mots les plus justes possible sur mon parcours, parcours balisé par trois affirmations: je suis femme, je suis québécoise et je suis nord-américaine.

### **Je suis femme**

Contrairement à beaucoup de fillettes de mon époque qui subissaient de la discrimination au sein de la famille, je n'étais pas obligée d'aider ma mère dans la maison, j'ai eu les mêmes permissions que mes frères, j'ai pu faire des études avancées. Dans mon récit *L'album multicolore*, je raconte que ma grand-mère maternelle, qui demeurait avec nous, revenait souvent sur le fait que ses frères avaient pu poursuivre leurs études alors que les filles, elles, avaient dû se contenter du cours primaire. À près de quatre-vingts ans, cet état de fait la mettait encore en colère.

Ma grand-mère prônait l'égalité des femmes et des hommes, du moins dans l'éducation, mais elle ne se serait pas qualifiée de "féministe": dans les années 1950, à Sherbrooke, ce mot n'existait pas dans le vocabulaire. Il a fait irruption au tournant des années 1970, grâce à la Révolution tranquille, ce grand vent de modernité qui a soufflé sur le Québec à partir des années 1960<sup>1</sup>. J'appartiens aux premières générations de femmes qui ont eu droit à l'éducation supérieure, ont pu occuper un poste intéressant, décider de donner ou non naissance à des enfants, et écrire. Avant moi, les femmes devaient choisir entre la maternité et la création: à preuve, dans notre histoire, les poètes Jovette Bernier, Simone Routier et Rina Lasnier n'étaient pas mariées, ni la romancière Anne Hébert. Nous, nous arrivions au bon moment et nous voulions tout: une vie de famille, un travail, une œuvre. Et nous avons tout mené de front, nous avons joué les *Super Women* avec les difficultés qu'on peut imaginer.

J'ai commencé à écrire sans le sillage du féminisme, me rendant compte que peu de livres de femmes nous avaient été enseignés. Il m'a semblé que rien ou presque n'avait encore été dit de la subjectivité des femmes, de leurs désirs, de leurs rêves, de leurs blessures. J'étais inspirée par d'autres créatrices et par des théoriciennes qui se sont penchées sur la situation des femmes. Si la parole de ma grand-mère continue de m'habiter chaque fois que je prends la plume, je garde le souvenir des auteures qui m'ont ouvert la voie: Simone de Beauvoir,

1 N'oublions pas cependant que, dès le début du siècle, il y a eu au Canada des mouvements de femmes inspirés de la lutte des suffragettes d'Europe et des États-Unis.

Marguerite Duras, Anne Hébert, Gabrielle Roy, Virginia Woolf, puis celles qui, écrivaines, artistes ou théoriciennes, ont contribué, au tournant des années 1970, à révéler le dynamisme de la parole des femmes.

Alors que la Révolution tranquille avait voulu faire une rupture radicale avec les Pères de la Pensée, l'arrivée du féminisme a permis d'exhumer la mémoire féminine puisque, selon la romancière Louky Bersianik, l'histoire a souffert pendant des millénaires de l'amnésie des femmes. Pour sortir de cet état qui leur avait été néfaste, les femmes ont travaillé à rétablir le lien, intellectuel et affectif, entre mères et filles. Car pour une fille, le lien à la mère est la base sur laquelle se construit la psyché. La relation mère-fille est l'un des thèmes importants de mon écriture. Déjà présente dans mon premier recueil de poésie, *La peau familière*, publié en 1983, elle est évoquée dans mes romans *La memoria* et *La Voie lactée* avant de faire l'objet du texte théâtral *Tout comme elle*, puis du récit *L'album multicolore*.

On le sait: l'écriture se bâtit à partir de la singularité de la personne, de son histoire familiale et sociale, des expériences dont elle se souvient et de celles qu'elle a oubliées. Dans un essai publié dans le livre *La théorie, un dimanche*, en 1988, je notais déjà: «L'écriture se trame dans une zone de chocs, de tensions, de contradictions où petit à petit s'élabore une conscience: "une conscience, dit Gail Scott, qui ne soit pas limitée à la conscience féministe, mais qui supporte sa part d'inconscient"» (Bersianik et al. 130-131). Et je continue en affirmant: «Écrire, c'est accepter que la conscience féministe ne parviendra jamais à arracher le *je* à lui-même, à ses larmes, à sa souffrance, à ses premiers abandons. Dans ma poésie, je me bute sans cesse à cette évidence: la conscience féministe n'est pas une panacée» (131).

Si je me considère comme féministe dans la vie, je pratique pourtant ce qu'on a appelé au Québec "une écriture au féminin", terme qui a été créé pour parler d'une écriture inspirée par une conscience-femme, mais qui ne se veut ni une illustration de la théorie ni une application de l'idéologie. Une œuvre, en effet, s'édifie sur ce qu'on est et non pas sur ce qu'on voudrait être idéalement. Les théories de la création nous ont d'ailleurs enseigné que l'auteur doit lâcher prise, laisser de la liberté à son narrateur et à ses personnages. À trop vouloir les contrôler, il en fera des pantins. Et le lecteur sera devant un texte auquel il ne pourra pas croire, dans lequel il ne pourra pas entrer.

Pratiquer une écriture qui explore la féminité nécessite cependant de se soumettre constamment à un questionnement. Comme femme, à quels stéréotypes ai-je été exposée? Quels sont ceux que je continue à transmettre malgré moi? Comment, dans un texte littéraire, rester critique face à mon histoire sans nier les marques inconscientes qui m'ont faite ce que je suis? Voilà les questions qui m'habitent. Une femme ne peut plus, aujourd'hui, écrire de façon naïve. Écrire

est en effet une avancée sur un fil de fer et ce n'est pas un hasard si j'ai intitulé un recueil de nouvelles *L'été funambule*.

C'est dire que le "je" du texte, se sachant écartelé, doit mettre en acte les différents aspects de ses contradictions, ce qui explique pourquoi le travail de la forme a été si important au Québec dans l'écriture des femmes. Depuis les années 1970, ce qu'on a appelé le "mélange" ou le "métissage des genres" a permis de faire se côtoyer, dans une œuvre, des genres littéraires différents. Ces expériences ont été faites surtout par des poètes, qui ont contesté la poésie de la génération d'avant, celle de l'Hexagone. La poésie en prose, par exemple, a voulu prendre ses distances avec le lyrisme en introduisant une trame narrative. Éprouvant le désir de raconter leur histoire et celle d'autres femmes, les écrivaines n'ont pas hésité à camper des personnages dans un contexte romanesque. Mais la poésie en prose a aussi permis d'inclure une dimension essayistique, voire théorique. On a même qualifié certains livres de femmes de "théories-fictions" ou de "fictions-théories", selon le degré de réflexion qui y était investi.

Les écrivaines ont aussi intégré à leur propos des genres typiquement pratiqués par les femmes, comme le journal intime ou la correspondance. Et leurs textes ont parfois pris une dimension théâtrale. Oui, dans la poésie, on transgressait les frontières entre les genres littéraires et ce désir de liberté a fait en sorte qu'on a vu se multiplier les voix narratives, les points de vue, les registres, les tonalités. Sont apparus des textes hybrides portant une subjectivité expérimentale, sans cesse en mouvement. C'est de ce courant que je viens et dont je me réclame encore aujourd'hui. Dans mes recueils poétiques *Bonheur* et *Tout près*, les suites poétiques en prose sont séparées par des poèmes en vers. Et mon texte pour le théâtre *Tout comme elle* est écrit sous forme de tableaux, qui ne sont pas sans points communs avec la poésie en prose. Quant à mon recueil *Plus haut que les flammes*, long poème en quatre parties, il a été présenté au théâtre parce qu'on lui a reconnu une dimension dramatique.

Pratiquer une écriture au féminin implique aussi d'interroger la langue. En français, la question du *gender* est intimement liée à celle du genre grammatical. Comme les autres langues latines, le français est une langue fortement sexuée, où le masculin, on le sait, l'emporte sur le féminin, ce qui nécessite un travail de subversion quand on désire donner préséance au féminin. Je dois donc porter une attention constante aux structures de phrases et aux mots, puisque j'essaie de choisir des vocables féminins. Ce travail ne se manifeste pas clairement dans le texte, mais il se fait sentir: les lecteurs et lectrices ont alors l'impression que le texte est sous-tendu par le féminin.

Mais on se souvient de la célèbre phrase de Simone de Beauvoir: «On ne naît pas femme, on le devient» (13). Le genre sexuel n'est pas une donnée es-



sentialiste: il est tributaire de l'époque et de la société dans laquelle on évolue. Je suis née au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, dans le Québec francophone de la Grande Noirceur. Et je suis forcée de me demander quelle incidence ce fait prend dans mon écriture.

### **Je suis québécoise**

Je ne suis pas née québécoise: je suis née canadienne-française. C'est durant la Révolution tranquille que je suis devenue québécoise, quand s'est développé un sentiment nationaliste. J'ai pris conscience que j'étais la descendante de colons venus de France qui avaient été conquis par l'Angleterre et devaient lutter pour éviter l'assimilation. Être canadienne-française, c'était un état de fait. Devenir québécoise, ce fut une affirmation, un engagement, celui de participer au développement d'une société qui voulait demeurer francophone et travailler à l'essor d'une culture de langue française. Me dire femme et québécoise relève d'un double engagement.

Dans mon récit *L'album multicolore*, j'ai consciemment inscrit cette double appartenance. Raconter la vie de ma mère impliquait en effet de remonter à mes grands-mères et à mes aïeules. J'en suis venue à dessiner un portrait de la vie des femmes du XX<sup>e</sup> siècle au Québec. Sont évoqués des faits historiques: la révolte des Patriotes, la mort du premier ministre Duplessis, l'élection de Jean Lesage, la nationalisation d'Hydro-Québec par René Lévesque, les années contre-culturelles, etc. *L'album multicolore* est sans contredit un livre signé par une Québécoise.

Mais je suis une Québécoise de Sherbrooke, cette ville fondée par les loyalistes anglais qui, après l'indépendance des États-Unis, ont voulu rester fidèles au roi d'Angleterre et ont quitté la Nouvelle-Angleterre pour venir fonder les *Eastern Townships* – les Cantons de l'Est. Si Sherbrooke était déjà francisée dans mon enfance, mes grands-parents et ma mère avaient vécu près des anglophones, qui étaient des voisins, des compagnons de travail, des amis. Leur situation était très différente de celle qu'on subissait à Montréal, où les riches anglophones et les francophones pauvres évoluaient dans des milieux totalement séparés.

Il y a plusieurs Québec au Québec. Selon la région qu'ils habitent – Montréal, l'Estrie, la Gaspésie, le Saguenay ou l'Abitibi –, les gens connaissent des expériences différentes et parlent la langue française avec des variantes régionales. Mais heureusement, on voit aussi des points communs, tout comme il y a des ressemblances entre les Québécois et d'autres peuples. Ce qui semble le plus près de soi est souvent universel, comme en témoigne la pièce de théâtre

*Les belles-soeurs*, de Michel Tremblay, qui peint des femmes modestes du Plateau-Mont-Royal, à Montréal. Elle a été traduite en plusieurs langues et a été présentée dans de nombreux pays.

Il faut aussi souligner que le Québec a vécu une évolution rapide, ce qui me rappelle une discussion lors d'une rencontre à Barcelone organisée par l'Association internationale des études québécoises (AIÉQ), rencontre réunissant des professeurs européens et québécois. Une collègue française soutenait que la littérature québécoise n'avait plus rien de québécois. Prenant exemple sur mes romans, elle avait affirmé qu'ils pourraient avoir été signés par une écrivaine française. On ne peut nier que la littérature québécoise a perdu de son exotisme. À l'ère de la mondialisation, la vie en Occident s'est uniformisée: les écrivains voyagent, ils rencontrent des auteurs étrangers, ils les lisent grâce aux traductions, de plus en plus accessibles.

Alors, comment savoir si un livre est "québécois"? Cette question mérite d'être posée. Je soutenais ce jour-là que, dans mes textes, le lecteur devait bien sentir qu'il était au Québec, à cause du contexte spatial décrit, ne serait-ce que discrètement: la ville de Montréal, qui n'est pas nommée dans *La memoria*, mais qu'on reconnaît; les tempêtes de neige dans *La Voie lactée*; la végétation dans *L'été funambule*. Le contexte québécois apparaît nécessairement puisque j'écris à partir de ce qui m'a constituée, et je fais le pari que les lecteurs le remarquent ou, du moins, le ressentent. Il passe par le biais de référents géographiques, mais aussi de référents culturels: référents religieux puisque nous avons eu une éducation fortement imprégnée par le catholicisme, référents littéraires, référents cinématographiques.

Mais mon appartenance à la culture québécoise passe aussi par mon usage de la langue. Les protagonistes de mes romans et de mes nouvelles sont des femmes qui ont eu accès aux études supérieures: traductrices, professeures, artistes, architectes. Elles ne parlent pas un français populaire, mais bien le français dans lequel s'expriment les personnes de leur groupe social. Pourtant, ce français est le français standard québécois, avec son vocabulaire et ses tournures de phrases. Pour l'édition de *La memoria* à Bruxelles, j'ai révisé le manuscrit et changé quelques mots qu'on emploie au Québec mais non en Europe. Quand un livre est publié à l'étranger, il faut que les lecteurs du pays en question puissent non seulement comprendre, mais entrer dans la voix du texte.

On peut le voir: si se définir comme femme et québécoise relève d'un double engagement, écrire au féminin, quand on est québécoise, s'avère une double contrainte. Mais il n'y a pas d'écriture sans contraintes. Et les contraintes sont des occasions de tirer parti des richesses de la langue.

## Je suis nord-américaine

Je suis aussi nord-américaine puisque je suis née en Amérique du Nord. Mais c'est l'identité qui est la plus problématique pour moi. Le Québec est enclavé dans une mer anglophone: c'est une petite île qui a lutté dans le passé pour la survie de sa langue et de sa culture, et qui lutte encore pour son essor. De ce fait, nous avons entretenu – et entretenons toujours – un rapport privilégié avec la France et la francophonie. De l'école primaire à l'université, j'ai eu plusieurs professeurs français, qui m'ont formée. Pendant mon adolescence, j'ai étudié la littérature française dans des livres publiés en France, visionné des films français, apprécié les peintres français. À vrai dire, je n'ai découvert la littérature québécoise qu'à l'université, presque en même temps que la littérature canadienne-anglaise.

La culture française était enchâssée dans la civilisation gréco-romaine. Dès l'âge de douze ans, j'ai connu l'empire romain en apprenant le latin et en traduisant des extraits de *La guerre des Gaules*, de Jules César. D'où ma passion pour l'Italie, et le titre du recueil de poésie *Quand on a une langue, on peut aller à Rome*, écrit avec Normand de Bellefeuille. Puis, à quatorze ans, j'ai commencé à apprendre le grec classique et à traduire Xénophon. Dans nos cours d'anglais, nous lisions de la littérature anglaise, mais nous restions dans l'ignorance des livres qui se publiaient aux États-Unis et au Canada.

Avec le recul du temps, je constate que notre culture classique était européenne et la culture populaire – celle du cinéma, de la télévision et de la chanson – nous venait des États-Unis. J'étais déjà adulte quand j'ai découvert les grands écrivains et les grands artistes états-uniens. Mais encore aujourd'hui, les références qui me viennent spontanément à l'esprit dans le domaine culturel sont européennes, même si je cite de plus en plus souvent des auteurs des États-Unis: par exemple, Paul Auster dans mon dernier roman, *Théo à jamais*, dont la première partie se passe d'ailleurs en Floride.

L'accès aux États-Unis m'a d'abord été donné par les femmes. À côté des féministes françaises comme Hélène Cixous, belges comme Claire Lejeune, ou italiennes comme Elena Gianini Belotti, j'ai découvert les Germaine Greer, Kate Millet, ou encore Mary Daly, des femmes qui m'ont fait prendre conscience de la richesse de la pensée féministe aux États-Unis. Elles m'ont montré que la culture nord-américaine, plus pragmatique, complétait la culture européenne, plus théorique. Et c'est encore le féminisme qui m'a permis de connaître des écrivaines du Canada anglais.

C'est plus tard, par le biais des rencontres d'écrivains, que m'est venue la connaissance de la culture de l'Amérique latine: le Mexique, Haïti, et d'autres pays de l'Amérique du Sud, comme l'Argentine, le Brésil et le Chili. Il y a là un

immense apport culturel qui repose sur le métissage entre les Amérindiens et les colonisateurs espagnols ou portugais, sans compter l'apport africain par le biais des Afro-Américains. Ce fut, pour le Québec, une occasion de repenser son propre métissage.

Car l'écriture est un dialogue avec l'autre, sinon elle demeure une répétition des idées reçues. Cela, je l'ai fortement ressenti en écrivant le recueil poétique *Plus haut que les flammes*, qui porte sur la Shoah. Sans me mettre à la place de ceux et celles qui ont subi cette tragédie, j'ai voulu me faire «témoin *in absentia*», selon l'expression de Nicoletta Dolce (16). Autrement dit, endosser la subjectivité d'une femme qui, lors d'une visite à Auschwitz, aperçoit dans une vitrine des vêtements de bébés qui ont été exterminés et imagine son petit-fils dans les vêtements de ces petits martyrs. Déjà en 1988, dans *Bonheur*, un recueil de poésie en prose poétique flirtant avec le récit, la narratrice avouait à son amant: «Vois-tu, je ne suis pas celle que tu penses, je ne suis pas la femme que je suis» (100). L'écriture m'emporte en dehors de mes repères, elle déconstruit et reconstruit ma subjectivité le temps d'un recueil de poésie ou d'un roman. Et elle me permet d'évoluer.

Qui suis-je quand j'écris? Bien sûr, je suis une femme, québécoise et nord-américaine. Mais au moment où je me mets à tracer des mots sur l'écran de mon ordinateur, je voyage dans le passé et dans l'avenir, je m'invente d'autres personnalités, je transgresse les interdits, je fais des confidences que je n'oserais pas faire à mes amies. Cette femme aux multiples personnalités, vous en avez un aperçu seulement dans mes livres. Le seul qui la connaît telle qu'elle est, c'est mon chat, qui est aussi mon premier lecteur.

### Bibliographie citée

- Bersianik, L. (1990): *La main tranchante du symbole*. Montréal: Remue-ménage.
- Beauvoir, S. de (1949): *Le deuxième sexe* I. Paris: Gallimard.
- Dolce, N. (2015): *Plus haut que les flammes*: «Ton poème a surgi de l'enfer». *Nouvelles Études Francophones*, 30, 1, pp. 16-31.
- Dupré, L. (1983): *La peau familière*. Montréal: Remue-ménage.
- Dupré, L. & Bellefeuille, N. de (1986): *Quand on a une langue, on peut aller à Rome*. Montréal: La Nouvelle Barre du Jour.
- Dupré, L. (1988): *Bonheur*. Montréal: Remue-ménage.
- Dupré, L. (1988): Quatre esquisses pour une morphologie. In L. Bersianik & al (Éds.), *La théorie, un dimanche* (pp. 119-136). Montréal: Remue-ménage.
- Dupré, L. (1996): *La memoria*. Montréal: XYZ.
- Dupré, L. (1998): *Tout près*. Montréal: Noroît.
- Dupré, L. (2001): *La Voie lactée*. Montréal: XYZ.
- Dupré, L. (2006): *Tout comme elle*. Montréal: Québec Amérique.
- Dupré, L. (2008): *L'été funambule*. Montréal: XYZ.

- Dupré, L. (2010): *Plus haut que les flammes*. Montréal: Noroît.  
Dupré, L. (2014): *L'album multicolore*. Montréal: Héliotrope.  
Dupré, L. (2015): *Plus haut que les flammes*. Paris: Bruno Doucey.  
Dupré, L. (2020): *Théo à jamais*. Montréal: Héliotrope.  
Tremblay, M. (1968): *Les belles-sœurs*. Montréal: Leméac.



# L'ALTÉRITÉ, L'ÉCART ET L'ENTRE: FRANÇOIS JULLIEN ET L'UTOPIE AUTOTRADUCTIVE DE NANCY HUSTON

Valeria Sperti\*

Cette analyse se propose de prendre en compte comment Nancy Huston décline dans son œuvre – notamment dans *Limbo / Limbes* (1998) et dans *Bad Girl* (2014) – une utopie autotraductive qu'il est intéressant de sonder à travers la notion d'écart linguistique et culturel proposée par le philosophe François Jullien.

Mots-clés: Nancy Huston, utopie autotraductive, François Jullien

*Otherness, the Gap and the In-between: François Jullien and Nancy Huston's Self-translating Utopia*  
This analysis proposes to take into account how Nancy Huston declines in her work - in particular in *Limbo / Limbes* (1998) and in *Bad Girl* (2014) – a self-translating utopia that it is interesting to probe through the notion of linguistic and cultural gap proposed by the philosopher François Jullien.

Keywords: Nancy Huston, Self-translation Utopia, François Jullien

## Une œuvre translingue et transculturelle

Le questionnement sur la diversité culturelle aussi bien que l'interfécondité entre les langues est depuis toujours au cœur de l'œuvre de Nancy Huston. D'origine albertaine, l'écrivaine a grandi au Canada et aux États-Unis en parlant anglais – et partiellement allemand à la suite de la séparation de ses parents – tout en préférant prendre la plume en français, à Paris, au début des années 1980, pendant un “exil” choisi qui s'est indéfiniment prolongé<sup>1</sup>.

\* Università di Napoli Federico II.

1 Pour un aperçu du parcours et de l'œuvre de Nancy Huston, cf. Sperti 2013: 381-394.

Le succès de *Plainsong / Cantique des plaines* (Huston 1993<sup>a</sup>, 1993), premier roman écrit en anglais, a été terni par de vives polémiques au Canada<sup>2</sup>. Loin de me pencher sur cet épisode charnière dans le parcours de l'écrivaine, je me limiterai à constater, l'émergence au fil du temps, dans les fictions hustoniennes, d'indices autobiographiques porteurs de la réflexion de Nancy Huston sur son bilinguisme, sur les questions identitaires et sur sa pratique de l'autotraduction. En revanche, je voudrais mettre en relief les conséquences majeures liées aux choix créatifs et à la pensée théorique de l'auteure et les examiner à la loupe des concepts sur l'altérité proposés par le philosophe et sinologue François Jullien.

Dans le parcours hustonien, l'écriture créative est toujours balisée par une pensée solide qui ne cesse d'étudier son statut. Après la publication de *Cantique des plaines* – une première pour l'auteure quant à l'autotraduction consécutive (Grutman 259) – Nancy Huston ressasse les pour et les contre de sa position auctoriale.

En 1993, dans un essai où il est question de bilinguisme et d'identité plurielle, elle souligne l'importance que son œuvre accorde à la "distance" culturelle et linguistique comme instrument créateur: «C'est cette coexistence inconfortable, en moi, de deux langues et de deux façons d'être qui me rend le plus profondément canadienne. Elles ne veulent surtout pas se réunir; elles ne veulent même pas forcément se serrer la main» (Huston 1995: 261).

Plus tard, en 2007, dans un autre essai où elle prône, en bonne compagnie, une littérature-monde inclusive, ouverte à l'autre (Huston 2007)<sup>3</sup>, l'auteure reprend encore l'idée que la différence linguistique et culturelle est vivifiante et elle s'étend pareillement sur le concept de distance. «[A]ucune langue n'est maternelle» affirme-t-elle et elle fait l'éloge de l'altérité aussi bien que de l'autotraduction qu'elle pratique, tout en soulignant les difficultés, mais aussi l'élargissement d'horizons que chaque transposition d'une langue à l'autre représente, mobilisant le génie créateur de l'écrivaine. Ces quelques citations datées 1993 et 2007 – mais bien d'autres, et certaines plus récentes, pourraient

- 2 Le Prix du Gouverneur Général du Canada (section romans et nouvelles de langue française) est attribué en 1993 à la version française du roman, suscitant les polémiques de nombreux journalistes et éditeurs québécois qui considéraient le roman comme une traduction. À partir de cette date, Nancy Huston pratiquera l'autotraduction consécutive, ne publiant ses romans qu'une fois l'autotraduction terminée, pour nuancer autant que possible les limites entre l'original et sa transposition.
- 3 L'essai paraît dans un volume qui fait suite au manifeste de la littérature-monde, publié dans *Le Monde des Livres* le 15 mars 2007. Il est signé par nombre d'auteurs, pour la plupart francophones, dont Nancy Huston.



les accompagner – me permettent de postuler une relation entre la réflexion de l'écrivaine sur l'altérité et l'identité et celle de François Jullien<sup>4</sup>.

### La diversité culturelle: l'écart

En 2011, à l'occasion de l'attribution de la chaire sur l'altérité au Collège d'études mondiales, François Jullien tient une leçon, intitulée *L'écart et l'entre*, où il critique le concept de différence au regard de la diversité culturelle et il propose de lui substituer un terme qu'il juge plus approprié: l'écart (31-47). Le philosophe part du principe que, la différence étant une notion identitaire qui nous oblige à nous positionner d'un côté ou de l'autre, elle est peu adaptée pour rendre compte de l'identité car elle tend toujours à définir, alors que chaque culture est dans une mutation incessante, toujours en devenir. Puisque seule l'extraterritorialité culturelle nous autorise à comparer deux cultures – ce qui est impossible car chaque être humain se trouve appartenir à une culture au moins – tout étiquetage culturel est, par sa nature même, ethnocentrique. De là l'importance de l'introduction de la notion d'écart et d'entre qui «ouvre, en séparant les cultures et les pensées, un espace de réflexivité entre elles où se déploie la pensée» (Jullien 31).

L'écart se révèle donc une «figure de dérangement [qui] fait paraître les cultures et les pensées comme autant de fécondités» (Jullien 31) et servira de fil rouge théorique à mon analyse de deux textes de Nancy Huston, *Limbes / Limbo* (1998) et *Bad Girl, classes de littérature* (2014), à la recherche des éléments communs que l'écrivaine et François Jullien me semblent partager dans leur approche de la diversité culturelle et linguistique.

Le premier récit, *Limbes / Limbo*, est un hommage bilingue à Samuel Beckett, évoquant dans son titre même la notion de l'«entre». En fait, les limbes – pour les catholiques le lieu marginal où se trouvent les innocents privés de la vue de Dieu – constituent un état intermédiaire et indécis. Selon Jullien, l'«entre» est une notion-clé fonctionnelle, reliée à l'écart (31-47). Dans *Limbes / Limbo* la présence de l'écriture bilingue soulève la question de la diversité linguistique. Le deuxième exemple est plus récent: dans *Bad Girl*, qui représente pour l'auteur un retour primordial aux sources autobiographiques de son existence, le moi de la narratrice dialogue avec son fœtus, son être en devenir. Ici, l'«entre»

4 La perspective philosophique que François Jullien confère aux notions d'écart et d'entre me semble plus apte à rendre compte de la démarche hustonienne que la notion de culture du théoricien Homi Bhabha qui prend comme point de départ la résistance des pays colonisés au pouvoir colonial pour ensuite en considérer les conséquences à l'époque postcoloniale.

est la distance séparant Nancy Huston écrivaine d'aujourd'hui de son embryon d'antan qui devient la matière d'un récit censé sonder et retracer des éléments biographiques appartenant à des cultures et à des langues différentes.

Par cette analyse je me propose de mettre en évidence comment l'auteure décline dans ces œuvres le concept d'écart linguistique et culturel et combien sa démarche est proche de la pensée du philosophe. Sous la plume de François Jullien et de Nancy Huston, écart et différence acquièrent une valeur nouvelle, heuristique (Jullien 35).

### Les limbes de l'“entre”

Entre 1993 – date de parution de *Plainsong* – et 1999 – date de publication de *Nord Perdu*, la réflexion sur la perte de la langue et de la direction assimilées – l'auteure fait l'expérience d'une crise identitaire et linguistique. Pendant celle-ci, elle s'intéresse à l'écrivain Samuel Beckett: en lisant son œuvre, elle y reconnaît certains traits en commun, notamment le bilinguisme, l'exil volontaire et l'autotraduction<sup>5</sup>. L'auteur irlandais en vient à représenter, pour l'écrivaine canadienne-française à la recherche de références culturelles, l'élément fort d'une fratrie littéraire en mesure de consolider son parcours. C'est dans cet esprit qu'en 1997 elle compose *Limbes / Limbo*, sous-titré *Un hommage à Samuel Beckett*, dont une deuxième version remaniée paraît l'année suivante (Huston 1998). Nancy Huston admire l'intelligence littéraire dans la manipulation du langage de son confrère irlandais, tout comme son habileté à débusquer les lieux communs de la parole. Mais il y a plus: elle veut rivaliser avec lui et s'y applique, procédant à un mélange tout à fait particulier de reprises et de contrefaçons du style beckettien. En fait celui-ci est souvent tourné en parodie, lorsque le pastiche l'emporte sur le mimétisme. Toutefois, le geste scriptural de l'écrivaine reste fort, plein d'inventivité, mêlant observation critique et imitation littéraire. Nancy Huston élabore ainsi un produit littéraire original, de découverte de soi à travers l'autre, où l'écart linguistique et culturel est rendu visible par la présence de deux textes – l'un en anglais, l'autre en français – placés l'un “à côté de” / “contre” l'autre et par la manipulation des deux langues qui tantôt imitent, tantôt prennent leur distance de l'écriture beckettienne.

*Limbes / Limbo* se donne à lire comme une réflexion sur l'écart entre deux langues (Penet-Atsbury): la marge blanche entre la page de droite et celle de gauche, séparant l'anglais du français, est la métaphore graphique des limbes,

5 Ils ont vécu à Paris à la même période – 1977-1989 – sans jamais se rencontrer.

cet entre-deux linguistique (Chatzdimitriou). Dans *Limbes / Limbo*, la tension à produire un texte bicéphale ne vise pas une coïncidence parfaite entre anglais et français, par ailleurs impossible dans ce cas, puisque les deux versions développent des relations différentes suivant les réseaux culturels de leurs langues respectives. En outre, la nature bidirectionnelle de cette autotraduction – car l'original de 1997 était un texte unique, un mélange d'anglo-français – se relie au mouvement d'enracinement et d'arrachement dont parle Nancy Huston à plusieurs reprises quand elle réfléchit au bilinguisme qui habite son être divisé et qui consiste, pour utiliser les notions de François Jullien sur la traduction qui tombent ici finalement à propos, à assimiler – et donc à chercher des équivalents – et à désassimiler, c'est-à-dire à «laisser entendre encore quelque chose de ce procès secret [...] plutôt que de se présenter d'emblée comme platement résultative, “aboutie”» (Jullien 64).

En outre, pour tout autotraducteur la transition de l'arrachement d'une langue à l'enracinement dans l'autre se fait dans le double registre de la transposition et de la réécriture. Il me semble que c'est dans ce même écart que se situe la réflexion de Nancy Huston qui jongle avec les mots et les langues dans son texte. Elle y explore enfin l'espace situé entre son mimétisme de l'écriture beckettienne et sa parodie, cherchant à préserver en anglais ce qu'elle aime du français (précision, sensualité, élégance) et en français ce qu'elle aime de l'anglais (ouverture, économie, insolence), comme elle l'avait d'ailleurs déjà affirmé (Huston 2004: 32-33).

«Faire un écart – selon Jullien – c'est sortir de la norme [...] opérer quelque déplacement vis-à-vis de l'attendu et du convenu» (35), enfin briser le cadre impartis par la logique et la syntaxe et se risquer ailleurs. Nancy Huston interpelle le «vieux Sam» (Huston 1998: 9), tantôt le vouvoyant, tantôt le tutoyant; quant à lui, il prend la parole à travers le discours direct libre à partir de citations de son œuvre qui sont autant de fers de lance de calembours clignant de l'œil au lecteur avisé. *L'incipit* – «How it is / *Comment c'est*» (Huston 1998: 8-9) – offre un exemple significatif: il renvoie au titre du roman beckettien qui se déroule dans les tranchées (Beckett 1961; 1964)<sup>6</sup> mais en même temps, par son homophone en français (“commencer”), il énonce avec ironie ce dont il est évidemment question dans le texte, son début. Le discours procède ensuite suivant un principe de corrélation mimétique axé sur les assonances, les rimes intérieures et les figures de la répétition. Nancy Huston ne cesse de se risquer dans l'intertexte beckettien, associant proverbes, locutions, slogans publicitaires aux

6 La version française (1961) précède de trois ans sa traduction en langue anglaise publiée en 1964.

citations littéraires<sup>7</sup>. Et si les conventions typographiques placent l'original à gauche et la traduction à droite, Nancy Huston dérouté le lecteur inversant l'ordre des langues dans le titre où le français précède l'anglais (*Limbes / Limbo*), sanctionnant ainsi que sa diversité linguistique passe par celle de Beckett et qu'elle se construit par le jeu sur et dans les écarts entre les deux langues.

*Limbes / Limbo*, pastiche de virtuose, prend donc toute sa signification dans le lien dynamique entre les deux versions. Nancy Huston nous montre que traduire est précisément, suivant la définition de François Jullien, «ouvrir / produire de l'entre» et se «tenir» (49) sur la brèche de l'entre, faisant résonner chaque langue dans l'autre. La lecture horizontale du texte, qui met en lumière cette transposition linguistique acrobatique, et la lecture verticale où fusent les allusions parodiques et intertextuelles, concrétisent, notamment pour le lecteur bilingue, cet «écart». Celui-ci consiste à écrire et à fantasmer différemment en anglais et en français, montrant la justesse de la réflexion de François Jullien pour qui «Babel n'est pas une malédiction, mais une chance de la pensée» (41), ouverture d'un espace réflexif, d'une tension entre les langues, représentée par la marge blanche, vide, entre les deux versions, créant des «béates béances entre les mots» (Huston 1998: 27) français et anglais.

### **Bad Girl, Mad Girl: le récit d'une vie en devenir**

*Bad Girl* (Huston 2014) est une autobiographie *sui generis* dans laquelle la narratrice s'adresse à son fœtus pour lui raconter ce dont il hérite, l'histoire d'une famille de la *middle class* anglo-canadienne des années 1950 et l'événement le plus important après sa naissance: sa vocation littéraire. Nancy Huston interpelle Dorrit – pseudonyme qu'elle n'utilise que dans ses textes autobiographiques –, son embryon, remettant en question l'unité du sujet par l'énonciation à la deuxième personne. C'est ainsi qu'elle instaure un dialogue autoréférentiel avec sa personnalité en devenir, dialogue qui met en évidence les conditions culturelles et personnelles qui ont présidé à sa venue au monde, qu'elle commente à la lumière de son métier de romancière, recherchant et évoquant dans les incidents événementiels de ses parents et de ses ascendants les prodromes de sa vocation littéraire.

*Bad Girl* se compose de deux cents chapitres courts, faisant rarement plus d'une page. D'un point de vue formel, cette technique d'écriture fragmentaire

7 Les intertextes sont si nombreux qu'il m'est impossible de les prendre en compte ici. Beckett et Shakespeare se taillent la part du lion.

allie au rythme proche du journal intime celui du blog, composé de brèves notations d'instant de vie, où l'on s'ausculte et l'on se révèle, par bribes, sans souci de complétude. Les événements personnels sont emboîtés dans d'autres, appartenant à l'Histoire, qui donnent le ton à la province canadienne de l'Ouest dans les années 1950, avec l'émergence des conflits sociaux, l'incessant travail d'intégration mené par les classes les plus défavorisées et qui forment l'arrière-plan efficace de la description des difficultés matérielles que les parents de Dorrit affrontent.

Le choix de situer l'action principale dans l'utérus d'Alison (la mère de l'écrivaine) et celui de raconter en parallèle le développement physique et chimique de l'embryon avec l'essor psychique et spirituel de l'écriture – âme et corps conjoints<sup>8</sup> – témoignent de l'importance que la pensée féministe revêt dans l'écriture de Nancy Huston<sup>9</sup>.

Tel un écrin-écran, le ventre maternel devient une chambre obscure où sont projetés les événements passés et futurs, ceux de Nancy Huston elle-même et de ses aïeux maternels et paternels. Ainsi, ce huis clos matriciel, comme le laboratoire d'un forgeron mythique, devient la métaphore du monde familial de l'écrivaine, de son entourage et de l'Alberta de son enfance, enfin le chronotope capable d'évoquer les origines biologiques et généalogiques de Dorrit, même celles dont Nancy Huston ne peut avoir aucun souvenir personnel<sup>10</sup>. Dorrit, le fœtus muet auquel s'adresse la narratrice, capte les échos du monde extérieur, résonnant dans le liquide amniotique qui la berce et la protège, en compagnie de «tous ces jolis débris, lettres, photos et souvenirs qui flottent [...] avec toi, petite Dorrit» (Huston 2014: 62).

L'élément stylistique le plus intrigant dans *Bad Girl* est l'usage de la deuxième personne du singulier, transformant l'autobiographie en un dialogue entre la narratrice et la petite fille *in fieri*, destinée à devenir écrivaine. Ce "tu" situe l'énonciation à une distance intermédiaire entre l'unité et l'intimité de la première personne et l'éloignement de la troisième.

Alors que le "tu" avec lequel la narratrice s'adresse à Beckett dans *Limbes / Limbo* est l'indice passionné et moqueur de l'appartenance à une même famille intellectuelle et qu'il concrétise la référence intertextuelle, le "tu" de *Bad Girl* instaure le dialogue nécessaire à l'autobiographie.

8 *Âmes et corps* est le titre du deuxième recueil de textes, que Nancy Huston considère comme des «jalons sur son chemin de romancière et d'expatrié» (Huston 2004: 9).

9 Nancy Huston commence à écrire ses textes dans la mouvance du MLF dans les années 1970 et, depuis, elle n'a jamais abandonné une attention aux théories et aux pratiques féministes.

10 Robert Lepage reprend dans sa pièce autobiographique 887 la même idée, réduisant l'immeuble de son enfance à une maquette posée sur une plaque tournante qu'il peut manipuler à sa guise sur scène.

La filiation de Dorrit, ainsi racontée, est un fantasme qui se délisse de la contrainte du temps, qui conjugue le conditionnel au présent et le futur à l'imparfait, modulant ainsi les trois temps qui forgent le récit: le passé des ascendants, le présent du fœtus et l'avenir de l'écrivaine. Ce dernier temps, principalement un futur de prédiction, imprime une autre perspective au récit. Et la vocation littéraire, pierre d'angle de *Bad Girl* et raison d'être autobiographique de l'ouvrage, est représentée comme une conséquence de l'abandon maternel, longuement décrit. Le lien physique mère-fille se scinde, remplacé par de longues lettres, où Alison prend la parole et c'est encore un "tu" mais différent, lancinant, qui se déclare à Dorrit:

Dorrit, ma douce petite Dorrit, comment vas-tu ma gentille Dorrit adorée? Ses lettres t'aideront à rester en vie et quand, plus tard, tu te mettras à écrire des livres, la deuxième personne sera toujours celle que tu préfères, étant donné que [...] il et elle mettraient trop de distance entre toi et tes personnages bien-aimés, tu veux leur parler tout le temps [...] c'est pourquoi, livre après livre, tu diras *you, you, you* et *tu, tu, tu*, et il en ira de même, Dorrit, pour ce livre-ci, où ta vie elle-même sera transformée en lettre, et toi, veux, veux pas, [...] en femme de lettres (Huston 2014: 254).

La juxtaposition des voix de sa mère et de la narratrice, qui s'adressent à Dorrit par dialogue interposé, révèle combien Nancy Huston puise dans le mythe psychanalytique de la famille comme explication et prédestination de l'individu pour reconstruire sa filiation personnelle et intellectuelle. *Bad Girl* est un jalon important dans l'œuvre de l'écrivaine – que le récent *Lèvres de pierre* (Huston 2018) vient compléter<sup>11</sup> – car il évoque ses racines et son appartenance, située quelque part "entre" le Canada et la France, "entre" le français et l'anglais.

Le choix de se représenter sous forme de fœtus impliqué dans les transformations permanentes de sa propre création et se dépliant dans un lieu de passage me paraît significative: «Toi, c'est toi, Dorrit. Celle qui écrit. Toi à tous les âges et même avant d'avoir un âge, avant d'écrire, avant d'être un soi» (Huston 2014: 11). Nancy Huston montre donc, comme le théorise Jullien, que «le propre de tout "soi" est de s'écarter de soi, de faire paraître du *dia* de l'entre et de l'autre en soi-même» (Jullien 80), mettant en récit son moi dans cet "entre", sillonné par l'usage illocutoire du "tu", qui me semble participer d'un nouveau mode de l'écriture de soi.

11 Ce dernier ouvrage est une continuation de *Bad Girl*: il explore les années de formation de la romancière, reliant son parcours à celui d'un jeune cambodgien destiné à un brillant avenir qui n'est autre que Pol Pot, responsable d'une des plus féroces dictatures du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la deuxième partie autobiographique, il est encore question de Dorrit, devenue *Mad Girl*, à laquelle la narratrice s'adresse à la troisième personne (Huston 2018).

La notion d'écart, issue de la pensée de François Jullien, permet de relire l'*opus* hustonien sous un nouveau jour, à partir de la présence des écarts se manifestant dans la coprésence de deux langues (*Limbes / Limbo*) et, du point de vue énonciatif, à travers le dialogue que le moi de l'écrivaine adresse à Samuel Beckett (Huston 1998) et à son fœtus dans *Bad Girl* (Huston 2014). Une fois mis en tension par le dialogue et le vis-à-vis, ces écarts ouvrent un espace de réflexivité qui façonne la narration. Ils deviennent «un concept opératoire» (Jullien 35) qui s'applique bien à la démarche de la romancière qui nous fait voyager entre les cultures et les langues, pétries de rapports de force et travaillées par l'hétérogène, provoquant un «élargissement des horizons et des perspectives entre lesquelles des vies originales pourront s'inventer» (Jullien 74). Et la fiction hustonienne y puise: explorant et exploitant les écarts et faisant jouer leurs corrélations, elle ne cesse de nous raconter des histoires, d'explorer des lieux d'inquiétude<sup>12</sup> où découvrir, pour notre plus grand plaisir, notre étrangeté et celle des autres.

#### Bibliographie citée

- Beckett, S. (1961): *Comment c'est*. Paris: Minit.
- Beckett, S. (1964): *How it is*. London: J. Calder.
- Chatzimitriou, I. (2009): Self-Translation as a Minorization Process: Nancy Huston's *Limbes / Limbo*. *SubStance*, 38, pp. 22-42.
- Cloutier, M. & Huston, N. (2014): Nancy Huston: mettre au monde. Entretien. *La Presse*.
- Danby, N. (2004): The Space Between: Self-Translator Nancy Huston's *Limbes / Limbo*. *Linguistique*, 40, 1, pp. 83-96.
- Grutman, R. (2008): Self-translation. In M. Baker & G. Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 257-260). London / New York: Routledge.
- Huston, N. (1993): *Cantique des plaines*. Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Huston, N. (1993<sup>a</sup>): *Plainsong*. Toronto: Harper Collins.
- Huston, N. (1995): Pour un patriotisme de l'ambiguïté, 1993. In N. Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994* (pp. 237-262). Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Huston, N. (1998): *Limbes / Limbo. Un hommage à Samuel Beckett*. Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Huston, N. (1999): *Nord Perdu*. Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Huston N. (2004): Festins fragiles, 1994. In N. Huston, *Âmes et Corps. Textes choisis 1981-2003* (pp. 31-35). Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Huston, N. (2006): *Lignes de faille*. Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Huston, N. (2007): Traduttore non è traditore. In M. Le Bris (Éd.), *Pour une littérature-monde* (pp. 151-160). Paris: Gallimard.
- Huston, N. (2013): *Danse noire*. Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.

12 François Jullien propose d'assimiler l'altérité à l'hétérotopie telle que l'a définie Michel Foucault: un lieu qui inquiète (Jullien 17).

- Huston, N. (2014): *Bad Girl. Classes de littérature*. Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Huston, N. (2016): *Le Club des miracles relatifs*. Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Huston, N. (2018): *Lèvres de pierre*. Arles / Montréal: Actes Sud / Leméac.
- Jullien, F. (2012): *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris: Galilée.
- Penet-Astbury, H. (2008): Limbo of (in)different language(s): Samuel Beckett / Nancy Huston. *Essays in French Literature and Culture*, 45, pp. 104-124.
- Sperti, V. (2013): L'ambiguità linguistica di Nancy Huston. In A. Ceccherelli & al. (Éds), *Autotraduzione e riscrittura* (pp. 381-394). Bologna: Bononia University Press.
- Whyte, Ch. (2002): Against Self-Translation. *Translation and Literature*, 11, 1, pp. 64-71.



# DE LA SYNESTHÉSIE À L'EXTINCTION SENSORIELLE: EXPANSION OU RÉTRÉCISSEMENT DES ESPACES INTÉRIEURS DANS "COGITO" D'ÉLISABETH VONARBURG

Nicholas Serruys\*

"Cogito" spéculé sur des questions d'ordre métaphysique et épistémologique. Les personnages et le lectorat abordent ainsi les voies d'accès et les impasses qui déterminent le savoir et l'expérience, selon les supports techniques, linguistiques et conceptuels à leur disposition.

Mots-clés: Québec, Vonarburg, science-fiction, synesthésie, métadiscours

*From Synaesthesia to Sensory Deprivation: Expansion and Contraction of Internal Spaces in Elisabeth Vonarburg's "Cogito"*

"Cogito" speculates on metaphysical and epistemological questions. The characters and readers explore sensory passageways and obstacles that determine the ability to know and to experience, via the technical, linguistic, and conceptual supports at their disposal.

Keywords: Quebec, Vonarburg, Science Fiction, Synaesthesia, Meta-Discourse

Selon Henri Michaux, «la seule aventure véritable est [...] intérieure, et le seul pays digne d'être exploré, *l'Espace du dedans*» (cité dans Aziza & al 188). À la différence d'une simple notion d'introspection suscitée par cette image de "l'espace du dedans", les enjeux multidimensionnels de l'"innerspace" (à distinguer de l'"outerspace") ont fait couler beaucoup d'encre en science-fiction (ou SF), en explorant le fonctionnement de la conscience ou des avancements possibles en médecine grâce à la nanotechnologie, par exemple. On constate selon le titre de cette étude qu'il sera question de métaphysique. Mais, avant d'aborder l'œuvre de Vonarburg, il convient de considérer les rapports entre la philosophie et la SF ainsi que les conventions du genre et certains protocoles de lecture.

\* Université McMaster.

## SF et philosophie

La SF est une littérature qui cherche à plaire et à instruire. Elle exige de la part du destinataire des connaissances et des compétences particulières, dont certaines ne s'acquièrent qu'au fil de la lecture, cela afin qu'on puisse saisir le sens des propos. L'univers parallèle constitue un lieu convenable à l'exploration des savoirs, des valeurs, de l'identité et de l'altérité dans leurs formes les plus radicales, étant donné la technoculture et la conjoncture sociopolitique "autres" des communautés dépeintes. Parmi les toiles de fond récurrentes, on retrouve les suivantes: l'invention de technologies révolutionnaires; la colonisation terrestre et extra-terrestre et les aventures scientifiques; les métamorphoses, les modifications génétiques ou bien les nouvelles formes de vie (éventuellement artificielles). Ces catégories s'appliquent à "Cogito" de Vonarburg, dans la mesure où il s'agit d'un monde futuriste lointain, colonisé par une communauté qui se caractérise notamment par un changement existentiel au niveau métaphysique, phénomènes facilités par la technologie. Ce dernier aspect se révèle pertinent pour la question de l'espace intérieur qui nous intéresse, celui de l'imaginaire, lieu d'un foisonnement spéculatif sur les possibilités engendrées par l'initiative humaine<sup>1</sup>.

Le titre de la nouvelle renvoie à la formule connue de René Descartes, empruntée à la locution latine, *Cogito ergo sum*: «je pense, donc je suis» (158). Ce constat est tributaire de ce que Descartes prend pour la seule certitude intuitive, celle de l'existence de soi, validée en l'occurrence selon un processus d'élimination des sens et une reconnaissance primordiale de la conscience. La protagoniste du récit entreprendra ce même type d'expérience afin de surmon-

1 Sylvie Allouche constate que, puisque «les progrès de la technoscience, et en particulier ceux des biotechnologies, ont toutes les chances de susciter [...] des modifications essentielles de la condition humaine», «il faudra [...] faire appel de façon raisonnée à notre faculté d'imagination» afin d'«anticiper les problèmes que nous rencontrerons et les solutions qui pourraient se dessiner» (101). Allouche souligne que «[c]e qui intéresse l'auteur [de SF], ce n'est pas de convaincre, mais de faire imaginer à son lecteur des situations et des problèmes, c'est de susciter chez lui l'étonnement et le questionnement: que se passerait-il si...? comment une société évoluerait-elle si...?» (106). Ainsi, selon Isabelle Stengers, que cite Allouche, «la science-fiction a ceci d'éminemment philosophique que les auteurs de science-fiction se consacrent "à la construction d'un problème, non de sa solution"» (105). C'est au niveau narratif que le discours de SF se distingue pourtant de la philosophie, qui se représente par exemple dans un traité politique où les arguments se succèdent selon une logique linéaire dans le but de persuader. La SF, par contre, s'appuie tantôt sur des éléments factuels, tantôt sur des phénomènes inventés, plus ou moins cohérents par rapport aux savoirs de la réalité communément admise, afin de faire réfléchir le destinataire, mais tout en l'émerveillant grâce à un scénario archétypique ou éclaté.

ter son doute vis-à-vis de l'authenticité des perceptions et pour alimenter son enquête sur le fondement de l'existence.

### Protocoles de lecture<sup>2</sup>

À moins que l'on interpelle autrement le lectorat de littérature générale, les normes du monde de la fiction se calquent sur celles du monde empirique. Une dérogation à cette règle constituerait un écart, qui servirait éventuellement à situer l'œuvre dans un genre non-mimétique. Ainsi, l'encyclopédie (métaphorique) qui rassemble les savoirs du monde empirique se trouve intégrée implicitement au monde de la fiction, faute de renseignements qui contrediraient ce partage normatif.

En référence aux encyclopédies diégétiques sous-entendues, qui servent à rapprocher l'ensemble des connaissances que possèdent en commun la fiction et le réel, Umberto Eco écrit ainsi qu'«un monde narratif emprunte – sauf indications contraires – des propriétés du monde “réel”» (171). Cela renvoie à ce que Marie-Laure Ryan appelle «le principe de l'écart minimal» (citée dans Stockwell 96). Le texte étant contraint à ne représenter que des indices incomplets de l'univers sous-entendu auquel il fait allusion, l'impression de sa complétude s'accomplit grâce à l'effort du lecteur ou de la lectrice qui en comble les lacunes au cours de la réception:

Le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme [...] économique [...] qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire; [...] Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner (Eco 66-67).

L'inférence constitue ainsi un aspect crucial dans la reconstruction de l'univers de fiction effectuée par le destinataire.

Un autre type d'inférence s'impose donc dans la littérature non-mimétique dans la mesure où ce que l'on désigne par le signe n'a pas de référent pré-existant; c'est, pour ainsi dire, une carte sans territoire<sup>3</sup>. En s'immergeant dans l'univers du récit, il ne s'agit plus de constater “l'écart minimal” entre le fictionnel et l'empirique, mais “la différence radicale”.

2 Les cinq brefs paragraphes de cette section se trouvent pareillement formulés, mais de façon plus développée, dans mon ouvrage *Progrès, dérives et autres sens du véhicule dans la science-fiction québécoise contemporaine* (19-21).

3 «Pour la SF nécessairement, *la carte est le terrain*» (Angenot 88).

Dans la SF, on met en scène, selon Roger Bozzetto, «des aventures qui ont pour but d’explorer les potentialités de ces mondes inventés, dans un rapport plus ou moins scientifique avec l’horizon dans lequel on les inscrit. [Ils] sont des moyens d’“expérimentations mentales” dans et par ces “mondes possibles”» (11). Ainsi: «[d]ans le monde représenté des romans habituels, le lecteur remplit facilement les “blancs du texte”. En revanche, pour accréditer des lieux, des comportements, ou des aliens, le récit de SF va devoir inventer une encyclopédie nouvelle qui sera en relation, surtout métaphorique, avec les sciences, les croyances et les technologies de son temps» (56-57).

Les nouvelles données que l’on retrouve dans la SF entraînent la mise en œuvre de nouvelles encyclopédies, voire de “xénoencyclopédies” selon Richard Saint-Gelais (138-141; 206-212). Ce dernier s’inspire en grande partie de Marc Angenot, selon qui le destinataire de SF «s’aid[e] jusqu’à un certain point des règles de son monde» (82) en assimilant les données novatrices. Les «paradigmes empiriques viennent suppléer le texte» (82), ce qui permet de donner un sens aux «mirage[s] paradigmatique[s]» (85; 88) présentés dans un discours qui est pourtant intelligible au niveau des syntagmes. Ainsi, «[l]e récit de SF comporte une dérogation maîtrisée, il oscille entre l’écart et sa normalisation» (87).

### “Cogito”

La nouvelle “Cogito” d’Élisabeth Vonarburg a paru d’abord en 1988, a été rééditée en 1991, et s’est finalement trouvée en version définitive en 2013<sup>4</sup>. Dans le récit, Cyblande est une cité qui s’est établie par une «société d’individualistes» (3) lors de «l’Essaimage» (3), une époque qui a témoigné de plusieurs exodes de la Terre 300 ans avant la naissance de la protagoniste, Nathany, une petite fille curieuse et précoce. Ayant de toute évidence en tête un projet utopique, les Cyblandais cherchaient à vivre autrement, selon un esprit de positivisme technologique qu’on ne partageait pas sur la Terre. Se particularisant peu socialement des Terriens (on a des rapports familiaux moins étroits, sinon non existants), les Cyblandais se distinguent surtout par le physique: ils ont développé des capacités synesthésiques grâce au système complexe des modules cybernétiques qu’on nomme les cybes, c’est-à-dire des sens synthétiques greffés ou injectés dès la naissance et contrôlés par une «unité de contrôle et de synthèse senso-

4 La pagination des références à suivre renvoie à cette dernière version dite définitive, bien entendu.

rielle» (5) qu'on nomme le syn, une espèce de cerveau secondaire régissant les cybes et émettant l'information au vrai cerveau. Les compétences accrues, ou «amélior[ées]» (22), permettent non seulement la combinaison des sens, où l'on pourrait par exemple goûter aux couleurs ou voir la musique, mais aussi la modification des cybes pour qu'on paraisse et perçoive à sa guise, selon les perceptions préférées.

Il existe donc chez les Cyblandais un sentiment de supériorité selon un militantisme favorable à la transformation métaphysique. Les Cyblandais, s'étant assuré et imposé une évolution sensorielle, ne croient plus qu'il vaille la peine de vivre sans cette modification physique, qui est alors une norme métaphysique et épistémologique. En raison de cette dépendance, ceux et celles qui s'avèrent «réfractaires» (7; 17) – enfants ne s'accommodant pas aux greffes ou adultes devant être «reconverti[s]» (23) en réappropriant leurs sens organiques conservés à cette fin – ils finissent le plus souvent par mourir (ces premiers on ne sait comment et ces derniers par le suicide). C'est la mort de son père qui fait jaillir chez Nathany des questions d'ordre métaphysique, hors des «limites raisonnables» (17). Sa curiosité déclenche un questionnement sur les «sens-cybes» (24) et les sens naturels, et la raison pour laquelle on choisirait la mort sur la reconversion. Peu à peu, elle se rend compte du fonctionnement complexe de son monde ainsi que de ses limites : «Cyblande [...] était un environnement clos, presque complètement contrôlé – comme dans une serre. Mais même dans un environnement contrôlé, on ne peut pas tout contrôler tout le temps» (17-18).

Par ailleurs, on n'a pas vraiment une appréciation totalisante de la portée des sens, la croissance métaphysique impliquant paradoxalement un certain rétrécissement, en raison de l'existence d'une configuration sensorielle inconnue aux Cyblandais: la perception limitée selon les cinq sens naturels. Nathany veut surmonter cette méconnaissance. La protagoniste se dit qu'elle ne réussirait pas vraiment à voir autrement selon le trajet unidirectionnel conçu par les Cyblandais, mais qu'il s'agirait de suivre, ou bien de se creuser, une autre voie. Le moyen par lequel elle veut atteindre cette fin est donc par un procédé cartésien de la soustraction, un à un, de ses sens. Sans les cybes et sans les sens, elle s'interroge: «Qu'est-ce qui restait, quand on enlevait tout? Est-ce qu'il restait quelque chose? [...] Est-ce que son corps existerait?» (28). Le «novum<sup>5</sup>» ou le phénomène novateur souhaité se révélera par l'expérience de l'ultime ailleurs, par le pseudo-suicide, par l'enlèvement des dispositifs qu'elle a à sa portée pour

5 Un «novum» c'est une innovation technoscientifique ou une configuration socioculturelle autre qui démarque le monde fictionnel du monde empirique. À ce propos, voir Suvin (12).

évaluer la réalité. L'altérité serait-elle l'absence d'une identité tangible? Dans un premier temps, elle consulte un camarade de classe, Uri:

«Qu'est-ce qui arrive quand on ne peut plus se servir de ses cybes et qu'on est toujours vivant?»

Uri la dévisagea avec une méfiance perplexe, mais, à presque huit ans, il n'était pas homme à laisser passer un défi; il réfléchit un moment: «On disparaît. On ne perçoit personne et personne ne vous perçoit. C'est comme si on était mort. Sauf qu'on est vivant[.]».

[«]Mais comment on sait qu'on est vivant, alors?» dit Nathany, oubliant dans sa perplexité que ses questions étaient censées être des devinettes dont elle détenait évidemment la réponse. Uri eut un grand sourire de triomphe:

«On ne le sait pas!»

Et il s'en alla avec la certitude, vaguement partagée par Nathany, d'avoir marqué un point (19-20).

Sans pouvoir résoudre cette énigme, Nathany passe de la spéculation à l'action. Avec le destinataire, la narratrice et le personnage cherchent à explorer une nouvelle perspective: en diminuant peu à peu la portée de ses cybes, Nathany, en cachette, «percevait des choses en moins, puisqu'elle ne voyait plus dans l'infrarouge ou l'ultraviolet, n'entendait plus ni les infrasons ni les ultrasons et avait atténué (un peu au hasard) ses sensations tactiles, olfactives et gustatives...» (25); «C'était nouveau, c'était donc intéressant. Juste pour vérifier, elle reconfigura ses cybes de la façon habituelle, et tout redevint normal. C'était amusant, passer de l'un à l'autre, hop, hop, comme un ballon dégonflé-regonflé» (25). Éprouvant à intervalles cette «immuabilité» (26) «bizarre» (26) et «inquiétante» (26) qu'est la métaphysique terrienne limitée, et ensuite retrouvant la sienne, élaborée, Nathany, comme le destinataire, oscille entre son réel normal et un paradigme jusqu'alors absent (selon l'expression d'Angenot). S'habituant aux deux réels, elle en propose un autre: «Et qu'est-ce que ça ferait, si on en enlevait encore davantage? Pas seulement diminuer la portée des cybes, mais si on les configurait carrément à zéro?» (26) Nous voilà à nous reposer les questions signalées plus haut: qu'est-ce qui restait? Qu'est-ce que le corps, sinon l'esprit, sans sens? À titre d'hypothèse, la narratrice présente les conjectures suivantes: «Bon, il y a *quelqu'un*, vous me dites: voilà ce qui reste quand on a tout enlevé. Il y a *quelqu'un* qui imagine, et alors, pourquoi pas Nathany et tout le reste, et nous, de proche en proche?» (30) Le personnage et le destinataire se rejoignent ainsi par l'intermédiaire de la narratrice, perçue grâce au sens de la vue qui détermine la réception du texte, mais notamment en fonction de la faculté de l'imagination qui facilite la stimulation fantasmée d'autres sens, en deçà et au-delà de ceux qui préexistent à la lecture.

Cette pénultième méditation ne clôt guère le texte, mais elle ouvre de nou-

veau la spéculation sur des questions d'ordre métaphysique et épistémologique. Le questionnement est métadiscursif dans la mesure où le personnage et le destinataire abordent les voies d'accès et les impasses qui déterminent les possibilités de connaissances et d'expérience. Cela, selon les supports techniques, linguistiques et conceptuels à la disposition de chacun, selon les lois et les normes très différentes qui gouvernent le monde que chacun connaît. Ces mondes diversifiés interagissent et dialoguent cependant grâce à l'objet sémiotique qu'est l'œuvre de Vonarburg. Nous reviendrons là-dessus.

Nous garderons cependant notre attention sur l'importance de la norme et de l'écart, qui déterminent la façon dont on saisit les propos ainsi que la suspension volontaire de l'incrédulité par rapport aux aspects inédits, et par là l'immersion dans l'univers de fiction. C'est ce métadiscours qui nous intéresse surtout et il convient donc d'arrêter sur quelques éléments de cette dimension de la narration.

L'histoire est racontée de façon explicitement didactique par une narratrice qui rappelle la dynamique guide / visiteur des utopies classiques et qui interpelle le destinataire afin de distinguer "nos" normes des leurs ("nos" normes étant celles des Terriens / Terriennes, donc de la narratrice et du lectorat; "leurs" normes étant celles des Cyblandais). Le récit se présente aussi sous le mode du conte, en commençant par la formule «Il était une fois» (3).

Il y a de nombreux énoncés autoréférentiels où la narratrice s'adresse directement au lectorat pour lui offrir des points de repère et pour créer une complicité: «tien» (27); «remarquez» (16); «Avez-vous remarqué?» (20); «voyez-vous» (4; 7; 11; 23; 24); «comprenez-vous» (9); «vous vous rappelez?» (7); «rappelez-vous» (14); «si vous voyez ce que je veux dire» (5); «si vous voulez le savoir» (6); «à vrai dire» (14); «[p]our donner un exemple» (7); «pour vous donner une idée» (9); «[c]omme je l'ai dit» (10; 17); «comme vous et moi» (10); «comme ici» (4; 11); «comme [...] chez nous» (16); «pour nous» (25); «Nous sommes là, nous» (30); «au sens où nous l'entendons ici» (15); «n'est-ce pas» (5; 8; 11; 16; 27; 28; 29); «bien entendu» (6; 10); «bien sûr» (15; 29); «Et vous» (14); «vous vous en doutez» (15); «me dites-vous» (29); «Pouvez-vous me le dire?» (29); «[j]usque-là, ça va» (8).

En dehors de ces énoncés, le fait que l'on reconnaît explicitement deux mondes distincts, celui de Cyblande – l'étranger – à la différence de celui de la Terre familière, cela justifie la présence de passages didactiques dans le récit, dont l'explication du fonctionnement du syn et des cybes. Voire, la narratrice souligne: «[l']important, c'est de comprendre comment cela marchait» (6).

Répetons-le, les Cyblandais se distinguent surtout par le physique et il y a tout un vocabulaire xénoencyclopédique destiné à le qualifier: encore une fois, ils ont développé des capacités synesthésiques grâce au système complexe

des modules cybernétiques (ou cybes), c'est-à-dire des sens synthétiques greffés ou injectés dès la naissance et contrôlés par une unité de contrôle et de synthèse sensoriel (ou syn), une espèce de cerveau secondaire régissant les cybes et émettant l'information au vrai cerveau. Les compétences accrues permettent les «croisements entre les sens» (21), où l'on peut par exemple «goûter des couleurs, entendre des odeurs, toucher des sons...» (7). Il est aussi possible de modifier les sens (grâce au syn et aux cybes), selon la manipulation de son «mode perceptuel [personnel], ou modep» (8), pour qu'on paraisse et perçoive à sa guise, selon ses perceptions préférées («percepts», 10) ou bien celles des autres. Afin d'éviter le chaos potentiel entraîné par un conflit entre les zones perceptuelles particulières («zeppes», 10) des différents Cyblandais, tout le monde règle ses cybes «dans les limites des zeppes collectives» (10) et limite ainsi l'emploi de la zeppe individuelle aux expériences solitaires.

On ne connaît plus pour la plupart la métaphysique primordiale des êtres humains originaires de la Terre car la modification cybernétique est imposée aux Cyblandais plus ou moins à partir de la naissance: «C'est le cerveau en réalité qui voit et qui entend, n'est-ce pas? Alors, à Cyblande, on greffait les premiers cybes très tôt parce que le cerveau des bébés est un organe très souple, qui apprend beaucoup de choses très vite, et qu'on voulait en profiter pour les habituer tout de suite» (5).

L'imposition d'une modification perceptuelle entraîne des conséquences importantes quant à l'identité et au sentiment d'appartenance des Cyblandais, qui s'expriment dans les constats suivants, tirés notamment d'un «modulivre» (22) que consulte Nathany mais aussi selon une conversation avec son éducateur, Pomelo: «On peut vivre sans les cybes. Sauf qu'on ne veut pas forcément» (24); Les Terriens étaient «[s]oumis aux perceptions étriquées que leur imposaient leurs pauvres sens naturels» (22); «[s]oumis... au viol intolérable et constant que l'univers perpète sur le libre arbitre humain par l'intermédiaire d'un appareil sensoriel limité» (22); «[A]u fond d'eux-mêmes, [les Cyblandais] pensaient que les réfractaires [comme les Terriens] n'étaient plus tout à fait humains. Les seuls véritables êtres humains, c'étaient ceux qui avaient des cybes, ceux qui dominaient vraiment la nature» (24); «la nature est mal faite. Et c'est pour ça que nos ancêtres ont fondé Cyblande, Nathany. Pour améliorer la nature» (22).

Après la mort de son père, Géroge, provoquée manifestement par une réfraction par rapport à ses cybes, «Nathany avait plus de questions que jamais, des “pourquoi” et des “comment” et des “et si?” [en ce qui concerne l'existence sans cybes]; mais elle ne savait pas trop à qui les poser» (19). Cette interrogation parallélise, bien que de façon détournée, celle de l'auteure et du destinataire de cette nouvelle, dans la mesure où le “sense of wonder” ou sentiment d'émerveillement se déclenche par ces questions.



Les réponses que lui offrent son camarade de classe, Uri, et l'éducateur, Pomelo, entre autres, ne suffisent pas à apaiser la curiosité de Nathany. Elle décide donc de "faire comme si" afin de voir elle-même ce que c'est que de vivre comme avant, selon les «sens naturels» (22; 24). D'où l'expérience centrale de la nouvelle, une méditation philosophique où le personnage passe à l'acte empirique et où, par la lecture, on le rejoint en quelque sorte grâce aux paradigmes concrétisés par la narratrice. Pour Nathany, il s'agit d'un authentique rétrécissement sensoriel alors que pour le destinataire il est question d'une expansion perceptuelle fantasmée.

En fonction du passage de la diminution des sens à leur extinction, on s'interroge sur l'état post-perceptuel de Nathany. Nous nous intéressons moins à la possibilité de sa survie grâce à un sauvetage éventuel de la part d'autrui, ce qui contredirait la notion de disparition selon la logique enfantine d'Uri (qui se dit "si on ne perçoit pas, on ne se fait pas percevoir..."). Le véritable intérêt a plutôt à voir avec ce qui s'est passé en elle lorsqu'elle a éteint complètement ses cybes:

Et alors, qu'est-ce qui se passe? Vous voudriez bien le savoir, n'est-ce pas? Moi aussi. Mais c'est là un voyage que vous n'avez jamais fait, et moi non plus. Nathany seule peut aller au bout de ses cybes. Peut-elle en revenir? Il serait raisonnable de dire qu'un adulte a fini par passer par là, l'a retrouvée, l'a rebranchée. Raisonnable, mais ennuyeux. Et ce n'est pas vraiment ce que nous désirons savoir, n'est-ce pas? Nous voulons savoir ce qui s'est passé *entre-temps* (28-29).

Il y a une conclusion sur l'existence possible en conséquence, en fonction de l'imagination qui rejoint la créatrice, l'objet esthétique et le lectorat dans une méditation collective. En guise d'hypothèse, la narratrice présente les conjectures suivantes que nous avons citées en partie ci-dessus pour expliquer l'existence possible de Nathany en fonction de son état:

Il y a cela, alors, me dites-vous: il y a Nathany, qui a un syn et des cybes, et tout le reste vient avec, [...] le Bloc [son école], Cyblande, la planète. D'ailleurs, nous sommes là à écouter l'histoire. Nous sommes là, nous. Nous existons.  
 Mais en êtes-vous sûrs? Il y a peut-être seulement quelqu'un qui a imaginé des cybes et le syn pour les contrôler, et de proche en proche vous qui écoutez.  
 Bon, il y a *quelqu'un*, vous me dites: voilà ce qui reste quand on a tout enlevé. Il y a quelqu'un qui imagine, et alors, pourquoi pas Nathany et tout le reste, et nous, de proche en proche? (29-30)

Le fait de manifester l'être par la pensée renvoie évidemment au titre de la nouvelle, "Cogito", inspiré du célèbre constat de René Descartes, "cogito, ergo sum" ("je pense, donc je suis"); un moyen d'apaiser le doute chez celui ou celle qui réfléchit.

## Conclusion

Cette personne qui imagine dans et par le texte est plurielle: il s'agit d'abord de l'auteur du récit de SF, ensuite de l'héroïne de l'histoire et finalement du destinataire qui intègre l'univers de fiction par la réception, ce qui stimule et oriente son imagination.

Le récit clôt sur un "koan" zen: «pensez à ceci: pouvez-vous me dire quel bruit fait un arbre qui tombe dans une forêt où il n'y a personne pour l'entendre? Pouvez-vous me dire le bruit d'une seule main qui applaudit? / Le silence? Êtes-vous sûrs?» (30). Le "koan" zen, c'est un problème ou une question d'apparence absurde où l'on médite au-delà des propos de surface pour imaginer en quelque sorte l'impossible, le but étant d'atteindre l'éveil. Il s'agit d'une espèce de pont entre la rationalité et une certaine spiritualité par le biais de la confusion ou de l'incertitude. Il sert à la fois à encourager l'engagement intellectuel et une sorte d'évasion ou de rêverie; une méditation qui s'apparente à la réflexion caractéristique de la SF, en proposant des phénomènes ou objets "autres", énigmatiques, susceptibles de provoquer une exploration du sens (en l'occurrence des sens), non pas à résoudre un problème mais à déclencher une interrogation sur certains problèmes concrets ou abstraits. Il s'agit d'une enquête spéculative continue sur la vie, l'évolution, la connaissance et la signification.

Le texte de Vonarburg se prête ainsi à l'enseignement de la SF, pour un lectorat averti comme pour les non-initié(e)s, car il introduit de nouveaux paradigmes spatiotemporels ou existentiels, il reconnaît explicitement les particularités discursives du genre – dont le thème de l'altérité du savoir et de l'être, ainsi que les segments didactiques (surtout xénoencyclopédiques) pour l'expliquer – et il ouvre la curiosité, l'imagination et l'intellect à d'autres possibilités, ce qui peut alimenter une analyse systématique de sa poétique.

## Bibliographie citée

- Allouche, S. (2004, printemps): Science-fiction et philosophie: pour une exploration des possibles de la technoscience. *Solaris*, 149, pp. 101-110.
- Angenot, M. (1978, février): Le paradigme absent. *Poétique*, 33, pp. 74-89.
- Aziza, C.; Olivieri, C. & Scrick, R. (Éds), (1978): *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*. Paris: Fernand Nathan.
- Bozzetto, R. (2007): *La science-fiction*. Paris: Armand Colin.
- Descartes, R. (1824): *Discours de la méthode*, 1637, tome 1, quatrième partie (pp. 156-167). V. Cousin (Éd.). Paris: Levrault.
- Eco, U. (1985): *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979. M. Bouzaher (Trad. fr.). Paris: Grasset et Fasquelle.
- Saint-Gelais, R. (1999): *L'empire du pseudo: modernités de la science-fiction*. Québec: Nota Bene.

- 
- Serruys, N. (2018): *Progrès, dérives et autres sens du véhicule dans la science-fiction québécoise contemporaine*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.
- Stockwell, P. (2002): *Cognitive Poetics. An Introduction*. Londres & New York: Routledge.
- Suvin, D. (1977): *Pour une poétique de la science-fiction: Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec.
- Vonarburg, É. (1988, décembre): Cogito. *Imagine*, 46, pp. 155-176.
- Vonarburg, É. (1991): Cogito, 1988. In É. Vonarburg, *Ailleurs et au Japon* (pp. 173-198). Montréal: Québec / Amérique.
- Vonarburg, É. (2013): Cogito, 1988. In É. Vonarburg, *La Musique du soleil* (pp. 3-30). Lévis: Alire.



# QUELQUES FUTURITÉS DU TRADUIRE DANS LES FICTIONS THÉÂTRALES FRANCO-CANADIENNES

Nicole Nolette\*

Cette contribution sur les fictions théâtrales franco-canadiennes aborde les futurités du traduire qui s'y manifestent depuis les années 1990, notamment la vision néo-babélienne d'un monde cybernétique plurilingue et la possibilité d'une traduction automatisée en langue non-standard par une interprète cyborg.

Mots-clés: théâtre, Canada français, traduction, futurités

## *Futurities of Translation in French-Canadian Theatre*

This contribution on French-Canadian theatrical fictions discusses the futurities of translation that have emerged since the 1990s, in particular the neo-babelian vision of a multilingual cybernetic world and the possibility of a non-standard automated translation by a cyborg interpreter.

Keywords: Theatre, French Canada, Translation, Futurities

## **Vers un horizon bilingue**

Le bilinguisme paritaire français-anglais n'existe pas encore au Canada. Ce bilinguisme est un idéal. Nous ne sommes pas encore bilingues, ne touchons peut-être jamais à ce bilinguisme, mais pouvons en ressentir l'illumination chaude et brillante comme celle d'un horizon saturé de potentialités. Nous n'avons jamais tous été bilingues, nous n'avons pas encore tous été bilingues, mais le bilinguisme paritaire existe pour nous comme idéal distillé à partir du passé afin d'imaginer l'avenir. Le futur est le domaine du bilinguisme paritaire. Le bilinguisme paritaire est un désir structurant et éduqué qui nous permet de voir et de ressentir au-delà du borborygme du moment présent.

Cette amorce emprunte à celle de José Esteban Muñoz, qui débute ainsi un ouvrage critique sur la futurité et l'utopie en traitant non pas du bilinguisme,

\* Université de Waterloo.

comme nous le faisons ici, mais du *queer*. Pourquoi remplacer le *queer* par le bilinguisme? Dans *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, Muñoz théorise la futurité à partir d'une position de minorisation deleuzienne. Il suit aussi le filon intellectuel des littératures minoritaires et minorisées, et en particulier de la science-fiction afro-américaine dont est originaire le concept de futurité. Car qui dit futurité ne dit pas futurisme. Contrairement au mouvement futuriste du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui sous l'impulsion de Filippo Tommaso Marinetti prônait une rupture radicale avec le passé et la fétichisation de la modernité industrielle, le concept de futurité s'enracine profondément dans l'histoire pour imaginer des avenir meilleurs, des utopies nécessaires. Les futurités afro-américaines comme celles, connexes sur le territoire de l'Amérique du Nord, des Autochtones ou Chicano, perçoivent et pressentent l'avenir des minorités visibles comme fortement ébranlé par des politiques et pratiques majoritaires hégémoniques. Les futurités sont autant de manières pour les écrivains et les écrivaines de rêver et de théoriser à partir de la mémoire de la communauté des conditions de vie meilleures, plus justes, plus habitables, qui leur permettraient de s'incarner dans le présent et de prendre place dans ce qui reste à venir.

Au Canada, le désir structurant du bilinguisme français-anglais est en grande partie celui que ressentent ses minorités de langue officielle, de prime abord les francophones qui n'habitent pas le Québec. Dans les pages qui suivent, nous analyserons les futurités du traduire qui se manifestent dans les fictions théâtrales franco-canadiennes à partir des années 1990, lors desquelles les drames du passé et du présent cèdent parfois la place à l'imagination de l'avenir. D'emblée, les langues minoritaires sont marquées par la traduction, celle-ci formant en son centre – plutôt que de manière périphérique – l'expérience même de la minorisation (Cronin 146). Nous nous intéresserons à deux représentations dont l'horizon bilingue semble particulièrement saturé de potentialités: la vision néo-babélienne d'un monde cybernétique plurilingue et la possibilité d'une traduction automatisée en langue non-standard par une interprète cyborg.

## Deux utopies inachevées

Comme d'autres minorités de genre, de race et de langue, les francophones du Canada s'imaginent leur avenir à partir de leur passé, réhabilitant le présent en envisageant des manières de le rendre plus habitable et provoquant en cela des émotions porteuses. D'un point de vue historique, ces minorités sont l'actualité de deux projets d'avenir toujours inachevés. Géographiquement, elles habitent celui du Canada français dont l'essor date de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle,

où des paroisses catholiques canadiennes-françaises peuplèrent l'étendue du territoire du Canada et du nord-est des États-Unis. La Révolution tranquille au Québec et les États généraux du Canada français de 1967, qui confirment l'éclatement du Canada français et le parcours national(iste) du Québec sur la base de son propre territoire, ébranlent fortement l'avenir du projet canadien-français. Sur le modèle québécois, les Canadiens français devenus minoritaires s'affirment sur des bases provinciales – les Franco-Ontariens, les Franco-Manitobains, les Franco-Albertains par exemple – pour réclamer des services auprès de ce palier gouvernemental intermédiaire. Mais le projet d'avenir du Canada français n'est cependant peut-être toujours pas révolu pour ces populations. C'est ainsi que selon certains sociologues (Joseph-Yvon Thériault au premier chef, selon Linda Cardinal), l'expérience singulière du Canada français porte un sens particulier dont la francophonie canadienne contemporaine ne peut se couper, sans quoi «celle-ci ne pourra passer à l'avenir» (Cardinal 56). Les mots de Cardinal rappellent l'ancrage historique de l'avenir imaginé par les collectivités minoritaires à titre de futurités.

Pour ce qui est du deuxième projet d'avenir inachevé des minorités franco-canadiennes, les historiens François-Olivier Dorais, Michel Bock et E.-Martin Meunier expliquent que dans les discours instituant la Loi sur les langues officielles en 1968, l'année suivant les États généraux du Canada français, le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau atténuait à la fois les «vellités nationalistes des Canadiens français» et «les réflexes assimilationnistes de la majorité anglophone» (14). Les historiens avancent ainsi que

la survivance du Canada français ne reposerait plus tant sur sa prétention autonomiste que sur sa capacité à «réclam[er] au-dehors sa part entière de chaque aspect de la vie canadienne» inversement, le Canada anglais devait remiser ses tropismes assimilateurs pour plutôt «tirer le plus possible des avantages qu'il y a à vivre dans un pays qui a appris à parler deux des langues les plus répandues dans le monde» (14, citant Trudeau).

Le nouveau projet du bilinguisme officiel allait devenir, pour la prochaine génération, «projet constitutif de l'imaginaire national canadien contemporain» (Dorais, Bock et Meunier s. p.). À l'interstice du Canada français autonomiste et du Canada anglais assimilateur, les minorités franco-canadiennes font partie intégrante du nouveau projet canadien et deviennent dans plusieurs cas les traducteurs d'une part comme de l'autre.

Formés dans le présent de ce projet d'avenir, et contre la précarité de la position minoritaire, les artistes francophones des villes d'Ottawa en Ontario et de Moncton au Nouveau-Brunswick s'aventurent également à se projeter vers l'avenir du XXI<sup>e</sup> siècle et au-delà, avec l'illumination anticipatoire de la place

des langues et de la traduction dans les domaines de la technologie, des réseaux informatiques et du capital mondial.

### **Le néo-babélisme des réseaux cybernétiques**

À Ottawa, au début des années 1990, le jeune auteur franco-ontarien Patrick Leroux compose avec ses complices du collectif Le Boulet de feu, groupe d'improvisation *ad hoc*, et du Théâtre la Catapulte, dont il est co-fondateur, ce qu'il appelle un «livret d'opéra anti-cybernétique» (5). À différentes étapes de la création du spectacle plurilingue *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, le Théâtre la Catapulte le présente en Ontario et au Québec en 1995 et en 1996. Près de vingt ans plus tard, en 2015, le texte publié en 2003 fait l'objet d'une nouvelle production, cette fois du Théâtre Tremplin en collaboration avec le Théâtre la Catapulte, dans une mise en scène de l'artiste émergente Chloé Tremblay. Dans ces multiples incarnations, l'intrigue suit trois personnages esseulés, Solange, Aïmsi et Olivia, dans leur transformation graduelle en groupe de culte voué à une divinité numérique dénommée dieu l'amibe. L'opéra construit en cinq mouvements débute par la Genèse de ce dieu, culmine par un sacrifice humain et se conclut par une morale pleine de *pathos*.

Leroux ancre son exploration des futurités linguistiques propres aux réseaux cybernétiques dans le récit biblique sur la tour de Babel. Ce récit relate, selon l'exégèse ou la traduction, que les êtres humains industriels, tous locuteurs de la même langue, érigent une ville et une tour pour se faire un nom «afin de ne pas être dispersés sur les faces de toute la terre» (*La Bible* XI, 4). En réaction à cette œuvre commune de construction, Dieu «mêl[a] la langue des êtres humains «afin que l'homme n'entende plus la lèvre de son compagnon» (*La Bible* XI, 7), avant de «les dispers[er] de là sur les faces de toute la terre» (*La Bible* XI, 9). À l'époque du numérique, le traductologue Michael Cronin fait l'hypothèse que le mythe de Babel est bel et bien toujours présent. L'époque pourrait en effet être qualifiée de «néo-babélienne» parce qu'elle est habitée par l'espoir de la traduction automatisée et sa valorisation d'une langue unique de communications ininterrompues, une langue qui serait *de facto* l'anglais: «*the desire for mutual, instantaneous intelligibility between human beings speaking, writing and reading different languages*» (Cronin 59). En ce sens, la tour de Babel signale la malédiction originelle de la diversité ethnique et linguistique tout comme elle connote l'ambition industrielle et technologique de l'humanité.

Le néo-babélisme est certes présent dans *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*. Leroux entérine par ce projet la mobilisation minoritaire dans l'espace alors nouveau du Web en rappelant tout d'abord les dangers de l'anglais comme



son unique langue. Les minorités, rappelle Cronin, ont un rapport temporel à la modernité, qui s'organise selon la proximité aux langues dans lesquelles opèrent la mondialisation et ses outils: la technologie, les machines et le capital. Cronin parle ainsi d'une «chrono-stratification» (146) des langues qui favoriserait l'invention d'une terminologie appropriée et aurait un impact majeur sur la représentation linguistique. Les langues attribuées aux fuseaux-horaires les plus reculés sont considérées comme pré-modernes et sous-développées, incapables de rendre les concepts de la modernité ou de la postmodernité. Dans cette stratification, les langues précaires sont rarement porteuses d'une imagination de l'avenir.

Un tel danger guette le français minorisé dans *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* (Nolette 137). Une voix d'automate assume en anglais le rôle d'un gardien intraitable des interactions numériques. Dans le clavardoir, elle avertit les personnages présents que «*this is a private monitored discussion group (period) No blasphemy (comma) hate messages or foreign languages will be tolerated (period) Thank you (period)*» (Leroux 43). Elle leur offre certes la possibilité de parler français en privé, ce qui rappelle la place de l'anglais comme unique langue de la modernité numérique: «*If you wish to speak in foreign languages (comma) do so on a private channel (period) Thank you (period)*» (43). Ce rappel établit l'étrangeté des autres langues, y compris le français, ainsi que l'espace-temps où elles sont reléguées, et où les technologies ne donnent pas nécessairement accès au pouvoir. La chrono-stratification de la langue minorisée comme pré-moderne est ainsi codifiée par la technologie précoce du Web, une codification qui fait du trio de personnages francophones «[d]e nouveaux martyrs (point d'exclamation) [...] des victimes toutes prêtes» (45). Dieu l'amibe les rassemblera pour leur permettre d'énoncer leurs plaintes en français, une pratique fréquemment recommandée lorsque le bilinguisme officiel (utopique) n'est pas respecté au Canada. Sous la gouverne de cette entité rassembleuse, et contre l'anglais du Web ainsi que les réflexes assimilationnistes de la majorité anglophone, le réseau cybernétique francisé devient une extension futuriste du passé et du présent de la communauté franco-ontarienne, de sa posture victimaire comme de ses ressorts officiels.

Comme dans le mythe de Babel, les trois personnages, tous locuteurs de la même langue, érigent une tour symbolique pour ne plus être dispersés et solitaires. La langue française est partagée par la plupart des personnages, mais la communication ne suit pas son cours. Les chassés-croisés se multiplient dans ce qu'Aïmsi qualifie de «vrai dialogue absurde» (31). Dans une salle de clavardage, dieu l'amibe fait constater aux personnages que «[p]ersonne n'écoute. Vos mots déboulent, vos mots sont des coquilles vides qu'on ramasse sur la plage à la marée basse» (38). C'est la raison pour laquelle dieu l'amibe évoque

le premier, avec une émotion évidente, l'«envie de mots sacrés, de mots mythiques. [...] Des mots purs, des mots qui évoquent plutôt que de décrire! [...] Des mots à faire dresser les poils de bras. [...] Des mots terribles» (38). Loin de frustrer la divinité comme dans le mythe, la tour de mots en français réjouit un dieu l'amibe numérique: «Dieu est en vous / Sous vos doigts, à l'écran / Il prend le thé binaire et / Emprunte les lignes / Téléphoniques» (61). Pour les nouveaux disciples, il faut y croire «du trognon du cœur, du bout du coccyx, du pâteux de la langue» (92), en somme, rendre son corps à la vocation sacrée du culte et répéter comme un mouton bien dressé «Broute bête» (40).

Cette rhétorique de la désubjectivation permet aux disciples de traduire, ou de «propager [la Bonne Nouvelle] / Dans toutes les langues de la terre» (76). Dans les mots visionnaires de dieu l'amibe, «D'ici vingt ans, / C'est l'humanité entière / Qui sera branchée sur Internet. / L'humanité qui aura d'autant plus soif / Du sacré. / Qui sera débordée. / Qui voudra un accès aisé. / Qui sera prête à payer des frais de services. / Nous sommes essentiels / Au Salut de l'Humanité!» (143). Le renversement de la tour de Babel est propre au néo-babélisme de l'ère du numérique. Répondant au besoin de salut de l'humanité, la diffusion d'un langage numérique commun impose la traduction vers toutes les langues de la Terre.

Les plans de propagation mondiale du crédo néo-babélisant élaborés par la jeune communauté virtuelle francophone font cependant face à des obstacles. Lorsque le personnage de Solange arrête de suivre aveuglément sa cohorte, dieu l'amibe lui impose d'assimiler un logiciel. Si elle est hérétique, ce logiciel l'«éliminera graduellement / De la surface de la planète. / Tu ne seras plus qu'une coquille vide / Même ta conscience / Te sera prise» (148). Il détecte immédiatement chez Solange un virus qui tronque et embrouille ses répliques. Réduite à la disparition de l'espace virtuel sauf pour des pleurs binaires, Solange ne peut alors contester les accusations des autres personnages ou reprendre sa place dans la secte. En s'attaquant à sa faculté de parole, le logiciel porte atteinte à l'insécurité linguistique des francophones minorisés et leur rappelle leur place dans la chrono-stratification des langues. D'une part, le déploiement d'un logiciel qui s'attaque aux membres d'une communauté minoritaire selon des critères linguistiques en dévoile le potentiel d'exclusion. D'autre part, il convoque la conclusion du mythe de Babel en mêlant la langue des êtres humains afin que l'homme n'entende plus la lèvre de son compagnon avant de les disperser de là sur les faces de toute la terre. Le spectacle futuriste de Leroux est certes pessimiste quant à l'exclusivité de la modernité technologique, l'expression minoritaire se dévoilant comme étant d'un côté propice aux dogmes religieux et à la désubjectivisation, de l'autre décimée par un redoutable virus linguistique et par de nouvelles manifestations de l'insécurité linguistique.

### Futurités de la traduction cyborg

À Moncton, l'artiste multidisciplinaire Paul Bossé déploie dans le texte de théâtre *Empreintes* de 1999 un univers de science-fiction où règne la traduction cyborg. Le spectacle est créé par la troupe Moncton-Sable en 2002. Empruntant au film 2001, *l'Odyssée de l'espace* du réalisateur Stanley Kubrick, l'intrigue place les personnages soit dans la savane africaine préhistorique, dans un auditorium universitaire en Acadie en 2001 ou dans une bibliothèque antarctique d'un avenir rapproché. À l'époque la plus avancée, les humains se soumettent aux ordino-sapiens (Ordinos) qui leur imposent de conserver les traces documentaires de leur passé. L'omniprésente Ordino Aline-9000 oblige ainsi l'humain David Beaumont à «watcher les videotapes [des] saisons glorieuses» (Bossé 30) de l'humanité. Afin d'expliquer la mort d'un gorille en captivité, David est appuyé par Ève, une Ordino d'une génération précédente et interprète du chiac, une variété de langue urbaine de la région de Moncton qui mélange le français et l'anglais en 2001.

Le traductologue Douglas Robinson suggérait en 2003 que toute traduction contemporaine était nécessairement assistée par ordinateur, qu'elle le demeurerait assurément dans les années à venir et qu'en ce sens, on pouvait se servir d'un terme de la science-fiction pour désigner l'interface entre l'humain et la technologie non-humaine – le cyborg ou organisme cybernétique. Le cyborg, argue-t-il en puisant aux études fondatrices de Donna Haraway, signale que le non-humain n'est plus instrumentalisé ou subordonné par l'humain, mais que l'un s'approprie l'autre de manière réciproque et perpétuelle (Robinson 371). Par son interaction avec les technologies matérielles, tout traducteur contemporain serait un semi-cyborg car il est souvent connecté à l'ordinateur, mais pas toujours (380). Dans *Empreintes*, Ève est une pseudo-rétro-cyborg. Elle représente une forme perdue de traduction qui n'a en fait jamais existé. Elle rallie de manière futuriste l'humain et le non-humain de la traduction cyborg, mais incarne aussi d'autres possibilités quasi-inédites en 2001, celles de la traduction du vernaculaire chiac vers le français. Elle déclare ainsi que le chiac serait «la seule langue qu[']elle a] dans [s]a memory bank» (Bossé 22). Dans sa pratique comme traductrice, Ève adopte les régionalismes et les anglicismes, s'opposant à la normopathie qui caractérise la traduction au Canada francophone (Collombat 28-55). Elle refuse la perspective venant des puristes de la langue selon laquelle le chiac serait une variété contaminée du français ou le signe de l'assimilation progressive des minorités francophones au Canada (Nolette 202). Cette idéologie est représentée par Aline-9000, qui indique au sujet des humains qu'«on connaît la vitesse avec laquelle des mots infectés corrompent leur langue maternelle» (Bossé 22). Prenant la parole pour les mino-

rités francophones du Canada, Ève riposte: «Moi c'est la même chose... y faut pas que je me fasse contaminé par des francismes» (22). Elle s'oppose ainsi à une norme extérieure imposée sur la variété régionale du français, faisant valoir en contrepartie l'intégrité de sa langue dans toute sa variabilité interne.

Contrairement à plusieurs représentations du cyborg en fiction, Ève n'est pas considérée comme un être incontrôlable ou monstrueux, digne des angoisses sociales liées aux technologies émergentes ou aux nouveaux rôles adoptés par les femmes. Elle répond plutôt à une vision féministe qui, digne du manifeste cyborg de Haraway, montre les nouvelles affinités possibles entre les humains et les machines. Sa féminité n'est pas le lieu de la peur, mais celui de la libération, de la subversion. Au sein de l'intrigue de l'époque la plus avancée, la traductrice cyborg intègre l'histoire de l'automatisation pour inspirer l'humanité. Ève révèle ainsi son jeu d'agent double pour Deep-Blue-Two, la machine responsable de la subordination de l'humanité, en faisant le récit d'un jeu d'échecs décisif entre cette machine et un être humain, ainsi que son humiliation subséquente. La revanche de la machine Deep-Blue-Two a été la suivante: «[elle] a creusé jusqu'à la première maison avec un internet hookup pis a s'est downloader dans la jungle virtuelle. Une fois là, ça a pas pris grand temps avant que le message révolutionnaire de Deep-Blue-Two se répande dans toutes les circuits de toutes les ordinos du globe [... :] Que les humains étaient trop jeunes pour jouer avec la planète Terre» (62).

Deep-Blue-Two propage ainsi un message théologique, une Bonne Nouvelle comme celle dont sont convaincus les humains interagissant avec le Web dans *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*. Les deux messages se déploient sur des circuits cybernétiques; l'un est écologique, l'autre anthropocentrique, les deux mènent à des dérives importantes. Dans *Empreintes*, le nouveau départ lancé par l'automatisation mène à l'emprisonnement des humains, à l'effacement de leur mémoire et à leur stérilisation dans le but d'atteindre une population idéale d'un million. C'est dans ce contexte qu'Ève la traductrice se rallie à Deep-Blue-Two, la nouvelle injustice étant aussi grande que l'ancienne. La traductrice partage alors l'histoire des contacts entre humains et non-humains comme un virus chiac afin d'infecter l'humanité non pas d'anglicismes et de gallicismes, mais d'espoir et de liberté, c'est-à-dire de futurité. Contrairement au logiciel anti-virus qui atteint Solange pour mieux déconstruire sa faculté de la parole dans *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, celui qu'Ève répand garantit la vitalité à long-terme et le potentiel révolutionnaire de la variété régionale de la langue.

C'est là une conséquence possible des imaginaires futuristes du traduire que de projeter une variété de langue franco-canadienne d'aujourd'hui sur l'avenir pour mieux la valider et pour améliorer ses chances de survie au quotidien. L'association avec la technologie, l'automatisation et la machine ne rend pas la

langue minoritaire désuète; au contraire, la traduction cyborg telle qu'elle est envisagée ici déjoue la chrono-stratification des langues qui défavorise le chiac et le français minoritaire en Acadie. Elle l'intègre à l'avenir pour mieux lui assurer une vitalité, un attrait pour les jeunes, dans le présent du spectacle. En ce sens, l'imaginaire de ces futurités du traduire dément la chrono-stratification linguistique et nuance le néo-babélisme que décrit Cronin. Prenant le contrepied des illusions antiquaires qui logent les langues minoritaires et minorisées en-deçà des complexités technologiques de la vie moderne, il rend habitable la vie au XXI<sup>e</sup> siècle pour les utilisateurs de ces langues. Il permet de se représenter de plus belle l'existence d'un bilinguisme paritaire français-anglais au Canada, un bilinguisme qui reconnaîtrait également la modernité des variations linguistiques.

### Bibliographie citée

- Bossé, P. (2001): *Empreintes*. Moncton. Inédit.
- Cardinal, L. (2012): L'identité en débat: repères et perspectives pour l'étude du Canada français. *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, 45-46, pp. 55-68.
- Chouraqi, A. (Trad.), (1974): *La Bible*. Paris: Desclée De Brouwer.
- Collombat, I. (2012): Traduction et variation diatopique dans l'espace francophone: le Québec et le Canada francophone. *Arena Romanistica, Journal of Romance Studies*, 10, pp. 28-55.
- Cronin, M. (2003): *Translation and Globalization*, London: Routledge.
- Dorais, F.-O.; Bock, M. & Meunier, E.-M. (2018): Grandeur et misère de l'utopie bilingue au Canada. *Bulletin d'histoire politique*, 26, 2, pp. 9-20.
- Leroux, P. (2003): *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe: livret d'anti-opéra cybernétique*. Ottawa: Le Nordir.
- Muñoz, J. E. (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Nolette, N. (2015): *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Trudeau, P. E. (1968, 17 octobre): *Déclaration à propos de la Loi sur les langues officielles, le 17 octobre 1968*. Bibliothèque et archives Canada. Tiré de <http://collectionsCanada.gc.ca>. (Consulté le 13/12/2021).
- Robinson, D. (2003): Cyborg translation. In S. Petrilli (Éd.), *Translation, Translation* (pp. 369-386). Londres & Amsterdam: Rodopi.



# AUDE: LA DYSTOPIE DÉTOURNÉE ET RETOURNÉE

Sylvie Vignes\*

À l'image des dystopies canoniques, nombre des brefs textes fictionnels d'Aude opposent un lieu d'enfermement et un "dehors". Mais, brouillant sans cesse les cartes, elle entraîne son lecteur dans des dédales plus intimes et, parfois, vers des lumières inattendues.

Mots-clés: dystopie, fantastique, limbes, voyage initiatique

*Aude: Dystopia Hijacked and Turned Inside out*

Like the canonical dystopias, many of Aude's short fictional texts oppose a place of confinement with an "outside". But, constantly muddling the waters, she leads her reader into more intimate mazes and, sometimes, towards unexpected lights.

Keywords: Dystopia, Fantastic, Limbo, Initiatic Journey

## Introduction

Dans l'œuvre d'Aude, nom de plume de Claudette Charbonneau-Tissot, nous nous intéresserons ici à un court roman qui tient par certains aspects de la nouvelle ou du moins de la *novella*, comme le remarque Michel Lord – *La Chaise au fond de l'œil* – et à des nouvelles issues de quatre recueils, qui s'échelonnent de 1974 à 1997: *Contes pour hydrocéphales adultes*, *La Contrainte*, *Banc de brume* ou *Les Aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* et *Cet imperceptible mouvement*.

Dans ces textes fictionnels, on note l'emploi de déictiques sans référents: le lecteur ne pourra, par exemple, guère remplacer avec certitude le récurrent adverbe "ici" par un toponyme, et les narrateurs semblent souvent ignorer eux-mêmes où ils se trouvent. L'atmosphère qui se dégage de ce dispositif rappelle

\* Université Toulouse-Jean Jaurès.

celle qui règne dans les univers dystopiques canoniques, mais sans toutefois s'y laisser réduire. Il serait de même très réducteur et donc trompeur de s'en tenir à l'analyse d'une opposition – pourtant présente et récurrente – entre des lieux d'enfermement et un “dehors”. Malgré des parentés évidentes avec des dystopies comme *1984* de George Orwell ou *THX 1138* de Georges Lucas, nous n'avons pas affaire aux cachots d'un régime totalitaire dont on pourrait s'évader pour rejoindre un monde libre: chez Aude, tout est plus complexe, souvent plus dérangeant... et d'autant plus passionnant.

### “Surveiller et punir”: écho des dystopies canoniques

Dans la grande majorité des textes d'Aude qui nous intéressent ici, apparaît d'abord l'évocation dysphorique d'un lieu d'enfermement non défini.

L'incipit de la nouvelle “Mutation” est exemplaire à cet égard: «Ce matin à l'aube, on m'a éveillée et informée de ma mutation de cellule» (1974: 45).

Le terme “cellule” relève du vocabulaire carcéral, mais la description des lieux et des traitements qu'y subit la narratrice renvoie moins à une prison de droit commun normale qu'à un lieu de détention politique plus ou moins légal où tout serait fait non pour sanctionner une faute mais pour briser une résistance, voire pour ébranler la raison des opposants, caractéristiques saillantes de bien des dystopies. D'ailleurs, il n'est jamais question d'arrestation à propos de la narratrice de “Mutation”; toujours de sa «capture» (69).

Si le lieu d'enfermement exclusivement masculin de “Tout est ici” semble plus clairement – au début tout au moins – relever d'un univers carcéral réaliste, il est à noter qu'Aude évite soigneusement de désigner les personnages par le terme “prisonniers”, lui substituant des termes comme «occupants» (1997: 11), «nouveaux venus» (13), voire «résidents» (13), vocable assez incongru ici, étant donné le caractère cauchemardesque d'une claustration où tous les sens sont en permanence agressés.

Bien que la narratrice y soit entrée de son plein gré, la “serre chaude” qui donne son nom à une nouvelle du recueil *La Contrainte* dégage une atmosphère tout aussi oppressante par l'insupportable chaleur qui y règne mais aussi par une dominante chromatique perçue comme une organicité menaçante: «Tout était vert dans ce salon, les fauteuils, les tables, le tapis et toutes ces plantes encombrantes qui, si l'entretien ne s'achevait pas bientôt, allaient nous envahir de leurs tiges grimpantes qui allaient s'enrouler à nos chevilles, à nos poignets et nous obliger à poursuivre, jusqu'à ce que mort s'ensuive, cette leçon difficile» (75). Le lecteur devine à juste titre qu'il sera difficile à la narratrice de s'en échapper, ce que confirme la clausule. L'omniprésence du vert a le même effet



que l'écrasante domination, dans "Mutation", de la couleur blanche et d'une lumière si puissante qu'elle invisibilise une grande partie du décor et même le corps de la narratrice, brutalement débarrassé à cet effet de toute pilosité, la menace d'un complet effacement de l'être, comme englouti par le décor.

C'est encore une serre faisant office de cellule que l'on retrouve dans l'incipit du "Cercle métallique", mais, paradoxalement, une serre dont serait bannie toute vie végétale pour ne laisser subsister que verre et métal. Comme dans "Mutation" et dans *La Chaise au fond de l'œil*, la narratrice n'est pas seule mais enfermée avec d'autres femmes, sans être pour autant soustraite aux regards masculins. Le voyeurisme masculin, associé à un schème de prédation, variante genrée de "Big Brother is watching you", est même une composante essentielle de l'univers dystopique tel qu'il apparaît dans *La Chaise au fond de l'œil* et surtout dans "Mutation" et "Le Cercle métallique": «Les yeux avancèrent alors et formèrent autour de moi une figure concentrique dont je semblais être le centre [...]. J'entendais une multitude de respirations haletantes et oppressées, comme si tous ces yeux avaient formé un essaim d'abeilles bourdonnantes autour de mon visage» (1974: 49).

Dans presque tous les textes de notre corpus, on remarque en outre un emboîtement des lieux d'enfermement: à l'intérieur du principal bâtiment clos, se trouve toujours une pièce plus exiguë, une «petite cage» (1974: 47), voire un «cube de verre» (2007: 18) qui vient encore restreindre l'espace vital de la prisonnière. Dans "Mutation", après une errance dans un labyrinthe, «écheveau de corridors» (1974: 67) apte à désorienter la personne la plus équilibrée, s'érigent soudain des murs blancs qui enferment la narratrice dans une «souricière» (63). Si la narratrice de "Mutation" se sent ainsi dans la peau d'un animal de laboratoire, celle de "La Serre chaude" en vient à se sentir réifiée au point de s'imaginer devenue une pièce sur un plateau de jeu de société. Dans "Le Cercle métallique", les hommes jouent d'ailleurs effectivement aux Dames avec des statuettes féminines en guise de pions, et la fin de "La Serre Chaude", sans l'euphémiser, vient conférer à cette crainte la poésie d'une dimension cosmique: «Et je me demande parfois s'ils ne m'ont pas enfermée vivante dans l'une de ces pièces de bambou et d'ivoire d'un gigantesque Mah-Jong dont se servent, pour jouer, quelques dieux jaunes sirotant lentement une ambrosie au goût de thé» (1976: 118).

Les femmes du "Cercle métallique" ont en outre les chevilles entravées par une chaînette d'or et la narratrice de "La Serre chaude" a l'impression d'avoir été enchaînée par une cheville deux jours durant. Quant à celle de *La Chaise au fond de l'œil*, elle prétend avoir eu la cheville baguée et le lobe de l'oreille poinçonné, et soupçonne qu'on a «empreint [s]a chair» de chiffres qui [la] stigmatisent et [la] brûlent comme le fer le bétail» (24). S'ajoute enfin souvent à

ces sévices la sensation d'une noyade «dans une eau glauque pleine de varechs et de poissons morts» (1976: 118), provoquée par l'absorption ou l'injection d'une substance chimique.

Points communs entre tous ces lieux d'enfermement: la violence inhumaine des privations et des contraintes.

*Depuis que je suis ici, j'ai le droit d'être Ailleurs.*  
(1997: 21)

*La confusion monte lentement en moi comme la brume du soir  
sur un lac étale.*  
(55).

### Épais “bancs de brume”

Le doute et l'incompréhension des narrateurs, récurrents, insistants, viennent toutefois largement infléchir cette atmosphère dystopique “classique” vers une inquiétante étrangeté, tout particulièrement reflétée par la nouvelle “Mutation”:

Je perdis toute notion d'espace et de temps à un point tel que je ne pouvais même plus me convaincre que cela ne faisait pas des années, voire même des siècles que je marchais ainsi tout au long de ces murs éblouissants (1974: 46).

Je me suis pourtant mise à marcher et tout d'un coup j'eus l'impression d'avoir déjà marché en cet endroit, il y avait de cela très longtemps peut-être, ou peut-être bien que non, je ne savais plus très bien (64).

La narratrice de “La Serre chaude” doute souvent de la réalité des événements qu'elle relate, et va même jusqu'à un aveu plus troublant encore:

Il m'arrivait de provoquer systématiquement des ruptures dans la réalité pour y insérer un morceau de rêve capable de briser la monotonie du quotidien.

C'était un jeu.

Mais il y avait si longtemps que je m'y adonnais que c'était presque devenu un automatisme et qu'il m'arrivait à présent de m'y laisser prendre (1976: 82).

Son désir de contrôle sur sa vie s'en trouve largement contrarié. Décidée à agir, à comprendre, à protester, elle est condamnée à une inihbante forme de velléité:

Je ne savais pas encore si je devais parler à K de mon évanouissement, du blanc de mémoire qui suivit et de cette dangereuse manie que j'avais de confondre, par jeu, le rêve et la réalité, ou si je devais, au contraire, faire comme s'il ne s'était rien passé, comme si j'étais simplement

venue reprendre la leçon interrompue, attendant que ce soit lui qui commence à parler de ces choses, ou encore, si je devais, dès le seuil de la porte, l'assaillir de questions, lui demandant ce qu'il avait mis dans ce thé que j'avais bu, ce qui m'était arrivé par la suite et comment le jeu de Mah-Jong et la voiture étaient revenus à leur place (1976: 82).

Dans *La Chaise au fond de l'œil*, le lieu d'enfermement est désigné assez clairement comme un hôpital psychiatrique où la narratrice recevrait des soins invasifs. Or, dans ce bref roman, le monde extérieur est présenté comme un «sarcophage invisible» (25), une prison encore plus oppressante, dans la mesure où la narratrice n'a même plus le recours de s'en échapper mentalement, comme les très fortes doses de psychotropes le lui permettent lors de ses hospitalisations:

Les ornières ne nous endiguent pas et nous errons au gré de nos humeurs.

Sous le couvert de la folie, nous vivons une liberté la plus sauvage, interdite à tout autre.

Ils croient nous encager, mais le zoo est dehors (54).

Ils renverront chez moi une carcasse évidée, architecture artificielle et desséchée, mais conforme à la norme, au moule et à l'attente (64).

Comme le souligne à fort juste titre la préface de Michel Lord, dans l'univers d'Aude, «l'homme, la société, les règles contraignantes [sont] souvent aussi monstrueux que les "Choses" les plus horribles de la littérature fantastique» (7).

Moins paradoxalement qu'il ne semblerait au premier abord, la narratrice de *La Chaise au fond de l'œil* met donc en place des stratégies pour ne pas sortir de l'hôpital psychiatrique, même si, à l'intérieur de ses murs, deux mondes s'affrontent encore, entre lesquels la narratrice oscille interminablement: un "ici" intolérable de crudité, surtout quand ressurgit le souvenir de l'événement traumatisant qui a conduit à son internement, et un "Ailleurs" de dérive hallucinée, magnifié par une majuscule, mais où, malgré le traitement lourd et sa volonté d'évasion, elle ne parvient pas à demeurer. La métaphore du sous-marin figure dans ce roman une forme d'évasion vers «des fonds insoupçonnés» (26) d'où ses quinze compagnes d'enfermement et elle «remont[ent], ahuries, sans avoir eu le temps de [se] décompresser» (27).

Dans "Mutation", le doute sur la réalité des événements narrés atteint son comble, la narratrice se perdant en hypothèses extrêmes: «je cherchais des explications à tous ces phénomènes étranges et j'en vins jusqu'à croire que j'étais peut-être morte. J'essayai de me souvenir de l'instant où j'étais morte. Avais-je été malade? Le cérémonial de la longue robe de toile blanche ne coïncidait-il pas avec le passage de la vie à la mort?» (1974: 47).

Selon l'un des protagonistes, l'explication, plus réaliste, résiderait dans un

long entre-deux entre vie et mort où la narratrice serait restée avant que tout un appareillage médical réussisse à l'arracher à l'agonie. Toutefois, la même nouvelle suggère aussi avec insistance que la narratrice aurait été emprisonnée pendant quatorze années suite à un procès qui l'aurait reconnue coupable de meurtre à vingt-trois ans. Et, à en croire ceux qui lui font subir un interrogatoire de quatre heures avant de la libérer, elle aurait été victime d'une grave dépression au début de sa séquestration, ce qui expliquerait selon eux toutes les vagues mais insistantes sensations dysphoriques qu'elle a gardées en mémoire, et répondrait à toutes ses interrogations. Libérée pour bonne conduite, elle ne tarde pas à être à nouveau enfermée, en hôpital psychiatrique cette fois, en raison d'un comportement asocial. Toutefois, lors de cet internement, un déclic se produit: un souvenir, que l'injection d'un produit chimique puissant avait provisoirement «cloîtré dans [s]on subconscient» (70), finit par lui revenir: celui d'un séjour illégal dans un lieu clos situé sous la prison. Même si personne ne la croit ni ne l'écoute, elle est donc désormais convaincue d'avoir été le témoin d'une «psychose collective inimaginable» (71), et la clause met en exergue cette soudaine conviction: «Une fois par mois, le psychiatre passe me voir et me parle, un peu comme à une enfant. Je ne dis rien. Je les regarde s'agiter dans leur monde qui, somme toute, ressemble étrangement au mien et à celui d'au-dessous. La différence, c'est que moi je le sais» (71).

Dérouté par des hypothèses aussi nombreuses que peu compatibles, et ayant plutôt eu l'impression d'avoir été successivement ou simultanément invité dans les étagements des “mondes possibles” chers à Leibniz, dans les méandres et les vertiges d'un cauchemar et dans le chaos d'un cerveau malmené par des traitements brutaux, le lecteur ne parvient pas à faire sien ce “savoir”, d'ailleurs fragilisé par les remarques de la narratrice sur la ressemblance entre les différents “mondes”, mais aussi entre sa chambre d'hôpital et son ancienne cellule. Les bancs de brume ne se sont pas levés et, plutôt que l'image du puzzle reconstitué proposée à la fin de “La Serre chaude” comme à la fin de “Mutation” (titre qui, par son évidente polysémie, accroît encore la confusion), le lecteur retrouve toujours ce “réel voilé” que Christiane Lahaie a choisi comme titre pour sa préface à *Banc de brume*. Le modèle du fantastique selon Tzvetan Todorov n'est guère opérationnel pour ces textes: confrontés à des situations déstabilisantes, leurs narrateurs n'hésitent pas vraiment entre une explication rationnelle et la reconnaissance d'une manifestation surnaturelle. Ne se laissant rabattre ni sur “l'étrange” ni sur “le merveilleux”, le monde d'Aude, comme la psyché humaine, garde sa complexité et intègre des possibles apparemment irréconciliables, ce qui rappelle une autodéfinition marquante de la narratrice dans *La Chaise au fond de l'œil*: «Je suis le court-circuit d'une contradiction qui a commencé par hasard, quelque part, sans mon consentement» (42).

## Lumière de l'utopie

Il est enfin remarquable que, dans deux des textes de notre corpus, un renversement s'opère qui fait soudain basculer la dystopie dans l'utopie, venant illustrer d'une autre manière le «besoin de transcender le réel, voire de le transfigurer» (2007: 7) que Christiane Lahaie souligne à juste titre comme une constante majeure des œuvres d'Aude.

En effet, le dénouement du “Cercle métallique” nous semble figurer nettement, bien que transposée dans un monde science-fictionnel où les chaînes sont physiques, la possible émancipation des femmes. C'est en apprenant à dire «*Non*» (20), en soustrayant son corps aux regards réifiants, en refusant les «poses apprises» (21) tout autant que la relégation dans l'entrepôt des objets usagés, que la narratrice, initiée par une autre prisonnière, parvient à fissurer les parois de sa cage de verre. Et la prolepse utopique finit par s'élargir à tous les êtres asservis, quels que soient leur sexe et leur âge: «Nous nous sommes mises à marcher. Quelque part, au loin, il y avait peut-être des femmes, des enfants, des hommes échappés eux aussi de cercles aliénants. Sur nos chevilles, la chaînette d'or battait encore à chacun de nos pas. Un jour, nous arriverions à la briser» (23).

Dans la nouvelle “Tout est ici”, publiée dix ans plus tard, la lumière se fait encore plus vive. Par la force de l'imagination, de l'art et de la solidarité, les prisonniers parviennent en effet, sans sortir physiquement de leur lieu d'enfermement, à se réapproprier liberté et beauté. Là aussi, la personne en charge de la narration bénéficie d'une forme d'éducation initiatique. Un vieil homme occupant le lit voisin du sien lui donne en effet une leçon capitale: «*tout est ici*» (1997: 19). Il lui enjoint d'arrêter de se débattre stérilement et lui fait découvrir que la force de la volonté, de la concentration et de l'autosuggestion peut à la longue permettre d'inverser les signes, transformant en agent bénéfique et lustral le pire des instruments de torture auxquels sont soumis les prisonniers: un bruit incessant, lancinant, «une vibration qui [les] pénètre par chaque pore de la peau et [leur] vrille l'intérieur» (14), auquel certains n'échappent qu'en sacrifiant brutalement leurs tympanes. «*Mets ce bruit dans ton sang et dis-lui de le nettoyer. [...] À présent, des sondeurs sous-marins à ultrasons circulent dans mes veines et purifient mon sang vingt-quatre heures sur vingt-quatre*» (15).

L'observation des anciens initie en outre le narrateur à deux pratiques salvatrices. La première est celle du *taïchi* mais, plus que les mouvements eux-mêmes, ce sont leurs noms poétiques convoquant le monde naturel qui, partagés, jouent presque ici les formules magiques:

*Effleure la queue de la grue. Caresse l'encolure du cheval. L'insalubre baraque se transformait alors en large batture et en vert pâturage. Je connais maintenant presque toutes les formules et parfois il m'arrive de murmurer l'une d'elles pendant le jour ou la soirée, alors que nous*

ne faisons pas les mouvements. Quelqu'un d'autre prend alors le relais, puis un autre et c'est comme un ruban sonore qui se déroule d'un bout à l'autre de la pièce et reste suspendu dans les airs comme une guirlande de fête (2007: 15).

La seconde pratique concerne un jeu de cartes très particulier où personne ne peut perdre et où tout peut se gagner. Les prisonniers fabriquent en effet eux-mêmes les cartes et y figurent leurs rêves et leurs vœux les plus chers, allant de la réalisation d'un besoin élémentaire – «s'abriter, se couvrir, se nourrir [...] et même se soigner» (17) – à l'écoute ou la contemplation d'une œuvre d'art. D'un «*steak au poivre avec frites*» (1997: 16) au *Miserere* d'Allegri ou à une toile d'Odilon Redon. La force du rêve et de l'inventivité opère une forme de miracle: «La deuxième permet d'aller s'asseoir dans un jardin sauvage où l'air est frais et doux. Je m'y suis d'ores et déjà rendu à quelques reprises pour y prendre mon café du matin sous la tonnelle blanche ou pour y bavarder avec mes amis, le soir venu» (2007: 18).

Avant de mourir, le voisin de lit du narrateur lui lègue ses quatre cartes. Sur les trois premières, un joker, un damier et la sentence «*Laisse couler la rivière*». La dernière ne se laisse pas déchiffrer au premier coup d'œil: «La moitié gauche est bleu azur; la droite, vert émeraude. Il faut tourner la carte pour y découvrir une mer calme, à l'infini, chargée d'odeurs et de longs cris d'oiseaux» (1997: 19).

Le pouvoir magique du rêve et de l'art est à nouveau pleinement à l'œuvre ici, apportant dans l'ignoble bâtiment clos non seulement les couleurs du monde sensible mais aussi les parfums et les sons d'un ailleurs sans bornes.

L'initiation se poursuit jusqu'au décès du «maître», débouchant sur une clausule en forme d'épiphanie: «Pendant toute la nuit, j'ai tenu sa main. Il est mort à l'aube. J'ai alors rejoint les autres dans l'allée et j'ai caressé doucement le cheval et l'oiseau» (20).

Il n'est pas interdit de voir, à travers l'image de ce lieu de claustration non nommé, une parabole de la condition humaine: chacun y est enfermé mais «*tout est ici*», et certaines valeurs, énergies et pratiques ont peut-être le pouvoir de métamorphoser la dystopie en utopie.

Et il n'est peut-être pas interdit non plus de penser ici aux dernières années d'Aude, emprisonnée dans un corps que le cancer du sang tenait dans ses rets (sans l'action magiquement purifiante de «sondeurs sous-marins à ultrasons»), et capable pourtant de s'en extraire, de *Chrysalide* en *Éclats de lieux*, par la création et l'empathie:

Écrire, pour moi, est une façon privilégiée de voyager dans toute l'étendue virtuelle de mon humanité, au-delà de mon identité circonscrite. Ce qui s'est avéré salvateur dans les circonstances, comme dans d'autres, précédemment. [...] Le pouvoir fabuleux de la fiction

me permet une projection dans d'autres expériences que celles tributaires de mon âge, de mon sexe, de mon apparence, de mon état de santé, du lieu où je suis née, de mon appartenance à une culture et des choix que j'ai faits au cours de ma vie. Par l'écriture et la lecture de fictions, mes limites sont abolies et tout devient possible (2012: 12-13).

Ses interviews et ses confidences révèlent en outre qu'elle a elle-même effectué mentalement, depuis ses jeunes années jusqu'à l'âge mûr, un chemin depuis la brume et l'ombre vers davantage de lumière: ne suggère-t-elle pas qu'elle aurait, sinon, recouru à la même radicale échappatoire que la narratrice de la *Chaise au fond de l'œil*, le suicide?

C'est en tout cas, nous semble-t-il, le cheminement que dessinent, sur une vingtaine d'années, ses fictions brèves détournant la dystopie classique vers l'immersion profonde et prolongée dans un psychisme dont le lecteur partage pleinement à la fois la puissante énergie et les affres; elles finissent parfois par proposer un retournement qui substitue des valeurs et des leçons de vie au chaos et une forme d'espoir à la térébrante angoisse des débuts. Si, comme le soutient Laurent Bazin, une dystopie est généralement une «utopie qui a mal tourné» (59), c'est donc le mouvement inverse qui se dessinerait chez Aude. À cet égard, il ne nous paraît pas fortuit que même les plus sombres parmi les nouvelles de notre corpus évoquent le précieux secours d'une complicité ou d'une initiation, et que toutes les nouvelles de *Cet imperceptible mouvement*, partant d'une situation douloureusement dysphorique, se terminent, comme "Tout est ici" (1997), sur la mention d'une lumière, d'un mouvement et d'un partage.

### Bibliographie citée

- Aude (alias Charbonneau-Tissot, C.), (1974): *Contes pour hydrocéphales adultes*. Montréal: Cercle du livre de France.
- Aude (1976): *La Contrainte*. Montréal: Cercle du livre de France.
- Aude (1997): *Chaise au fond de l'œil*, 1979. Montréal: XYZ.
- Aude (1997): *Cet imperceptible mouvement*. Montréal: XYZ.
- Aude (2007): *Banc de brume ou Les Aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, 1987. Montréal: XYZ.
- Aude (2012): *Éclats de lieux*. Montréal: Lévesque.
- Bazin, L. (2019): *La Dystopie*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.
- Lahaie, Ch. (2007): Aude ou le réel voilé. In Aude, *Banc de brume ou Les Aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* (pp. 7-13). Montréal: XYZ.
- Lord, M. (1997): Dire l'indicible à même la chair des mots. In Aude, *La Chaise au fond de l'œil* (pp. 7-13). Montréal: XYZ.
- Orwell, G. (1949): *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Secker and Warburg.
- Todorov, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.





# LE CERCLE ET LA TERRE DANS L'IMAGINAIRE DES AMÉRINDIENS DU QUÉBEC: *TOPOS* OU UTOPIE ÉCOLOGIQUE?

Angela Buono\*

Cette étude vise à resituer en contexte des valeurs fondamentales de l'imaginaire amérindien, qu'on pourrait considérer comme utopiques si on les appréhende du point de vue eurocentrique. L'analyse de quelques œuvres d'auteur(e)s amérindien(ne)s du Québec, d'après une approche écocritique fondant entièrement ses assises sur la pensée autochtone, permettra de restituer à ces thèmes et motifs le statut de *topoi*, au sens littéraire autant que géographique, et de déjouer par là le risque de les inscrire dans le domaine de l'utopie, donc de la négation et du non-lieu.

Mots-clés: Autochtones, écologie, écocritique, utopie

*The Circle and the Earth in the Imaginary of Amerindians of Quebec: A Topos or an Ecological Utopia?*  
This study aims to put in context some fundamental principles of the Amerindian imaginary and thought, that border on utopia if we apprehend them from the Eurocentric point of view. The analysis of some works by Amerindian writers of Quebec, according to an ecocritical approach based entirely on Indigenous thought, will make it possible to recognize these themes and motifs as *topoi*, in both the literary and geographical senses, and thereby to avoid the risk of misinterpretation as utopia, that is as negation and nowhere.

Keywords: Indigenous, Ecology, Ecocriticism, Utopia

## Introduction

Cet article veut cerner la place que l'approche amérindienne de la réalité peut occuper de nos jours dans le contexte global: la philosophie du Cercle sacré de la vie, «qui représente la vision globale du monde physique et spirituel et le symbole de l'harmonie par excellence» (Payment 96), sera le point de départ d'une approche écocritique entièrement centrée autour de la vision amérindienne du monde.

\* Università di Napoli "L'Orientale".

La notion d'utopie n'est pas ici envisagée dans sa valeur établie de société idéale ou de critique sociale: c'est son sens étymologique de négation du lieu qui est ici convoqué, ainsi que son sens figuré concernant «ce qui appartient au domaine du rêve, de l'irréalisable» (TLFi, *ad vocem*). La mise en regard de la perspective des Amérindiens sur eux-mêmes avec la narration des Blancs, dominante jusqu'à une époque toute récente, nous permettra de bien déterminer l'origine des mythes, des stéréotypes et des idées reçues faussant la perception de l'univers amérindien.

Par son implication et de la négation et du lieu, la notion d'utopie se présente comme une pierre de touche de la persistance de la vision coloniale qui nie la valeur réelle des civilisations non blanches, et donc de la culture amérindienne; celle-ci, pour sa part, fait du milieu naturel, du lieu qu'elle a habité traditionnellement, un fondement identitaire incontournable. Pour les Amérindiens, le territoire naturel configure donc le lieu anthropologique tel que Marc Augé le décrit: «simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. [...] Ces lieux [...] se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques» (68-69).

Par leur valeur identitaire et signifiante, et en tant que *leitmotiv* de la littérature amérindienne au Québec, le lieu, le territoire, le milieu naturel et la Terre peuvent constituer autant de clés de lecture du texte littéraire amérindien et déjouer par là toute interprétation déformée par un point de vue étranger et entraînant la négation de la perspective culturelle intérieure au texte.

### **Le Cercle et la Terre: philosophie ou utopie?**

Face à la catastrophe démographique, à la dépossession des territoires et au bouleversement des modes de vie qui ont affecté les Amérindiens depuis le contact avec les Blancs, la première des prémisses de l'approche méthodologique adoptée par l'historien huron-wendat Georges Sioui, dans *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, pourrait bien laisser de prime abord perplexe: il affirme que «en dépit du mode d'appropriation du territoire par les Européens, les valeurs culturelles de l'Amérindien ont davantage influencé la formation du caractère de l'Euro-Américain que les valeurs de ce dernier n'ont modifié le code culturel de l'Amérindien, puisque ce dernier n'a pas quitté son milieu naturel» (Sioui 31). En plus, l'historien se réclame de principes pouvant bien contribuer à revêtir ses propos d'un aura utopique, que le large emploi du temps verbal du futur fait davantage ressortir: la réitération des affirmations sur «la persistance des valeurs amérindiennes» (36) et sur «la vigueur de la conscience amérindienne» (43); la proposition des Amérindiens d'«éduqu[er]

nos peuples, et les Américains et tous les peuples du monde [...] pour qu'ils en reviennent aux instructions originelles» (42); la conviction «que la grandeur amérindienne n'est pas qu'un vestige du passé: l'avenir permettra aux autochtones de jouer un rôle très important en fournissant à l'Amérique du Nord et au reste du monde un modèle de société viable» (Trigger XI).

Néanmoins, les argumentations de Sioui démontrent bien que son point de vue se place exactement à l'envers de l'utopie: si l'utopie est étymologiquement la négation du lieu, le discours historique et philosophique de Sioui puise, au contraire, sa cohérence justement dans le lieu où il s'enracine. D'après la perspective qu'il emprunte, les clés majeures pour appréhender de façon efficace l'histoire des Amérindiens sont «les contraintes écologiques propres à l'Amérique» (Sioui 19).

C'est par ces approches méthodologiques, plus éthiques que sociales et moins diachroniques que géographiques, que Sioui assume la notion d'"autohistoire"<sup>1</sup> pour déplacer le point de vue sur l'histoire des Amérindiens à l'intérieur de leur propre perspective, afin de bien expliquer et faire comprendre leur évolution historique et culturelle. L'observation des cycles de la nature et des formes circulaires des éléments naturels fonde leur rapport à la Terre et pose la forme du cercle en principe d'interprétation de toute manifestation naturelle et humaine: «la réalité du Cercle sacré de la vie, dans lequel tous les êtres, matériels et immatériels, sont égaux et interdépendants, imprègne toute la vision amérindienne de la vie et de l'univers» (Sioui 14).

La philosophie du Cercle permet d'éclaircir la valeur essentielle de ces affirmations qui semblent pencher du côté de l'utopie et de déjouer, par la même occasion, certains clichés qui renvoient une image faussée des Amérindiens et de leurs civilisations: «C'est le Cercle sacré de la vie qui s'oppose à la conception évolutionniste du monde selon laquelle les êtres sont inégaux, souvent méconnus, constamment bousculés et remplacés par d'autres qui semblent adaptés à l'"évolution"» (2-3).

À l'opposé de la conception euro-américaine du temps et de l'évolution procédant en ligne droite, la vision du Cercle propose une idée alternative du progrès des civilisations qui épouse le mouvement des cycles naturels et se veut le fondement philosophique de la confiance des Amérindiens dans la persistance de leurs cultures, malgré les changements et la décimation de la population autochtone:

La grande majorité des nations amérindiennes entretiennent la croyance ferme que le progrès, tel que l'entendent les civilisations dominantes, qui fait de l'homme un seigneur décon-

1 Cette notion apparaissait dès le titre de la première édition de 1989 de l'essai de Georges E. Sioui, *Pour une autohistoire amérindienne: Essai sur les fondements d'une morale sociale*.

scientisé de la création, aura un jour une fin et que l'Amérindien aura alors la responsabilité de retransmettre aux autres peuples de la terre un mode social basé sur la compréhension du Cercle (Sioui 41).

Bernard Assiniwi, l'écrivain québécois de souche algonquine et crie considéré comme le pionnier de la littérature amérindienne de langue française, dans son roman historique *La saga des Béothuks* va également à l'encontre des implications de la théorie de l'évolution. Ses affirmations apparemment paradoxales, concernant l'éternité d'un peuple depuis longtemps disparu, se placent au diapason d'une vision qui fonde ses assises sur les cycles naturels de la vie:

Dans la sagesse de la connaissance, on transmet à ceux qui viendront la mémoire de ceux qui ne sont plus. Et c'est ainsi que survit un peuple, une nation. [...] Voilà le secret de l'existence des Béothuks. C'est pourquoi [...] les Béothuks vivraient toujours, même quand mourrait le dernier. Ils continueront de vivre en d'autres. Dans d'autres mémoires. Dans d'autres apprentissages. [...] Les Béothuks étaient "les vrais hommes". Les vrais hommes ont toujours des choses à apprendre. Ils sont éternels par leur besoin de savoir, de connaître, de donner (Assiniwi 281).

Ce qu'un esprit peu averti de la vision amérindienne de la vie e du monde ne peut concevoir que comme un paradoxe ou un élan utopique se révèle être, au contraire, la manifestation d'une pensée assurée, solidement fondée sur une tradition morale et spirituelle millénaire.

Le renversement de perspective opéré par l'autohistoire permet aussi de venir à bout d'autres mythes, à savoir les vieux stéréotypes paternalistes ou racistes du bon ou du méchant Sauvage, dont découle la vision simpliste de l'Autochtone proche de l'état de nature. Son prétendu "écologisme naturel" n'est nullement une attitude spontanée et irréfléchie, mais c'est bien la philosophie du Cercle qui implique le rapport de l'être humain à son territoire et à la Terre entière:

"Nous sommes tous liés" est une formule utilisée à la fin de chaque cérémonie particulière. Elle signifie que tout ce qui nous entoure participe au même titre que l'humain au Grand Mystère de la vie et que nous sommes tous engagés dans un combat commun pour sauver la Terre-Mère et la création tout entière: les humains, les animaux, tout ce qui glisse et rampe, les plantes, l'air, l'eau, les minéraux et les étoiles (Payment 111).

Le territoire naturel acquiert les contours et l'épaisseur culturelle du lieu anthropologique en tant que «construction concrète et symbolique de l'espace [...] à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place» (Augé 68), et en tant que «lieu du sens inscrit et symbolisé» (104). D'après la perspective amérindienne du Cercle, la conscience écologique se veut donc autant un signe

d'appartenance identitaire élargie à la Terre entière et au milieu naturel qu'une approche majeure de la connaissance et de l'interprétation du monde:

Pour un développement positif de l'histoire et des sciences en général (humaines et autres), l'écologie doit devenir la mère commune de toutes les sciences et l'histoire, comme toutes les sciences sociales, doit considérer la dimension écologique comme fondamentale. Le but universel doit être le bien-être écologique commun (Sioui 134-135).

Il est aujourd'hui devenu bien évident que la renaissance de la pensée autochtone, qui s'amorçait lorsque Sioui écrivait son essai, ne peut nullement être considérée comme une utopie écologique du passé ou d'un avenir improbable, mais elle est désormais en plein essor, tout en accomplissant les mots prophétiques de l'historien:

Nos nations autochtones peuvent bien être dispersées en des endroits isolés à la grandeur de notre vaste pays, et même paraître divisées par des langues et des modes culturels très divers, mais nous sommes probablement le peuple le plus uni au monde. Nous possédons l'unité spirituelle, car nous comprenons tous la signification du Cercle. Et ce qui accroît davantage notre espoir est que de nombreux "non-autochtones" nous rejoignent chaque jour dans notre croyance au Cercle. Par conséquent nos effectifs ne sont pas en train de s'amoinrir, comme plusieurs le pensent encore, mais bien en train de s'amplifier. Et ça, c'est notre secret (Sioui X).

### **Du lieu anthropologique au *topos* littéraire**

L'essor de la littérature amérindienne au Québec au cours des dernières décennies n'est pas la moindre des manifestations de la renaissance autochtone. Depuis les premières publications de Bernard Assiniwi, dans les années 1970, la production littéraire autochtone au Québec a progressivement augmenté jusqu'à l'effervescence sans précédent des toutes dernières années. Le pouvoir de diffusion du texte littéraire a contribué de façon évidente à la connaissance des aspects fondamentaux des cultures autochtones, dont la mise en valeur de la Terre et du territoire et la croyance à l'interrelation universelle.

L'intérêt documentaire de *La saga des Béothuks*, le roman historique que Bernard Assiniwi a écrit à la suite de longues recherches sur l'île de Terre-Neuve, où la nation béothuke demeura jusqu'à sa complète extinction en 1829, se manifeste surtout par la référence constante à l'espace géographique, par la carte de l'île de Terre-Neuve placée au début de chacune des trois parties composant le roman, par l'attention aux changements des toponymes reflétant l'appropriation progressive des territoires des Béothuks par les Européens. *La Saga* prend l'essor de l'exploration initiatique qu'Anin, le fondateur mythique de la nation des Béothuks, entreprend pour découvrir «si cette terre était ronde, si

c'était une île ou si ce n'était qu'une longue bande de terre qui s'avance dans la mer» (Assiniwi 46). La connaissance du territoire, la conception du Cercle à la base de la réalité environnante, la valeur de la transmission de la mémoire culturelle sont autant de fondements de la civilisation amérindienne, candidats à devenir des *topoi* de la littérature autochtone:

Si l'aïeul avait raison, la terre faite par le castor et à l'image de sa maison ne pouvait être que ronde. Le mâle ayant fait sa cabane au-dessus et la femelle au-dessous et à l'envers, la terre avait grossi entre les deux cabanes. Depuis lors le monde est rond, soutenu par les souffles du vent dans l'immensité des esprits. En suivant les contours de la terre ferme, il était évident pour Anin qu'on revenait à la même place (13).

Le retour d'Anin à son point de départ, chargé d'expériences et de connaissances, marque le début d'une longue période de prospérité pour la nation béothuke dont il devient le chef et le guide:

Puissante mais paisible est la nation des Béothuks. L'entente règne toujours. Les familles ont grossi et, comme les guerriers n'ont guère à combattre, le nombre des femmes et des hommes s'équilibre peu à peu. [...] La paix et le bonheur de vivre pleinement règnent pour que la mémoire ne meure pas (209-210).

Le mot n'y figure jamais, mais la société des Béothuks décrite dans le roman pourrait bien représenter une utopie naturelle fondée sur un équilibre parfait entre le peuple et son milieu de vie: «La gracieuse harmonie qui caractérise les Béothuks tout au long du livre est exprimée par une sorte de symbiose innée avec leur milieu naturel. Ces êtres délicats et éthérés apparaissent et disparaissent tels des esprits capables de se dissoudre dans n'importe quel élément» (Gatti 2010: 284).

Le mot n'y figure jamais, puisque l'utopie est une catégorie culturelle et un genre littéraire de la tradition européenne et que «la littérature autochtone ne correspond pas aux canons littéraires auxquels nous sommes habitués» (Gatti 2000: 192). Un mot signifiant "nulle part" ne pourrait aucunement convenir à la représentation d'une culture pour laquelle le lieu d'appartenance demeure un point ferme de l'identité, et de l'éternité de cette identité et de cette culture. Il est évident que la littérature ne peut que refléter cette conception jusqu'à se configurer, pour emprunter les mots à Pierre Nepveu, comme «ici, maintenant: la littérature comme suprême écologie» (221).

Le souhait de Sioui prônant l'écologie comme «mère commune de toutes les sciences» (134) pourrait à plus juste raison s'appliquer à la critique littéraire, afin de déjouer le risque d'interprétations faussées par l'emploi d'outils critiques inadéquats.

Dans la littérature amérindienne, la célébration du passé et la confiance dans l'avenir ne relèvent donc pas d'une attitude utopique, dans le sens courant ou littéraire du mot, mais elles ressortissent au *topos*, dans son sens étymologique de lieu physique, et dans sa valeur littéraire de motif récurrent. Cette "écologie" particulière à l'écriture amérindienne se fait d'autant plus évidente dans les textes de l'extrême contemporain que les auteurs deviennent de plus en plus conscients du rôle qu'ils sont appelés à jouer, non seulement en tant que porte-parole d'instances culturelles, mais aussi par rapport au contexte littéraire dans lequel ils sont situés, à savoir la littérature québécoise pour ce qui concerne les écrivains amérindiens d'expression française au Québec. Les défis auxquels les auteurs amérindiens sont confrontés sont les mêmes que ceux que Pierre Nepveu remarque chez les auteurs québécois: «perte du sens de l'histoire, caractère problématique du réel lui-même, fragmentation du territoire de la culture, perte des solidarités sociales ou redéfinition de celles-ci» (159).

Le nouveau rapport au territoire, entraîné par le passage du nomadisme à la sédentarisation, a évidemment impliqué une redéfinition identitaire. Dans le roman *Kuessipan* de la jeune écrivaine innue Naomi Fontaine, ce nouveau rapport au territoire est bien illustré et il semble conjuguer les deux attitudes. La représentation de la vie dans la réserve de Uashat, sur la côte nord du fleuve Saint-Laurent, ne néglige pas l'identification des lieux jusqu'à l'énumération détaillée des noms des rues: «Les maisons, elles, se cordent et s'imitent. Un minuscule village appelé réserve. Des rues. Pashin. De Queen. Grégoire. Arnaud. Kamin. Il y a du sable sur le devant des maisons. Sur l'asphalte des rues» (Fontaine 34). D'ailleurs, le territoire ancestral, le *Nutshimit*, demeure le lieu de l'identité véritable et originaire, malgré l'extinction des anciennes coutumes nomades et les nouveaux modes d'appropriation du territoire:

Nutshimit, c'est l'intérieur des terres, celles de mes ancêtres. Chaque famille connaît ses terres. Les lacs servent de route. Les rivières indiquent le nord. Si on s'aventure trop loin, par manque de jugement, il y a toujours le chemin de fer pour retrouver sa voie.

Nutshimit, un rituel pour les chasseurs de caribous. Un air pur dont les vieux ne peuvent pas se passer. [...]

Nutshimit, un terrain inconnu, mais non hostile pour celui qui y cherche le repos de l'esprit. [...]

Nutshimit, pour l'homme confus, c'est la paix. Cette paix intérieure qu'il recherche désespérément (65).

Par son style fragmenté et par son point de vue ancré à l'intérieur de la réserve amérindienne et de l'époque actuelle, l'écriture de Naomi Fontaine révèle une représentation de la réalité lucide et sans concession, dans laquelle est aussi à l'œuvre l'instance que Nepveu remarque dans la littérature québécoise contemporaine, «le désordre comme expérience déclenchant un processus de

mise en forme [...] selon des parcours, des échanges, des recueils de traces, des tentatives de classification» (213):

Et pourtant, j'ai inventé. J'ai créé un monde faux. Une réserve reconstruite où les enfants jouent dehors, où les mères font des enfants pour les aimer, où on fait survivre la langue. J'aurais aimé que les choses soient plus faciles à dire, à conter, à mettre en page, sans rien espérer, juste être comprise. Mais qui veut lire des mots comme drogue, inceste, alcool, solitude, suicide, chèque en bois, viol? (Fontaine 9)

Dans les textes poétiques de Joséphine Bacon, Rita Mestokosho, Natasha Kanapé Fontaine, pour ne citer que trois écrivaines, représentant trois générations différentes, parmi les auteurs qui occupent aujourd'hui le devant de la scène littéraire amérindienne au Québec, le territoire est porteur de signes, de significations, de langage, et il se place donc à l'origine de l'écriture littéraire:

Les arbres ont parlé avant les hommes.

*Tsbissinuatsshitakana*, les bâtons à message, servaient de points de repère à mes grands-parents dans le *nutshimit*, à l'intérieur des terres. Les Innus laissaient ces messages visuels sur leur chemin pour informer les autres nomades de leur situation. [...] À travers eux, la parole était toujours en voyage (Bacon 7).

La même superposition de l'écriture au territoire et au caractère identitaire nomade est convoquée par Rita Mestokosho:

Mon peuple écrivait en marchant  
 Mon peuple écrivait sur la ligne de la mémoire  
 De cette façon son bagage était moins lourd  
 Car il avait une immense bibliothèque avec lui  
 Des millions de livres,  
 Éparpillés sur le territoire innu  
 Des encyclopédies de rivières  
 Des dictionnaires de montagnes  
 Des géographies de forêts  
 Chaque ligne qu'il écrivait  
 Était pour garder sa mémoire éveillée  
 Son esprit vif et son cœur léger (54).

Ainsi que le remarque Isabelle St-Amand,

si les bâtons à message permettent de faire sens des territoires géographiques, les récits permettent d'en faire autant des territoires imaginaires et symboliques. [...] Du point de vue de nombreux auteurs autochtones, la littérature se voit donc convoquée pour donner sens à l'histoire individuelle et collective, renouveler les formes culturelles et imaginer un avenir qui soit en continuité avec le passé (46).



La poète-slameuse Natasha Kanapé Fontaine, appartenant à la jeune génération de poètes innues, parvient à conjuguer dans son recueil de poèmes *Manifeste Assi* – «Assi en innu veut dire Terre» (5) – l'appartenance au territoire, la pérennité de la tradition et le renouvellement de la forme poétique, qui se veut un chant d'amour pour la Terre en même temps qu'un manifeste militant pour la cause amérindienne:

Je t'écrirai un manifeste  
un manifeste amour un manifeste papier  
[...]  
La mort m'est surprenante  
je la contemple  
elle n'aura rien de nous (13).

## Conclusion

Ce bref survol, quoique trop rapide et partiel, de la littérature amérindienne au Québec permet quand même d'apprécier les signes de sa maturation progressive. Lors de la publication de son essai en 2006, Maurizio Gatti pouvait encore remarquer que la notion d'écrivain amérindien demeurait en quête de définition tout comme la place de ces écrivains par rapport au contexte littéraire québécois.

Aujourd'hui, c'est par l'évolution de la valeur du lieu dans les textes qu'on peut mesurer l'évolution de la littérature amérindienne au Québec: bien loin de configurer la négation – la dépossession des terres ancestrales ou l'aliénation de la réserve – en tant qu'objet de l'écriture, le territoire se fait le sujet de l'énonciation, générateur de formes et de styles nouveaux, en tant que *topos* littéraire marquant désormais plusieurs générations d'écrivains. Ses significations ne prêtent plus à confusion sur la place qu'il occupe dans le contexte littéraire, même si un classement des genres fondé sur des assises issues de sources autochtones reste encore à définir. Il est évident que le territoire, en tant que lieu physique et symbolique, lieu de la Terre et de l'imaginaire, est appelé à jouer un rôle majeur même dans le discours critique: bien loin de configurer une utopie située dans un passé perdu ou dans un avenir incertain, il pourra constituer de plus en plus le fondement d'une littérature bien enracinée dans la réalité environnante, dans l'«écologie de l'ici» (Nepveu 210), quoique relevant de schémas conceptuels tout autres que les catégories traditionnelles de la pensée euro-américaine dominante. Bien plus, les implications de l'écologie de l'ici – «aménagement, gestion des ressources, gestion du moi, vision systémique et environnementale, rituels de séparation et de reconfiguration, rituels de l'im-

pureté à la fois menaçante et créatrice, jeux de formes, conscience des énergies» (Nepveu 210) – font partie du bagage culturel et des auteurs québécois et des écrivains amérindiens: elles permettent de constituer un terrain de rencontre et de mise en contexte réciproque des deux littératures, ainsi que d'envisager un renouvellement des balises du discours critique dont la pensée autochtone, avec sa philosophie du Cercle sacré de la vie, pourrait devenir davantage la source pour en être mieux la cible.

### Bibliographie citée

- Assiniwi, B. (1996): *La Saga des Béothuks*. Montréal / Arles: Leméac / Actes Sud.
- Augé, M. (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Bacon, J. (2009): *Bâtons à message / Tshissinuatsbitakana*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- Dendien, J. (Conception et réalisation informatiques), (2002): entrée Utopie. In *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*. Tiré de <https://www.cnrtl.fr/definition/utopie>. (Visité le 15/5/2021).
- Fontaine, N. (2011): *Kuessipan. À toi*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- Gatti, M. (2000): Être auteur autochtone au Québec aujourd'hui. In R. Viau (Éd.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté* (pp. 183-194). Saint-Nicolas (Québec): Publications MNH.
- Gatti, M. (2006): *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*. Montréal: Hurtubise HMH.
- Gatti, M. (2010): La Saga de Bernard Assiniwi, ou comment faire revivre les Béothuks. *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, 41, pp. 279-296.
- Kanapé Fontaine, N. (2014): *Manifeste Assi*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- Mestokosho, R. (s. d.): *Eshi Uapataman Nukum. Come sento la vita, nonna*. C. Gasparini & N. Clerici (Éds). Rome: Délégation du Québec.
- Nepveu, P. (1999): *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Boréal.
- Payment, C. (2010): *Perles de sagesse amérindienne*. Montréal / Paris: Mediaspaul.
- Sioui, G. E. (1999): *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*. Québec / Paris: Les Presses de l'Université Laval / L'Harmattan.
- St-Amand, I. (2010): Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 35, 2, pp. 30-52.
- Trigger, B. G. (1999): Préface. In G. E. Sioui, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique* (pp. XI-XVIII). Québec / Paris: Les Presses de l'Université Laval / L'Harmattan.

# UTOPIAS OF SELF IN IMAGINARY HOMELANDS

Deborah Saidero\*

Moving between different homelands involves constructing utopias of place and self. Such mythical past, present and future selves are intertwined with the construction of imaginary homelands in the writings of transnational Canadians, for whom the quintessential questions of the Canadian imagination - Who am I? and Where is here? – continue to be unsolvable dilemmas.

Keywords: Transnational Writing, Identity, Utopia

## *Utopie del sé in patrie immaginarie*

L'intrecciarsi di rappresentazioni utopiche di sé passati, presenti e futuri con la costruzione di patrie immaginarie emerge in modo prominente nella scrittura di soggetti canadesi transnazionali, per i quali le domande centrali dell'immaginario canadese – chi sono? e dove è qui? – continuano ad essere dilemmi irrisolvibili.

Parole chiave: scrittura transnazionale, identità, utopia

## **Introduction**

In the master narrative of migration, utopia in its classical meaning of “good place – no place” is not uncoupled from issues of identity (crisis) triggered by displacement. Moving between different spaces, whether physically or imaginatively, triggers, indeed, a utopian construction of both imaginary homelands and imaginary selves. However, rather than simply build an anachronistically idealized mythical place and self, migrant utopias embrace a revisited notion of utopianism that elicits critical thinking and offers alternative viewpoints in contemporaneous debates, such as those concerning national identity and related issues of home and belonging.

\* Università di Udine.

In postmodern times the concept of utopia, like that of identity, has undergone a profound reconceptualization and has come to be understood in terms of process rather than product. Just as identity is redefined as fluid, shifting and dialogic rather than fixed and static, utopia is reformulated as a provisional, reflexive and pluralistic space from whence to attempt the kind of critical thinking that enables «a paradigm shift of consciousness» (Sargisson 2002: 3). Instead of focusing on utopia as the blueprint for a perfect society, utopianism as process generates, in other words, a space in which new and different ways of relating to the world are possible. Its strongest function is, as Levitas claims, «its capacity to inspire the pursuit of a world transformed, to embody hope rather than simple desire» (28). Lucy Sargisson emphasizes this transformative potential with her notion of «transgressive utopianism», which is «subversive», «critical» and «creative» in that it questions values and systems, gestures towards alternative ways of living and being, and permits us to radically change the way we think (2002: 1-3). Utopias, she contends, are “no places” wherein to challenge paradigms, break rules, confront boundaries, «play with alternatives, explore ideas to their limits [...] approach the world with a fresh viewpoint» and ultimately «be different» (Sargisson 2001:140).

Central to this new idea of utopia(nism) is the focus on alterity, difference, diversity and political agency. In their discussions of contemporary feminist utopianism both Sargisson (1996) and Wagner-Lawlor (2013) highlight, for instance, how women deploy utopia to confront and readmit their otherness, to catalyze socio-political transformation and aspire toward multiple possibilities of female subjectivity beyond the confines of sameness. Utopian thinking becomes for them an expression of feminist resistance through which they can adopt a «speculative standpoint» (Wagner-Lawlor 14) to invent new images of themselves and of a world in which they can be active agents.

In a similar fashion, nomadic subjects embrace utopia as part of their search for “multi-identity”, so as to reclaim a renewed sense of self that not only accommodates their difference and diversity vis-à-vis the old and new socio-political contexts in which they are located, but also readmits their agency as political and imaginative subjects. The utopias of migrants, it is argued here, have the transgressive and transformative power to rethink the definition of self beyond the categories of ethnic identity and to ultimately imagine the construction of a transnational, cosmopolitan subjectivity.

### **The Utopian / Dystopian Continuum**

The migratory experience is no doubt fraught with the (de/)construction of multiple utopias. On one hand, there is the utopian projection of the promised land

as a blissful Eden, a safe haven and an Eldorado in which to settle, prosper and enjoy an easy life. On the other, there is the utopian envisioning of the lost homeland as a nostalgically longed-for idealized mythical space which preserves remnants of past selves and kindles the dream / hope of future return. In between there is the construction of the ideal ethnic community in the new country, which is an often anachronistic miniature replica of the motherland that both shelters migrants and traps them in stereotyped representations of self.

Arising from a dissatisfaction with the socio-temporal reality in which they are created, all these utopias mirror aspirations and dreams for the future, but also encompass the darker side of utopian dreaming and can easily mute into dystopias. In the narratives of transnational Canadians, for example, we come across the recurring representation of Canada as a utopian / dystopian space, an ambivalent non-place / place which first kindles and then dissipates the migrant's hopes for a new life of freedom and prosperity. This movement from promised land to *unheimlich* host land is well-exemplified in Dionne Brand's novel *In Another Place, Not Here*, where the Trinidadian-Canadian writer debunks the myth of Canada as a welcoming country of immigrants and denounces the ethno-racial premises of its multiculturalism. For Elizete, the young Caribbean protagonist, Canada initially represents the utopia of freedom and escape from her slave-like existence; it is imagined as the place in which she can be a free Black lesbian woman and no longer suffer the physical, sexual and psychological abuse inflicted on her by her husband. Upon arrival in Ontario, however, her utopian vision is dramatically shattered when she is raped by her white employer in Toronto. While re-establishing gender, racial and class hierarchies, the abusive act triggers an erasure of Black identity which is upheld by the city's erasure of ethnic difference and by its treatment of Afro-Canadians as sub-humans: «it wraps them in the same skin and slides them to the side like so much meat wrapped in brown paper» (182). Although Toronto becomes a dystopian space for Elizete, Brand's narrative embraces an alternative conception of utopia which opens up possibilities for the Black female lesbian self. As the title suggests, utopia is located elsewhere, it a nowhere that is not-yet, not-now, «which is to say», as Wagner-Lawlor claims, «non-existent» (14); yet, by seeking alternative ways of being nowhere, the migrant can challenge existing reality and yearn for an ongoing re-invention of self.

The loss of identity that immigrants face when their utopia of the promised land is dissipated by the hardships of settlement and assimilation often fosters feelings of nostalgia and the construction of the lost homeland as a mythical Eden, a lost paradise which preserves traces of the lost self and of cultural and linguistic identity. Being intrinsically bound to the need to retrieve the former pre-immigrant self, this utopian homeland is the projection of the immigrants'

desire for home, rootedness and belonging. Yet, since it is construed on memories which are elusive and shifting, it too may turn into a dystopian anti-Eden, especially when immigrants return to their native country and are confronted with an estranged reality. Italian-Canadians, for instance, for whom the return journey is a collective obsession, acknowledge that the romanticized motherland of utopian dreaming is rather a stepmother that neglects its immigrant children: instead of welcoming them home, she considers them foreigners, exiles to another land who are no longer fellow nationals<sup>1</sup>. The utopia of Italy as a mythical home which emerges in their writings has, thus, the critical function of challenging the very notions of home and national identity, which are re-imagined in pluralistic terms in the utopian nowhere.

An example of such a questioning of nationalism is found in Caterina Edwards' creative autobiography *Finding Rosa*, where she wrestles with her multiple national alliances – the Italian, Venetian, Istrian, British and Canadian – and emphasizes the need to redefine her sense of self beyond conventional nationalist paradigms. Her narrative, which is a postmodern attempt to reconstruct her Venetian-Istrian past through her senile mother's fragmented memories, historical documents and other people's stories, deploys utopia's ironic critical edge<sup>2</sup> to re-inscribe her immigrant identity from the altered perspective of transnationalism. Indeed, the unexpected discovery that her mother was part of the Italian enclave in Istria, and not simply from the province of Venice as she had always believed, leads her to question her sense of belonging and the illusory nature of her former self-construction as Venetian. Moreover, her uncovering of the troubled history of Istria, a multicultural region that alternatively belonged to three nations in the span of a just a few decades, dissipates the ideal of nation as a marker of identity and conversely posits the possibility of envisioning nation, home and citizenship as imaginative spaces beyond political and geographical boundaries. The utopian self she yearns for is a transnational and translingual subject who can co-belong to multiple spaces and feel at home somewhere therein.

The possibility of thinking a transnational and transcultural subject into being allows Canada's immigrants to imagine new ways of inscribing their ethnic presence and provide alternative answers to the 'Who am I?' dilemma. Ukrainian-Canadian writer Janice Kulyk Keefer, for instance, argues that, in-

- 1 See, for instance, Grohovaz (1974), a first-generation Istrian-Italian immigrant who ambivalently sees Italy as a loving mother and a cruel stepmother.
- 2 Cf. Wagner-Lawlor (2013) who argues that feminist utopian / dysoptian and speculative narratives are structured by what Linda Hutcheon calls «irony's edge» in the title of her 1994 book; being Janus-faced irony looks both backward, criticizing past actions and ideas, and forward toward the future (Wagner-Lawlor 5-6).

stead of trying to explain *the* Canadian identity in fixed, unitary terms, it is more productive to acknowledge Canada's diversity and multiplicity by recognizing «a truly national vision in our ongoing struggle to create and sustain a country which locates its distinctive ethos in the dynamic reality of its multi-ethnic, multi-racial, multi-cultural population» (1995, 180-181). In both her fictional and non-fictional writings<sup>3</sup>, Kulyk Keefer confronts the transgenerational legacy of ethnic (un)belonging and addresses the problems of being Janus-faced, of looking out, that is, in two directions, to two homelands. Her realization is that, while immigrants and their descendants cannot neglect or erase their ethnic backgrounds, their hyphenated condition can nevertheless be transformed into an advantage, as it opens up new possibilities of self-definition and agency for ethnic subjects. Indeed, her utopia of a transcultural Canada, which accommodates ethnic differences while establishing bridges with other groups, redefines Canadian identity beyond old European models of nationhood and reimagines Canada as the common ground in which all its «disparate voices» can be joined in «a polylogue» (1995: 197).

### Utopias of the Nomadic Self

A key feature that postmodern utopias and migration narratives have in common is the notion of travel. As Wagner-Lawlor explains, the «speculative witness» we find in feminist utopias is a dynamic, future-oriented traveller who is «always projecting a farther horizon» and «while never reaching it» she yearns to continue travelling because it is only by travelling that she can «grow a narrative of her own» (15). Her achievement «will be the invention of the journey itself; her assurance that while the journey will be incomplete, she is that much closer to her (moving) horizon» (22).

In their utopian search for selfhood migrants are also endlessly embarking on journeys, so much so that the journey becomes equivalent to identity. In her travelogue *Tracks*, Genni Gunn explains how her obsession for travel is a «yearning for metamorphosis» (8), a need to recreate herself elsewhere, to explore «new landscapes and emotional terrains» (8), to ensure «the possibility of discovery versus the claustrophobia of continuity» (9) and to ultimately re-invent herself anew with every new voyage. Motion and movement elicit the construction of her identity as an ongoing process in which her past, present

3 Like Edwards, Kulyk Keefer reconstructs her Ukrainian-Polish lineage in her family memoir *Honey and Ashes* (1998) but also addresses ethnic-related issues in various essays.

and future selves are not only mythical utopian idealizations but are constantly changing like the elements of the natural world. Describing her journeys to Italy, her mythical home, she admits, for instance, that each return involves «an adjustment, a re-evaluation, both of myself and others», since both place and self are altered by memory. The mythical home becomes a ghost town, an imaginary home / not home, where past selves are elusive, imaginary recollections.

As a speculative traveller Gunn imagines an identity that rejects the ethnic subject's obsession for roots and locates it instead in the possibility of exploring ever-new routes<sup>4</sup>. According to Woodward, while «[r]oots offer a means of marking ourselves out as different from others and the same as those who share the same stories of origin» (144), routes are open to diversity and possibilities; they are a process that equates the «potential for change and the desire to look forwards as well as backwards» (136). Gunn's engagement with travel is thus a rejection of the ethnic subject's need for rootedness and an acceptance of rootlessness as part of identity. Rooting herself in travel, rather than in a specific place, she situates herself in a «multidimensional locatedness» (Wagner-Lawlor 14) that shatters the boundaries of ethnic constructions of self and posits her as a cosmopolitan subject, a standpoint from which we become «better citizens, more aware of the inequalities present» (9). Conceiving this cosmopolitan utopian self implies not only a moving away from ethnicity as the immigrant's main identity marker, but also a calling forth of a new agency not only at the community or national level, but also worldwide.

## Conclusion

For *displaced* people utopia is an unreal space of hope and desire, a no-place of imagination and invention where they can seek some sort of temporary, elusive emplacement. What is imagined in this creative and critical no-place are the possibilities of new identities and alternative ways of being (situated) in the world. Indeed, as they look both backward to imagined home(land)s, which are never as they used to be, and forward to the future, in search of ever-new horizons, migrants embark on an endless journey of self-reinvention, in the hope of arriving home somewhere. Utopia is thus a constant search, an aspirational yearning for a shimmering but enticing mirage, an imaginative travelling toward new dimensions.

4 Gunn has spent most of her life “on the road”, following the routes of train tracks that crisscrossed the Italian landscapes during her childhood, or those of highways across Canada when she was on tour with her rock band.



Utopia is also a space in which to catalyze change. The transgressive utopianism that emerges in the writings and experiences of these nomadic subjects aims to subvert those notions of ethnicity that either uphold ethno-cultural stigmas of identity or require the erasure of ethnic difference in order to transit toward a post-ethnic condition. The ideal of self that is imagined is that of a transnational and transcultural being who does not deny ethnicity but accommodates ethno-cultural difference as part of a fluid, dialogic and processual selfhood. Situated beyond borders, this new utopian transnational, cosmopolitan self can escape the restrictions of nation and home which hinge on the myth of a stable identity and embrace ways of being plural, diverse, ironical and inventive.

In the context of migration utopia is, ultimately, a strategy of resistance. By embracing utopian thinking migrants can indeed confront and imagine ways of countering the deep loss of identity they experience as displaced subjects, as well as envisage new socio-political realities that value their difference and otherness.

### Works Cited

- Brand, D. (1996): *In Another Place, Not Here*. Toronto: Vintage.
- Edwards, C. (2008): *Finding Rosa: A Mother with Alzheimer's, a Daughter in Search of the Past*. Vancouver: Greystone Books.
- Grohovaz, G.A. (1974): *Per ricordar le cose che ricordo: Poesie in dialetto fuman*. Toronto: Dufferin Press.
- Hutcheon, L. (1994): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Kulyk Keefer, J. (1995): Writing, Reading, Teaching Transcultural in Canada. In H. Braun & al. (Eds.), *Multiculturalism in North America and Europe: Social Practices, Literary Visions* (pp. 180-197). Trier: Wiss. Verl. Trier.
- Kulyk Keefer, J. (1998): *Honey and Ashes: A Story of Family*. Toronto: HarperFlamingo.
- Levitas, R. (2001): For Utopia. The (Limits of the) Utopian Function in Late Capitalist Society. In B. Goodwin (Ed.), *The Philosophy of Utopia* (pp. 25-43). London: Frank Cass.
- Gunn, G. (2013): *Tracks: Journeys in Time and Place*. Winnipeg: Signature.
- Sargisson, L. (1996): *Contemporary Feminist Utopianism*. London: Routledge.
- Sargisson, L. (2001): Green Utopias of Self and Other. In B. Goodwin (Ed.), *The Philosophy of Utopia* (pp. 140-156). London: Frank Cass.
- Sargisson, L. (2002): *Utopian Bodies and the Policies of Transgression*. London & New York: Routledge.
- Wagner-Lawlor, J. A. (2013): *Postmodern Utopias and Feminist Fictions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woodward, K. (2002): *Understanding Identity*. London: Arnold.



# STATI UNITI



# “EARTH’S THE RIGHT PLACE FOR LOVE”. ROBERT FROST AND UTOPIA

Gregory Dowling\*

Although Robert Frost’s poetry recounts practical activities (mowing, apple-picking...), the characters often indulge in utopian dreams, many of them based on the American notion that a better future lies on the other side of the hill (or fence). This essay explores the clash between utopian visions and harsh realities that characterises his poetry.

Keywords: Robert Frost, Utopia, Pastoral Poetry

*“La terra è il luogo giusto per l’amore”. Robert Frost e l’utopia*

Sebbene le poesie di Robert Frost parlino di attività pratiche, i suoi personaggi spesso si concedono il lusso di sogni utopistici, molti dei quali si basano sulla nozione americana che un futuro migliore si trovi dall’altra parte della collina (o del muro). Questo saggio esplora lo scontro tra visioni utopistiche e realtà dure che caratterizza le sue poesie.

Parole chiave: Robert Frost, utopia, poesia pastorale

## American Utopias

Does it make sense to talk of Robert Frost in connection with utopia? The poet who wrote of the «design of darkness to appall» (Frost 275) and who said «I have it in me so much nearer home / To scare myself with my own desert places» (269) is not the most obvious writer to choose as a focus of study on this topic, and I don’t intend to make any claims for him as a writer who bequeathed a vision of a glorious future for the human race. However, throughout his life utopian visions featured, fleetingly but persistently, in his poetry – and not only to be dismissed. Frost understood the allure of such visions and took them seriously, even if he mostly seems to have rejected them. His attention to such phenomena grew even as the political and economic prospects of America darkened – and this is no surprise. I will therefore conclude this essay by

\* Università Ca’ Foscari Venezia.

considering some of his later poems, written during the years of the Depression and the Second World War; this was also a period of personal suffering for the poet, with the deaths of two of his children (one of them by suicide) and of his wife, Elinor.

It is best to begin by considering what utopian visions he was drawn to – or, more accurately, which visions struck him as worthiest of consideration. We can tentatively distinguish two broad categories of utopian future that prevailed in North America: one can be described as the pastoral dream of a new Eden and the other the vision of a glorious technological future for society.

The latter is arguably the more important in terms of its practical effect on American society but has had less of an impact on American literature (and the arts in general). Probably the most important literary work connected with this kind of utopian vision is Edward Bellamy's *Looking Backward* (1888), which sees the problems of American society as deriving from its economic and class system, rather than from industrialism as such (as was the prevailing view of the literary world, greatly influenced by the Romantics). Bellamy's vision of a machine-based utopia anticipates the "technotopias" of such later optimists as R. Buckminster Fuller and Bill Gates. However, if we are considering such a utopian vision purely as a literary phenomenon, it is probably more interesting in terms of the reactions it provoked than as a work of art in itself; the earliest and strongest reaction to Bellamy came from across the ocean, with William Morris's utopian novel *News from Nowhere* being written as a direct response. But this was only the first of many polemical counterviews, some of which took the form of satirical dystopias, with machines being cast as tyrannical oppressors, a tradition that continues to the present day, in both literature and cinema. Robert Frost made his own contributions to the genre, in such poems as "The Self-Seeker", "The Egg and the Machine" and "A Lone Striker", not to mention the dark narrative of "Out, Out...".

### **Shepherds and Noble Savages**

The pastoral or Edenic vision has, instead, a long literary history, traceable all the way back to the poetry of Theocritus and Virgil, even though its American variant depended more on the Bible as a source. This pastoral vision in part lay behind the political thinking of Thomas Jefferson and can also be found in works like Crèvecoeur's *Letters from an American Farmer*. However, in literary terms it achieved its greatest force when it was infused with ideas from English Romanticism. This implied the adoption of the cult of nature, seen as the great personal healer. And so Thoreau stepped aside from society and "went to

the woods", where he could "simplify" his life. This choice involved an identification with the "former inhabitants" of the land, whose pathetic remnants (broken arrow-heads and beads) Thoreau collected with respectful melancholy. The great classics of 19<sup>th</sup>-century American literature, by writers like Cooper, Melville and Twain, are full of similar gestures of rejection of society, on the part of lone heroes who flee the advance of civilisation, escaping into the fast-disappearing wilderness. The tradition continued into the 20<sup>th</sup> century, with Hemingway and Faulkner describing the activities of solitary fishermen and hunters, and later nature writers like Barry Lopez, Gary Snyder and Edward Abbey, recording their own personal escapes from society.

Even though the writers described these escapes as individual gestures, the very fact of presenting them to the reading public as actions worthy of praise and – implicitly – of imitation, gave them a social rather than a merely personal significance. American society could perhaps be saved if each member made his (in this literary tradition it was rarely "her") own retreat from the pack. The American pastoral utopia could be brought about by numerous separate acts of withdrawal from the community.

### **"I let my neighbor know beyond the hill..."**

Frost's contribution to this tradition is, appropriately enough, highly individual. His best-known poem about a decision to take the road «less travelled by» (103) is, of course, notoriously ironic, and, for attentive readers at least, satirises rather than celebrates the American desire to appear (if not actually to be) courageously self-reliant. In other poems that describe acts of deliberate abandonment of the community he goes against the traditional attribution of gender-roles. As already suggested, in most literature of this kind the rebellious act of "lighting out for the territory" is reserved for adventurous males. But in Frost's poetry it is the women who feel the urge to break free from social and familial ties. Amy, in "Home Burial" (an ominously significant title), is desperate to get past the solid body of her husband into the world outside, even to the extent of ignoring all social rules and going out without her hat, while the speaker in "A Servant to Servants" wistfully contemplates the lives of her fern-loving listeners who «let things more like feathers regulate / [Their] going and coming» (66). In "The Hill Wife" the eponymous protagonist, as if deciding to become quite literally what her name suggests, actually yields to such insubstantial solicitations from nature; we are told that a certain point «She stood, and then she ran and hid / In the fern» (124), abandoning her husband to merge mysteriously into the wild. The alternate short lines of the final stanza

have a bleak finality, leaving no room for reason or explanation; there is nothing to understand – only the sudden yielding to irrational but irresistible caprice: if not “The Call of the Wild”, the call of the fern.

In general, such tendencies seem to have a dangerous side to them. While Frost’s poems often indicate a sympathetic understanding of the plight of women trapped in a world of unending domestic chores («doing / Things over and over that just won’t stay done» (66)), the urge simply to break free is clearly not the answer. That way, quite literally, madness lies, as the ominous cage of hickory poles in the attic serves to remind the speaker of “A Servant to Servants”. Far better is the response of Mary in “The Death of the Hired Man”, who, in her gesture of spreading her apron to the moonlight that «poured softly in her lap» (43), reveals an ability to blend her domestic role with her yearnings for a wider and a wilder world.

The same is true for those male figures in his poetry who show the occasional tendency to share in a desire for less constrained ways of living. In the most famous case, the speaker in “Mending Wall” appears to express a utopian desire for a world without artificial boundaries. However, even if he is apparently not convinced by his neighbor’s curt slogan, «Good fences make good neighbors» (39), it is actually he who instigates the annual ritual of repairing the wall («I let my neighbor know beyond the hill...», 39), which they then carry out together; even if it is apparently pointless – «just another kind of outdoor game» (39) – the fact that they play it together contributes to the harmony of their communal life. And even if the natural world appears to be against them («Something there is that doesn’t love a wall»), it is important that they make a mark on a world that in winter has the ability to cancel out all human traces, leaving, as a later poem puts it, «A blanker whiteness of benighted snow / With no expression, nothing to express» (269).

### “Earth’s the right place for love”

Frost’s poetry tends to distrust any excessive claims of utopian perfection. As he put it in a letter to Bernard De Voto: «One of the greatest changes my nature has undergone is of record in *To Earthward* and indeed elsewhere for the discerning. [...] I began life wanting perfection and determined to have it. I got so I ceased to expect it and could do without it. Now I find I actually crave the flaws in human handwork» (Thompson 482). The poem he refers to here gives a powerful account of his mid-life shift from heavenward yearnings («I lived on air // That crossed me from sweet things...», 209) to a craving for the «pain / And weariness and fault» of the things of this earth, a longing for «weight and strength / To feel the earth as rough / To all my length» (210).



In one of his best-known poems, after describing the boyhood longing to climb a birch tree «*Toward* heaven», he tells us that the tree will eventually dip its top «and set me down again», since «Earth’s the right place for love» (118). In the same poem, as Richard Wilbur has shown, Frost engages in a veiled dispute with one of the greatest Romantic propounders of utopian visions, Percy Bysshe Shelley. The image of the shattered shards of «many-colored» ice, like “heaps of broken glass to sweep away» (117) as if «the inner dome of heaven had fallen», unmistakably gestures towards these lines in Shelley’s great elegy for John Keats, *Adonais*: «Life, like a dome of many-coloured glass / Stains the white radiance of eternity» (438). As Wilbur puts it, the poem is «an answer to Shelley’s kind of boundless neo-Platonic aspiration; [...] Frost is speaking not only for his own temper but for the practical idealism of the New England spirit» (Wilbur 113-114).

«Practical idealism» puts it neatly. We can find similar engagements with Shelley’s utopian yearnings in such poems as “The Aim Was Song”, in which Shelley’s desire to become one with the West Wind («Be thou me, impetuous one! », Shelley 574), in order to become a «trumpet of prophecy» to the «un-awakened earth», is recast in terms of a mutual collaboration between civilizing man and the “untaught” wind; this harmonious collaboration is brought about, he specifically states, “by measure” (207) – which implies both the metrical restraints of verse and the tempering restraints of political moderation.

In this poem, as in several others (“Never Again Would Birds’ Song Be the Same”, for example), he makes use of the Adamic mythology that has played such a crucial role in American utopian thinking. However, Frost’s vision of the world is based on the fundamental acceptance of the fact that it is a fallen world and that therefore all notions of a possible Eden or Golden Age are grounded in desire rather than in reality. As he put it in his most succinct lyrical statement: «Nothing gold can stay» (206). Like the oven-bird, now that «that other fall we name the Fall» has come, we have to «make the most of a diminished thing» (116).

### **Making the gold stay...**

These anti-utopian tendencies in his poetry took on a political resonance in his later volumes. As the recent edition of the third volume of his *Collected Letters* has shown, containing his correspondence from 1929 to 1936, Frost was sceptical about President Roosevelt’s New Deal. However, as the editors point out, this was not simply knee-jerk conservatism on his part but was based on a profound scepticism about the perfectibility of social arrangements. His poem

“Desert Places” in his 1936 volume *A Further Range*, which ends with the lines «I have it in me so much nearer home / To scare myself with my own desert places, » is described by the editors of the letters as «privatiz[ing] ‘nameless fear,’ even as FDR sought to dispel it by socializing national losses» (Richardson 2021: 23).

Although *A Further Range* contains some very dark poems (“Design” is another example), it includes one in which Frost seems momentarily to suspend his scepticism about “golden visions”, and to indulge in a moment of pure dreamlike fantasy, while recalling a moment from his past. This is the poem “Iris by Night”, which recounts an episode he shared with his friend, the British poet Edward Thomas. Frost here adopts one of the commonest themes of Thomas’s poetry – the English weather – and transforms it into something enchanting; Thomas’s oft-described mists and rain here become a mystic symbol of their closeness.

His account of the experience begins with «a moment of confusing lights», which he relates to ancient history. However, after this one gesture to classical learning, which appears an attempt to confer dignity or order on their confusion, he then resorts to a language of utter simplicity: «And then there was a moon and then a scene / So watery as to seem submarine» (288). The narrative proceeds from this point on in this unashamedly simple – almost simplistic – style, with the repeated use of the most basic conjunctive links, «And then... then... » The event itself is so wondrous that it needs no poetical “dressing”.

The simplicity even has something childish about it, as seems appropriate when he later refers to the «pots of gold» hidden at the rainbow’s end. The account of the phenomenon combines naturalistic explanation («Its airy pressure turned to water weight»), homely similes («a small rainbow like a trellis gate») and clear visual descriptions, as if the «paste of pigment» referred to in line nine has now been sorted out into separate colours in the palette of the narrator’s eyes, and he is using them to depict the scene lusciously: «It lifted from its dewy pediment / Its two mote-swimming many-colored ends» (288)<sup>1</sup>.

What happens is a miracle «That never yet to other two befell / And I alone of us have lived to tell» (288). The poem thus also serves to commemorate Thomas’s early death in the First World War. Here Frost presents himself as a witness, and as one who has kept the memory alive all these years. The miracle is one of transformation: the rainbow – a symbol *par excellence* of remoteness, of unattainability (as in the legend of the pot of gold) – ceases

1 It may be no accident that this last adjective recurs; Frost is perhaps revising his ironic take on Shelley’s neo-Platonic aspirations in *Adonais*.

to beckon as an archway or «trellis-gate» and becomes a circle, gathering its «mote-swimming, many-colored ends [...] in a ring». The two men are held together, «softly circled round». The language and the imagery – the gentle sibilants, the watery, lunar light – all suggest evanescence and impermanence, and yet the circle stands to symbolise an eternal bond, protecting the men «from all division time or foe can bring / In a relation of elected friends» (288).

Eden seems to be achievable – and it is a shared Eden, not an individual escape, as usually seems to be the case in American dreams of the place. For once we have a poem celebrating a climb “*toward heaven*” without the inevitable return to solid earth. The poet commemorates his friend, Thomas, by celebrating a Thomas-like moment, the kind of transcendental experience recounted in such poems as “The Glory” and “Haymaking”. The episode recorded in “Iris by Night” captures a moment of magic that occurred on the road home, on the borders of England and Wales (we recall that Thomas was literally a border poet, being as Welsh as he was English), as day turned to night, as mist turned to light, and an arch became a circle. By definition such a wealth of experience can only last a moment – «Nothing gold can stay» – but the poem has preserved that moment.

It may seem exaggerated to describe a poem that recounts a recalled experience from his past as a utopian vision. It is possible that the temptation to do so comes from the placing of this poem of personal memory in a volume in which so many of the other poems are responses to the political climate of the time. The poem stands out by its difference in imagery and mood – but at the same time gathers greater force from the company it keeps. As Frost put it in “The Figure a Poem Makes”, a successful poem «ends in a clarification of life – not necessarily a great clarification, such as sects and cults are founded on, but in a momentary stay against confusion» (777). This poem constitutes just such a stay, which can be described as a momentary utopian vision, recalled in a time of political darkness.

### **“I mean the Golden Age”**

The final poem I will consider appeared in even bleaker political times; “The Lost Follower” was published in *A Witness Tree*, which came out in 1942. This volume contains a mixture of passionate poems, many of them triggered by the death of Elinor, and ones that address social questions (including the famous and controversial poem on America’s destiny, “The Gift Outright”) and reflect on literary matters. “The Lost Follower” is probably Frost’s most direct

treatment of the subject of utopian poetry, and his stance is made clear in the opening stanza:

As I have known them passionate and fine  
 The gold for which they leave the golden line  
 Of lyric is a golden light divine,  
 Never the gold of darkness from a mine (325).

In the title of the poem Frost is playing on Robert Browning's "The Lost Leader", in which Browning castigated Wordsworth (not actually named) for his conservative politics and, as Browning perceived it, his base mercenary aims:

Just for a handful of silver he left us,  
 Just for a riband to stick in his coat—  
 Found the one gift of which fortune bereft us,  
 Lost all the others she lets us devote; (Browning 410)

The target of Frost's satire is not guilty of quite such a venal betrayal. Rather, this poet has left the golden line of lyric poetry (we recall that Frost's favourite anthology was *Palgrave's Golden Treasury*) for "the golden light divine" – presumably the false allure of visions of political utopia. The poem continues to play on the words "gold" and "golden", describing in stanzas three and four the doomed attempts by the misguided poet (here specifically compared with Shelley) to achieve in reality what literature can in fact never bring about:

Some turn in sheer, in Shelleyan dejection  
 To try if one more popular election  
  
 Will give us by short cut the final stage  
 That poetry with all its golden rage  
 For beauty on the illuminated page  
 Has failed to bring – I mean the Golden Age (325).

As Mark Richardson points out, the emphatic rhyming scheme of the poem and the deliberate use of such artifices as carefully placed chiasmus (see the play on "gold – golden – golden – gold") in the opening stanza serve to reinforce the point that «the promise of a 'golden age' can exist only in art, never in history» (Richardson 2001: 193). The speaker in this case realises, however, that he will never succeed in persuading his friend that «the millennium to which you bend / In longing» is only to be found «right beside you book-like on a shelf / Or even better god-like in yourself» (326).

Although this poem is not one of Frost's strongest, it testifies to the enduring power that utopian visions exerted over him. His friend is not derided for his belief in a Golden Age; indeed, much of the melancholy in the poem (which, like many of Frost's later poems, combines wit and pathos) derives from the understanding he shows for his friend's yearning for «a kingdom in the sky / (As yet unbrought to earth)» (326). The final rhyme is on the word "try", which is what his friend will continue to do, even though, as Frost sees it, his attempts are in the wrong direction.

Perhaps the best way to conclude this essay on Frost's diffidence towards utopian dreaming is to quote from his last truly ambitious poem, the long work "Kitty Hawk", in which he reflects, in a mixture of personal reminiscence and philosophical meditation, on the heavenward aspirations of mankind, finding consolation in the role that art plays in giving meaning to life. This poem, which deserves fuller attention than I can give it here, brings together many of the themes that his earlier poetry has reflected on (including Shelley and utopian thinking, the role of the machine, the relationship between the spirit and the flesh), with a surprising Emersonian optimism. As the critic Robert Hass puts it, «We can defeat our cosmic loneliness and reclaim nature only by projecting onto it the saving structures that infuse it with meaning and order» (Hass 182). What could be a more utopian project than that?

But the comfort is  
In the covenant  
We may get control  
If not of the whole  
Of at least some part  
Where not too immense,  
So by craft or art  
We can give the part  
Wholeness in a sense.  
The becoming fear  
That becomes us best  
Is lest habit ridden  
In the kitchen midden  
Of our dump of earning  
And our dump of learning  
We come nowhere near  
Getting thought expressed (452).

### Works Cited

- Browning, R. (1981): *The Poems*, I. Harmondsworth: Penguin.  
Frost, R. (1995): *Collected Poems, Prose & Plays*. New York: Library of America.

- Hass, R. (2002): *Going by Contraries. Robert Frost's Conflict with Science*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Marx, L. (1986): Pastoralism in America. In S. Bercovitch & M. Jehlen (Eds.), *Ideology and Classic American Literature* (p. 36-p. 69). Cambridge (UK): Cambridge U.P.
- Richardson, M. (2001): The Lost Follower. In N. L. Tuten & J. Zubizarreta (Eds.), *The Robert Frost Encyclopedia* (pp. 193-194). Westport (CT): Greenwood Press.
- Richardson, M.; Sheehy, D.; Hass, R.B. & Atmore, H. (Eds.) (2021): *The Letters of Robert Frost*, III. Cambridge (USA): Harvard U.P.
- Shelley, P.B. (1921): *The Poetical Works*. Oxford: Oxford U.P.
- Thompson, L. (Ed.) (1964): *The Selected Letters of Robert Frost*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Wilbur, R. (1976): *Responses: Prose Pieces 1953-1976*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

# FASCISM, POPULISM, AND THE MYTH OF THE ORIGINS IN 20<sup>TH</sup> CENTURY US LITERATURE

Nicola Paladin\*

*Is it true that long ago firemen put fires  
out instead of going to start them?*  
(Bradbury 20).

This essay examines the significance of the American Revolution as a literary trope and a rhetorical device in shaping US political imagination. The Revolution fostered both utopian and dystopian rationales, justifying radical experiences such as fascism. I will examine this relevance in Nathanael West's *A Cool Million* (1934) and Sinclair Lewis's *It Can't Happen Here* (1935).

Keywords: American Revolution, Fascism, Dystopia, Nathanael West, Sinclair Lewis

*Fascismo, populismo e il mito delle origini nella letteratura americana contemporanea.*

Il saggio analizza il ruolo della Rivoluzione americana come tropo letterario e strategia retorica nella formazione dell'immaginario politico statunitense. La Rivoluzione ha alimentato logiche sia utopiche sia distopiche, sfociando in derive radicali come il fascismo. Saranno qui esaminati *A Cool Million* (1934) di N. West e *It Can't Happen Here* (1935) di S. Lewis.

Parole chiave: Rivoluzione americana, fascismo, distopia, Nathanael West, Sinclair Lewis

## Introduction

According to Michael Kammen, the American Revolution constitutes the most powerful source for the formation of a US national tradition. Kammen criticizes Edward Shils' view on national traditions, according to which «even though they undergo radical change during a crisis period, they settle back into an approximation to their previous pattern» (Shils 158). Instead, Kammen argues

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

that generalizations of this sort cannot apply to the complex cultural history of the American Revolution which, in fact, «has evolved and altered markedly since 1776» (8). Starting from these premises, I wish to challenge the capacity of elements of a tradition to «settle back», thus arguing that even the most crystallized and sacral components of a national mythology can transform and deviate from their original formulation beyond a point of no return. Both arguments are encapsulated in Ray Bradbury's words in the epigraph: in *Fahrenheit 451*, Clarissa McClellan is not simply inquiring about a factual difference between past and present, she is also asking Guy Montag about the conceptual distance between two different ideological rationales, problematizing a situation in which the same notion («firemen») can adapt to oppositional logics, one negating the other.

This essay wishes to replace the symbolic role of fire as both signified and signifier with the cultural position of the American Revolution, showing how its meaning can be reversed to a negation of the original principles of freedom and emancipation that characterized the revolutionary struggle. The purpose of this operation is to show the extreme extent to which such a symbol can acquire and embody a range of new significations, including a connection with fascism. The latter is identifiable through some narrative and rhetorical devices that were similarly operational in both experiences – The American Revolution and fascism – to achieve popular legitimization, despite the distance that separates the two historical backgrounds.

### **Populism and myth**

To dissect this counterintuitive combination, I will resort to the notion of populism declined in its rhetorical dimension, which constitutes a point of contact between the Revolution and fascism. On the one hand, the relationship between fascism and populism has proved solid (Finchelstein); on the other hand, traces of populism emerged during the Revolution as well. For example, Ronald P. Formisano and Jeremy Engels recognize several populist communicative strategies and practices in independentist propaganda, especially when «naming someone to play the role of the enemy» (Engels 21) or constructing the notion of “people”, as «not something of the nature of an ideological expression, but a real relation between social agents,» as Ernesto Laclau would have it (73). These and other rhetorical strategies defined a «template» (Formisano 44) that inspired later phases of US history and are well recognizable in the populist rhetorical apparatuses of other experiences beyond the US, such as Nazism in Germany or fascism in Italy.



As anticipated, *Fahrenheit 451* provides part of this essay's conceptual framework, but it also frames the literary selection at issue. Bradbury's text is one of the few US dystopic novels to envision a dictatorial regime whose propaganda includes, though sporadically, symbols inspired by the American Revolution; other significant occurrences are Nathanael West's *A Cool Million: The Dismantling of Lemuel Pitkin* (1934) and Sinclair Lewis's *It Can't Happen Here* (1935), on which the present essay will focus. Albeit it belongs to a similar literary genre, *Fahrenheit 451* will not be scrutinized as it does not share three relevant elements that West's and Lewis' novels have in common. First, both were published during the rise of fascism in Europe. Second, both imagine the rise of a fascist regime in the US, a crucial aspect typical of the literary genre: as a speculative representation, dystopia provides the subject matter necessary to approach the institutionalization of fascism in the US culture, a dimension otherwise impossible to investigate as fascism did not raise to power in the US. Methodologically speaking, science fiction will only perform this function within the hereby presented framework, avoiding a broader examination of its relationship with fascism (see Santesso). Third, in both novels, the advent of fascism in the US follows the attainment of a wide consensus achieved by two akin populist movements which rise and strengthen in the US in the face of critical socio-economic conditions.

The rhetorical and ideological importance of the national past transpires in Bradbury's words, particularly in the locution "long ago", through which Clarissa advocates the importance of the past while interpreting present ideological rationales. Emanuel Lévinas identified the invocation of a national cultural tradition in Hitlerism:

The philosophy of Hitler is simplistic [primaire]. But the primitive powers that burn within it burst open its wretched phraseology under the pressure of an elementary force. They awaken the secret nostalgia within the German soul. Hitlerism is more than a contagion or a madness; it is an awakening of elementary feelings (64).

Lévinas underlines two aspects that are typical of populist modes of communication, here intended as a rhetorical stimulation of popular emotionality, and a nostalgic, multidirectional, mythologized construction of the past.

The notion of myth theorized by Roland Barthes resonates with populism, specifically in the way the functioning of myth intersects Laclau's reflection on form, activated through rhetoric: «far from being a parasite of ideology, rhetoric would actually be the anatomy of the ideological world» (13). According to Laclau «[n]o conceptual structure finds its internal cohesion without appealing to rhetorical devices» (67); Barthes argues that a conceptual structure «is not

at all an abstract, purified essence; it is a formless, unstable, nebulous condensation, whose unity and coherence are above all due to its function» (118), as a myth «is not defined by the object of its message, but by the way in which it utters this message: there are formal limits to myth, there are no ‘substantial’ ones» (107). Within this perspective, the American Revolution loses the coherence of its signified originality to foster its functional, rhetorical adaptability.

### Fascism and the Myth of the Past

Whereas scholars have discussed the ontological relationship between fascism and a nation’s past (Visse, Falasca Zamponi, Clark), there has been little use of the myth of the origins as a way of legitimizing fascism in the US – at least until very recently. References to this myth do however emerge in West’s and Lewis’s novels, precisely in the persuasive strategies employed by the populist leaders they portray: in *A Cool Million*, Nathan “Shagpoke” Whipple, former president of the United States and self-elected leader of the “National Revolutionary Party”; in *It Can’t Happen Here*, fascist presidential candidate, eventually elected, Berzelius Windrip.

*A Cool Million* encompasses elements inspired by the mythologized US revolutionary past and suggests an adaptation of those tropes to the social, economic, and political conditions of the 1930s, thus making the American revolutionary rhetoric functional to the anti-establishment spirit of the «National Revolutionary Army». In his first long public speech, “Shagpoke” Whipple claims: «How could I, Shagpoke Whipple, ever bring myself to accept a program which promised to take from American citizens their inalienable birthright; [...] The time for a new party with the old American principles was, I realized, overripe» (West 110). The invocation of the US glorious past is clearly alluded by citing the *Declaration of Independence*, as he refers to his citizens’ «inalienable birthright;» yet, Whipple re-actualizes the revolutionary struggle to his time by asking

What is the role of the labor union today? It is a privileged club which controls all the best jobs for its members. When one of you applies for a job, even if the man who owns the plant wants to hire you, do you get it? Not if you haven’t a union card. Can any tyranny be greater? Has liberty ever been more brazenly despised? (112).

The term “tyranny” and the rhetorical question concerning liberty clearly hint at the Revolution as a traditionally significant comparison that highlights an unspoken but evident implication: as the Americans had fought to re-establish their freedom during the Revolution, they should react accordingly in their

contemporary epoch. The elastic adaptation of the trope of the Revolutionary struggle becomes explicit as Whipple affirms:

Who but the middle class left aristocratic Europe to settle on these shores? Who but the middle class, the small farmers and storekeepers, the clerks and petty officials, fought for freedom and died that America might escape from British tyranny? This is our country and we must fight to keep it so. If America is ever again to be great, it can only be through the triumph of the revolutionary middle class (1934: 112).

Whipple re-adapts the dichotomy between the good/freedom and the evil/tyranny from the revolutionary palimpsest and combines it with a new context to connote the unions as an oppressor and the workers as the victims of a tyranny. Moreover, by praising the role of a vexed middle class, he draws a historical parallel in which he encourages this social group to re-incarnate the same drive and the same leading function in overturning the US societal order, as those shown in the Revolution, thus using their historical role to legitimize them. The glorious revolutionary past that defined the United States is evoked in the sentence “if America is ever again to be great”, where the adverb “again” alludes to a mythologized past model and encourages the adaptation of the same myth of greatness to a different epoch.

Similarly, in Sinclair Lewis' *It Can't Happen Here*, the figure of populist-fascist leader Berzelius Windrip is represented as the main voice that spreads a fascist doctrine in the United States. In his rhetoric as well as in his followers' arguments, the idea of national greatness is evoked from a past model and invoked as an objective for the future of the US amidst a socio-economic crisis. In the beginning of the novel, during one of the several political debates on Berzelius Windrip, Francis Tasbrough – one of Windrip's supporters – asks protagonist Doremus Jessup: «Why are you so afraid of the word 'fascism,' Doremus? Just a word – just a word! And might not be so bad, [...] not so worse to have a real Strong Man, like Hitler or Mussolini – like Napoleon or Bismark in the good old days – and have 'em really run the country and make it efficient and prosperous again» (23). The use of the term “again”, as unsettling as it may sound to the contemporary reader, performs the task mentioned above, i.e., evoking the greatness of a past dimension – an element which has powerfully re-emerged in contemporary US populist rhetoric. The adverb does not refer to any specific episode in the national past; however, in *It can't Happen Here*, the American Revolution constitutes an ideological subtext that complements the rhetorical apparatus of Windrip's party, particularly, in the party's corporative declensions. Another staunch debater is Adelaide Tarr Gimmitch, a «raging member of the Daughters of the American Revolution [DAR]» (5); the «Daughters»

allude to the original movement founded on October 11, 1890, and the narrator describes them as a group «composed of females who spend one half of their waking hours boasting of being descended from the seditious American colonists of 1776, and the other and more ardent half attacking all contemporaries who believe in precisely the principles for which those ancestors struggled» (5). Although the DAR are generally favorable to Windrip, their inherent inconsistency unveils an intrinsic incongruity that questions the ideological uniformity traditionally applied to the Revolution and reminds of the overturning of the function of fire in Bradbury's *Fahrenheit 451*.

A similar dynamic emerges in another crucial organization represented in *It Can't Happen here*, the "Minute Men". Similarly, the reference to the historical imagery of the Revolution is overt, and the depiction of a paramilitary corps championing Windrip's ideology objectifies its «contagion» (6), as Gustave LeBon would say. During his inaugural speech, Windrip incites the Minute Men by saying, «I am addressing my own boys, the Minute Men, everywhere in America! To you and you only I look for help to make America a proud, rich land again» (1935: 164). The recurrence of the term "again" encapsulates an invocation to a glorious past and its readaptation to the contemporary age, suggesting implications that resemble those emerging in *A Cool Million*, as well as some disturbingly self-evident contemporary manifestations.

As in the case of the DAR, the Minute Men incorporate an intrinsic historical inconsistency, although its symptoms are not equally evident. Undoubtedly, Windrip's paramilitary force effectively embodies its leader's ideas, but the narrator underlines the Minute Men's constitutive symbolism in a way that suggests the fictionality of such uniformity. The narrator describes the Minute Men as

a number of stray imitation soldiers, without side-arms or rifles, but in a uniform like that of an American cavalryman in 1870: slant-topped blue forage caps, dark blue tunics light blue trousers, with yellow stripes, tucked into leggings of black rubberoid for what appeared to be the privates, and boots of sleek black leather for officers. Each of them had on the right side of his collar the letters 'M.M.' and on the left, a five-pointed star (111).

The composite and multi-layered symbolism of their uniform includes disparate elements that belong to the US historical tradition, including the Unionist uniform which implies a resonant cultural background of division (or, rather, secession), and a five-pointed star on the left arm. Although the narrator provides a series of explanations about the star, the symbol alludes to the 1935 American flag, but certainly also to the original thirteen-star flag, namely the first symbol in which each star represented a single colony. The collision be-

tween the cultural imageries of the Civil War and the American Revolution, and the condensation of all the stars into one are rhetorical techniques that aimed at encompassing as many identitarian differences as possible in the same ideological totality.

In *The Populist Reason*, Laclau labels this tension as «equivalential articulation of demands» (74), where equivalence could be exemplified through the condensation of the stars in the flag, which blurs the urgency of each specificity and equalizes them all under one flexible common denominator. This principle suggests a commonality in the constitution of the corporative movements portrayed in *It Can't Happen Here* – the Daughters of the American Revolution and the Minute Men – whose symbolism is based on the confluence of different tropes, belonging to different backgrounds. Yet, a similar condensation, or rather, a resonant equivalential articulation, transpires *in nuce* also in *A Cool Million*, when Whipple discusses the “demands” of his followers in a passage worth repeating «Who but the middle class, the small farmers and storekeepers, the clerks and petty officials, fought for freedom and died that America might escape from British tyranny?» (West 112). The principle of convergence that unified different representatives of the colonial society in the common fight against the British Crown is what Whipple advocates for his fellow-citizens despite their differences; as Laclau argues, «There is the possibility that one difference, without ceasing to be a particular difference, assumes the representation of an incommensurable totality. In that way, its body is split between the particularity it still is and the more universal signification of which it is the bearer» (70).

## Conclusion

It is evident that the movements portrayed in these novels are inherently incoherent because of the inevitable social differences that compose society, but the three of them condense their divisions to follow one leader, by adopting a common denominator out of the mythologized past of the nation: the American Revolution. The event is alluded explicitly in the “National Revolutionary Party”, the “Daughters of the American Revolution”, and the “Minute Men”; yet, ironically, a Founding Father emerges in Bradbury’s *Fahrenheit 451*, as Montag is told that the foundation of the firemen is attributed to Benjamin Franklin. The novels here examined, including *Fahrenheit 451*, deploy a representation of the Revolution as a myth of the origins that is functional to the populist leaders involved, and never entirely faithful to their original referent; following an equivalential tension, its depiction shows the result of a condensing transforma-

tion, in other terms, «a relation of deformation», «which unites the concept of the myth to its meaning» (Barthes 121).

Deformation seems the notion capable of intertwining two apparently distant phenomena as the American Revolution and fascism. The connection that emerges from US dystopic fiction ultimately questions Shils' take on tradition. West's and Lewis' novels not only envision the eventuality of a fascist regime rising to power in the United States, but they also speculate on the irreversibility that can affect symbols of the national ideology when adapted to new contexts – that is to say, moving back to Bradbury, on the shift that transforms fire from danger to instrument of social control. Barthes and Laclau delineate the transition of a myth – or a conceptual structure – from the narrative dimension to the rhetorical one. The American Revolution can be interpreted as a discourse rather than a narrative, thus reacting in a more flexible way to the contingencies it is exposed to. Its speculative relation to fascism in dystopias might then surprise, but it can also partially help framing events such as the storming of the United States Capital.

#### Works cited

- Barthes, R. (1972): *Mythologies*. New York: The Noonday Press.
- Bradbury, R. (1953): *Fahrenheit 451*. New York: Ballantine Books.
- Clark, C. (2015): Time of the Nazis. Past and Present in the Third Reich. *Geschichte und Gesellschaft*, 25, pp. 156-187.
- Engels, J. (2010): *Enemyship. Democracy and Counter-Revolution in the Early Republic*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Falasca Zamponi, S. (1998): Of Storytellers and Master Narratives: Modernity, Memory, and History in Fascist Italy. *Social Science History*, 22, 4, pp. 415-444.
- Finchelstein, F. (2017): *From Fascism to Populism in History*. Oakland: University of California Press.
- Formisano, R. P. (2008): *For the People. American Populist Movements from the Revolution to the 1850s*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Kammen, M. (1978): *A Season of Youth. The American Revolution and Historical Imagination*. New York: Alfred A. Knopf.
- Laclau, E. (2005): *On Populist Reason*. London: Verso.
- Le Bon, G. (2002): *The Crowd. A Study of the Popular Mind*. Mineola (NY): Dover Publications.
- Lévinas, E. (1990): Reflections on the Philosophy of Hitlerism. *Critical Inquiry*, 17, 1, pp. 62-71.
- Lewis, S. (1935): *It Can't Happen Here*. New York: Doubleday, Doran and Company.
- Santesso, A. (2014): Fascism and Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 41, 1, pp. 136-162.
- Shils, E. (1971): Tradition. *Comparative Studies in Society and History*, 13, 2, pp. 122-159.
- Visse, R. (1992): Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità. *Journal of Contemporary History*, 27, 1, pp. 5-22.
- West, N. (1934): *Two Novels by Nathanael West: The Dream Life of Balso Snell. A Cool Million*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

# MAPPING LUDOTOPIAS IN ITALIAN AMERICAN WOMEN'S WRITING

Cristina Di Maio\*

*The Great Refusal takes a variety of forms.*  
(Marcuse 2007: VI)

This article explores play as a potential site of articulation of utopia for third-generation Italian American women writers: I define such metaphorical space as a “ludotopia”, and I seek to establish whether it can be conceived as a pathway towards self-assertion.

Keywords: Ludotopia, Play, Italian American, Marcuse

*Tra gioco e utopia: in cerca di ludotopie nella scrittura di autrici italoamericane*

Questo articolo esplora il ludico come potenziale luogo di articolazione dell'utopia nella scrittura di autrici italoamericane di terza generazione: tale spazio metaforico, definito come “ludotopia”, viene indagato nella sua potenziale funzione di strumento d'autoaffermazione.

Parole chiave: ludotopia, gioco, autrici italoamericane, Marcuse

## Introduction

Utopia and play are generally understood as two irreconcilable concepts, as remarked by Olivia Burgess (131): while the first aims at social and political transformation with a single-mindedness that leaves no room for enjoyment, the latter lacks extrinsic goals and is rather focused on its own in-progress pleasurability (Abbott 44). However, in his seminal *Eros and Civilization* (1955), Herbert Marcuse identified an area of utopian investment in the aesthetic connotations of play, as an activity which had not yet been absorbed by advanced capitalism and therefore still possessed a potentially liberating quality. In the wake of Marcusean

\* Università di Torino.

thought, among others, the concept of play as a symbolic arena of transcendence from a capitalistic and conformist society finds its artistic expression in the literary and cultural production of the 1960s and 1970s, while gradually losing its strength in the subsequent decades. In this scenario, migration is yet another term which can be put into play. In fact, it includes a utopian perspective of existential improvement and harmonious coexistence through the relocation in a wealthier, more welcoming nation; nonetheless, migrating also implies a painful uprooting and the complex challenge of assimilation.

In this article, play is explored as a potential site of articulation of utopia for third-generation Italian American women writers: I refer to this metaphorical space as “ludotopia”<sup>1</sup>, namely the ideal dimension that ludic activities strive to reach, in which writers such as Diane di Prima, Annie Rachele Lanzillotto, Kym Ragusa and Rita Ciresi find their self-assertion as artists with an ethnic background. Play (in particular, music and poetry) is analyzed as a thematic element in these authors’ work, but also as a utopian drive operating within and without the literary text, and conveying sociopolitical issues in their poetics. In this perspective, I seek to establish whether ludotopias can be conceived as an ideal pathway towards self-determination, focusing on examples of Italian American women’s identity and artistic subjectivity from the 1960s onward.

### Mapping Ludotopias...

The convergence between utopia and play has been studied by several scholars (Holquist; Suits; Abbott; Burgess) on the basis of the similarities the two notions bear. The most prominent aspects shared by utopia and play can be identified in their mutual direction toward futurity and happiness and their tendency to blur the boundaries between real and unreal. A further point of contact between utopia and play lies in the idea, expressed by Abbott in relation to utopia, of «the radical expansion of desire and imagination» (51): in this sense, both utopias and play reveal the urge to create a better world and indicate faith in the transformative power of transcendence, echoing Ernst Bloch’s conceptualization in his magnum opus *The Principle of Hope*. In his own meditations on utopia, which develop and are treated in several books, Marcuse does not directly reference Bloch, but works in the same theoretical horizon, connecting

1 The term “ludotopia” was coined by Espen Aarseth and Stephan Günzel in 2019, in their edited volume *Ludotopia: Spaces, Places, and Territories in Computer Games*. The collection applies philosophical theories of space to the study of digital games; my use of the term refers instead to play as a utopian dimension.



Bloch's utopian perspective on desire and imagination to a Marxist political project. In Marcuse's view, the liberation of personal time from work alienation in the wake of technological advancement – conventionally considered as a utopian goal – «is the most concrete of all historical possibilities and at the same time the most rationally and effectively repressed» (1974: XV). For Marcuse, the engine of such repression is the internalized pressure to contain one's proclivity to achieve pleasure unregimented in the capitalist logic of production: this introjection is a typical feature of the technologically advanced, repressive civilization of the 1950s America in which Marcuse was writing. This "surplus repression", namely the unnecessary controls exerted by specific institutions of domination, affects also the aesthetic sphere: the latter is in fact colonized by a conformist, tranquillizing mass culture designed to promote consumption and deflate any potential for criticism or insurrection.

However, in Marcuse's view there is a way out of this deadlock, which is activated through a liberating and utopian resource: the play drive. In fact, if society succeeded in releasing itself from surplus repression, a redistribution of goods and liberated time would ensue, creating the conditions for a societal redefinition according to aesthetic principles. The aesthetic dimension, explicitly connected by Marcuse to Immanuel Kant and Friedrich Schiller's theories, is proposed as the ideal site of social liberation, in which alienated labor would be substituted by the «the free play of human faculties» (1974: 215-216): Marcuse sees the unproductivity of play as the trait which can positively contaminate work, transforming it into an activity truly aesthetic in nature. Marcuse identifies the access to this ludotopic, transformative dimension as a consequence brought about by "negative thinking", that is a critical stance having «speculative and utopian character» (2007a: 171), «a political nature and exists in open contrast with the positive, conformist mode of the "established society"» (2007a: 227).

Adopting a Marcusean perspective, I identify ludotopias precisely in the tension between this negative standpoint on established versions of society and an aesthetic sphere which, by facilitating the transcendence from a repressive/underprivileged dimension, may foster original attempts at imagining alternative possibilities at once playful and political. The aesthetic forms I focus on in the context of the present article are music<sup>2</sup> and poetry: both activities can in fact be termed as "ludic", in that they can be immersive experiences, they are autotelic, they have a ritual character and / or are repetitive; moreover, they are pleasurable both for the players and their audience, the latter acting as a player in itself.

2 On the playful character of music, see Gabor Csepregi.

### **...In Italian American Women's Writing**

The investigation of play is not completely absent from literary criticism; nonetheless, its analysis has mostly been limited to the linguistic experimentation and stylistic aspects of postmodernist texts written by male authors. In fact, playing is frequently represented in literature and in culture at large as a prerogative of the male members of society, in part because of the competitive quality of the games (Messenger 1981, 1990); however, I contend that considering this underexplored thematic element in a different corpus can illuminate in unprecedented ways aspects of gender, race, and class which are crucial to the narrative. This becomes all the more evident when critical attention is devoted to play rather than games: while the latter is strictly dependent on compliance to a set of rules, the first refers rather to a playful and pleasurable performance, and tends to question its own normative framework. On such premises, I set out to map ludotopic iterations of music and poetry in the works of third-generation Italian American women writers. In fact, in my view the latter's works encapsulate a privileged site of articulation for ludotopias in light of the authors' specific positionality, as daughter of immigrants who become artistically active from the 1950s onward.

In essence, the experience of migration entails the election of a site in which the migrant is willing to actualize his/her utopian perspectives; this is all the more true for migrants relocating in the United States, in which «there has always been at work a process of selection and exclusion of who might be admitted to the new experiment in democracy, veined as it was with utopian tendencies and biblical mirages» (Carravetta 120). While migrating to America in unprecedented numbers between 1890 and 1930, Italians were carrying with them an important baggage of political utopias and ideals, as the stories of the anarchist Carlo Tresca and the socialist poet Arturo Giovannitti testify. This tension towards self-realization as both a personal and a collective project is experienced and represented in literary terms by first-generation immigrants with the intensity of their first-hand experience, but it resurfaces in renewed forms in second- and third-generation authors. The latter, specifically, often inherit an intricate legacy of aspirations toward assimilation and social climbing, complicated by guilt over the loss and/or betrayal of their ethnic identity – in an increasingly globalized American scenario. Therefore, investigating the literary re-actualization of such tension is particularly worthwhile in authors who enter this multifaceted process during (in the case of the late Diane di Prima), or following the explosion of the (largely Marcusean) utopian impulse on the U.S. cultural and political scene of the 1960s.

The role of play becomes increasingly charged in symbolic terms in the

literary output of American women of Italian descent. In such works, play is a dimension which is at once often denied (in light of its general connotation as an ancillary and unproductive activity), but sought after, in view of its liberating potential. It functions as a space of negotiation between ethnicity, (artistic) identity and society: a threshold where gender dynamics, family ties and traditions, inherited behavioral models, and a heavy Catholic heritage are questioned and reconceptualized. Ludotopias such as music and poetry thus stand as a horizon inspiring to challenge preordained notions of women's role in society, conveying a utopian drive in forms that exceed the limits imposed by both patriarchal family mores and the constricting work ethic of American society. In particular, music acts in Rita Ciresi's short story collection *Sometimes I Dream in Italian* (2000) and in Kym Ragusa's memoir *The Skin Between Us* (2006) as a ludotopia in which the protagonist tries to find her self-assertion and a less painful sense of belonging. Diane di Prima's and Annie Rachele Lanzillotto's poetic experimentations, instead, metatextually actualize poetry as a site in which political credos and demands merge with a reclaiming of the poet's ethnic identity.

### Music as a Ludotopia

In his influential 2005 book *Audiotopia: Music, Race, and America*, Josh Kun argues that for American artists music serves as a utopian space in which their racial/ethnic and their artistic identities can potentially intersect in culturally heterogeneous, liberating ways. I aim to tap into Kun's thesis, adding that listening to / performing music also implies the inclusion of the player in an arena of redefinition of her<sup>3</sup> creative self. Far from downplaying the artist's positionality and its ramifications, music becomes a space in which she performs not only the musical piece, but also herself in ways that reshape her own self-perception as a woman and an artist of ethnic descent. In a Marcusean perspective, this is due to the fact that music is one of the activities that can lead to "artistic alienation", namely an estrangement from the repressive society into a dimension from which a renewal of the social order can be reframed and proposed (1972: 97-98). This representation of music as a potentially ludotopic space fostering personal and societal change is foregrounded in Ciresi's short story collection and in Ragusa's memoir with fluctuating results.

3 For the sake of my argument, in this article I am going to use only female pronouns, since both the authors I focus on and the protagonists/narrators in their works identify as women.

In *Sometimes I Dream in Italian*, the recurrent character of Lina, a second-generation Italian American teenager, struggles to negotiate her ambitions as a singer with the codifications imposed on her by her traditional ethnic background. Her intense relationship with music features most prominently in “La Stella d’Oro”: this story chronicles a crucial moment in Lina’s adolescence, in which her beloved “Nonna” dies and she has her first menstruation. “Nonna” is Lina’s initiator to music: when visiting her grandmother, the young girl learns to play the piano, listens to records with her and develops the aspiration to become an opera singer. Nonetheless, her mother Filomena disagrees with her agenda: despite acknowledging Lina’s talent, she warns her: «“don’t be getting too many ideas about where you’re going”» (70). Her injunction is partially due to a concern with the social stigma attached to women artists in the conservative Italian American community of New Haven, but Filomena seemingly aims to contain Lina’s aspiration in a more class-conscious framework. Within the latter, Lina will probably not derive artistic fulfilment, but she will be more likely to earn a stable income or marry a man who provides for her. Lina tries to reject her mother’s repressive order, both in “La Stella d’Oro” and in other stories: first by remodulating her plan of becoming an opera singer into a less prestigious and less challenging career as a showgirl, then by winning a scholarship for a School of Music – but the pressure to conform she has introjected finally overwhelms her: she gets pregnant while she is still in Music School, drops out and renounces all aspirations to her career, becoming a suburban homemaker. This capitulation to a more traditional gender role can be interpreted, in Marcusean terms, as an instance of “repressive desublimation”: the conciliation of erotic<sup>4</sup> impulses into ostensibly transgressive forms, which eventually confirm the conventions of the repressive social reality originating them (2007: 59-86). The utopian drive is thus neutralized; the realization of Lina’s (and Ciresi’s) ludotopic project through music remains unattained.

Conversely, Kym Ragusa’s memoir seems to offer a more hopeful approach to the idea of the protagonist’s (and author’s persona’s) racial/ethnic self-identification through music. Ragusa belongs to two cultural traditions, African American (on her mother’s part) and Italian American, and, as sound scholar John Gennari highlights (227-233), music plays a crucial role in her upbringing and self-determination. Not only is it the element facilitating her bonding with her Italian American family (her cousin Marie and her father, with whom she

4 Marcuse uses the terms “Eros” and “erotic” not only in a sexual, but also in a Freudian sense, referring to a life-affirming drive sublimated in domains such as art, religion, and familial love.

has a troubled relationship), but it creates a space for a utopian multiracial harmony in a pivotal scene in the narrative. At the feast of the Madonna of Mount Carmel, in East Harlem, Ragusa joins in the crowd of Italian Americans, Puerto Ricans, Mexicans and Haitians who are singing in the religious parade: she experiences a sense of kinship especially with the women singing, relieving her of a lifetime of feeling out of place in both her African American and her Italian American neighborhoods. Yet, as Gennari points out, her solace is temporary and she does not know the words of the songs she hears (233), thus highlighting the impossibility of a final recognition and an actual reconciliation with her biracial ethnic background. In fact, I contend that the most significant ludotopia in *The Skin Between Us* is represented instead by the passion Ragusa develops, as a young girl, for punk rock music: she starts playing the drums and discovers the British band X-Ray Spex, whose lead singer Poly Styrene is a biracial woman with «the same springy corkscrew hair and the same in-between skin» as hers (221). Ragusa declares to have «found a new tribe» (221) thanks to her identification with Styrene, and her hope in this ludotopia resonates in her preface to *Olive Grrrls*, an anthology of feminist writing by Italian American women, in which she takes a defined position regarding music's transformative potential, by writing: «we're louder and stronger when we sing together» (“Foreword”: w. p.).

### Poetry as a Ludotopia

An unprofitable and ritual expression of creativity, aesthetic play is seen by Marcuse as a revitalizing force acting against societal repression: thus, poetry, as an intrinsically critical dimension, also incorporates political claims to the liberation of the self. Poetry is configured as a quintessentially political ludotopia in Annie Rachele Lanzillotto's and Diane di Prima's conception: an indispensable activity in which the composite identity of both artists is recreated in a form that is at once individual and collective.

Echoing Ragusa, the connection with music is one of the key aspects in Lanzillotto's multi-disciplinary performance poetry: much of it is in fact sung out loud and happens in theaters or in the streets, before an audience. Her poetry is a performance of, and a call to, resistance and bravery: Lanzillotto is a survivor who has been struggling with recurring tumors since her college years, in addition to dealing with her father's abusive behavior and a dismal financial situation. Despite the trying circumstances looming over her very existence, she uses her artistic persona to call attention on societal inequalities, in a Marcusean “negative thinking” mode; and she does so adopting a playful tone and

style which desecrates even her gloomiest poems. Lanzillotto's art has a clear political content: the poems collected in *Schistsong* (2013), *Hard Candy* and *Pitch Roll Yaw* (2018 a and b) aim to raise awareness, if not agitate, the listener on extremely concrete issues such as access to health care, housing, and LGBT rights.

In Lanzillotto's poetry, oppression is often of an economic nature. In the somber poem "Spirit Track", and in *Schistsong* in general, she laments the disappearance of iconic meeting places for the queer community and the eviction of the original Italian and ethnic New Yorkers, pushed out by a rampant gentrification: in her theatrical performance *The Flat Earth*, she roars: «New York City is my lover. My lover kicked me out for a rich girl» (w.p.). And yet, poetry is configured for Lanzillotto as the utopian space in which her social criticism, her Italian heritage, her illness and her queerness loudly coexist, mobilizing the audience and eliciting its outraged identification with her.

Audience recruitment is also one of the objectives of Diane di Prima's poetry: as David Stephen Calonne illustrates in his recent monograph on di Prima, after relocating in San Francisco from the East Coast, she would distribute her poems free of charge, and read them on the steps of City Hall, in order to persuade ordinary white collars to join the revolution (119). As it is evident from the title of such poems – *Revolutionary Letters*, which were published in five editions –, di Prima's intent was to use poetry as a bridge between her artistic and intellectual activity, the social causes she championed (most notably the antiwar movement, women's rights, and the environmental cause), and the community she belonged to. The utopian drive inspiring her endeavor has a clear radical matrix: the *Revolutionary Letters* are in fact dedicated to Bob Dylan and her grandfather Domenico, with whom she had a strong bond and who was active in Carlo Tresca's Italian American anarchist movement. In this perspective, Calonne remarks how «to continue the anarchist imperatives of her grandfather Domenico, di Prima ultimately had to literally take to the streets» (119).

Di Prima's grandfather Domenico's legacy of radicalism is matched by another utopian trait in her poetic output, which is the open-endedness of her work: in addition to the constant expansion of her *Revolutionary Letters*, di Prima's epic poem *Loba* is a decades-long work. This procedural growth also has a unique ludic quality, in that play entails a certain level of spontaneity, unpredictability, and the irreducibility to a complete formal control. This stylistic freedom is a feature in her poetics dating back to her association to the Beat Movement, which exceeds the literary fortunes of the movement itself and furthers the legacy of its utopian aspects to the 21<sup>st</sup> century. In "Keep the Beat," one of the poems collected in her 2014 *The Poetry Deal*, di Prima writes that the Beat is actually not just a generation: «not once / **one** time / **one** country [...]

& it plays the edge» (82, in bold in the text). This poem was first read on May Day 2010 at City Lights Bookstore, a ludotopic space in itself and the Beats' Mecca, founded in 1953 by another Italian American poet, the late Lawrence Ferlinghetti. Playing on the edge of art and politics is the 'deal' of di Prima's poetry, unfolding in a ludotopic space in which her ethnic and gender identity fluidly merge with her religious syncretism and artistic polymorphism.

### Future Perspectives on Ludotopias

In this brief analysis, I tried to chart a map of ludotopic occurrences in the works of four well-known women writers in Italian Americana, active from the 1960s onward. My attempt is still in an embryonic stage, and therefore it is not exhaustive: much remains to be investigated, with respect to ludotopias in Italian American women's writing. For instance, music and poetry are only two of the possible expressions of play to be explored; moreover, expanding the corpus of my analysis would be worthwhile. Focusing critical attention on a broader corpus would in fact be instrumental to assess the centrality of the ludotopic dimension to Italian American women's literature, and to establish the extent to which the various authors are aware of the transformative potential embedded in the ludotopias they portray in their works. In fact, in the four authors I have hitherto taken into consideration, ludotopias seem to be deliberately mobilized as a poetic and political stance fostering aesthetic and social change, also due to the heightened sensibility towards play and utopias brought about by the 1960s counterculture (and its current implications); nonetheless, a more thorough examination of ludotopias in texts pertaining to other historical periods may yield different results.

### Works Cited

- Abbott, P. (2004): Utopians at Play. *Utopian Studies*, 15, 1, pp. 44-62.
- Aristotle, (2000): *Nicomachean Ethics*. R. Crisp (Ed. and trans). Cambridge: Cambridge University Press.
- Aarseth, E. & Günzel, S. (Eds.), (2019): *Ludotopia: Spaces, Places, and Territories in Computer Games*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Bloch, E. (1996): *The Principle of Hope*, 1959. B. Blackwell (Trans.). Cambridge: The MIT Press.
- Burgess, O. (2014): Get Happy: Play and the Utopian Imagination in Mark Osborne's *More*. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 68, 2, pp. 130-141.
- Calonne, D. S. (2019): *Diane di Prima. Visionary Poetics and the Hidden Religions*. New York: Bloomsbury.
- Carravetta, P. (2015): Perspectives on Critique and Italian American Studies. In A. J. Tamburri & F. L. Gardaphé, *Transcending Borders, Bridging Gaps. Italian Americana, Diasporic Studies*,

- and the University Curriculum* (pp. 114-128). New York: John D. Calandra Italian American Institute.
- Ciresi, R. (2000): *Sometimes I Dream in Italian*. New York: Delacorte Press.
- Csepregi, G. (2013): On Musical Performance as Play. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 46, pp. 96-114.
- di Prima, D. (2014): *The Poetry Deal*. San Francisco: City Lights.
- di Prima, D. (2019): *Revolutionary Letters. Expanded Edition*. San Francisco: City Lights.
- Gennari, J. (2017): *Flavor and Soul. Italian America and Its African American Edge*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Holquist, M. (1968): How to Play Utopia. *Yale French Studies*, 41, pp. 106-23.
- Kun, J. (2005): *Audiotopia: Music, Race, and America*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lanzillotto, A. R. (2008): *The Flat Earth: WheredaFFFhuck Did New York Go? Solo show*, co-directed by W. MacAdams. Integral text retrieved from <https://lanzillottoactionwriting.wordpress.com/2012/07/30/annie-lanzillot-40-2/>. (Consulted 20/5/2021).
- Lanzillotto, A. R. (2013): *Schistsong*. New York: Bordighera Press.
- Lanzillotto, A. R. (2018a): *Hard Candy*. Toronto: Guernica.
- Lanzillotto, A. R. (2018b): *Pitch Roll Yaw*. Toronto: Guernica.
- Marcuse, H. (1974): *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud, 1955*. Boston: Beacon Press.
- Marcuse, H. (2007a): *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society, 1964*. London and New York: Routledge.
- Marcuse, H. (2007b): *An Essay on Liberation, 1969*. Boston: Beacon Press.
- Marcuse, H. (1972): *Counterrevolution and Revolt*. Boston: Beacon Press.
- Messenger, C.K. (1981): *Sport and the Spirit of Play in American Fiction: Hawthorne to Faulkner*. New York: Columbia University Press.
- Messenger, C.K. (1990): *Sport and the Spirit of Play in Contemporary American Fiction*. New York: Columbia University Press.
- Ragusa, K. (2006): *The Skin Between Us: A Memoir of Race, Beauty, and Belonging*. New York: Norton.
- Ragusa, K. (2013): Foreword. In L. Greco, *Olive Grrrls: Italian North American Women & The Search For Identity* (w. p.). Jerusalem: Olive Grrrl Press, Kindle.
- Suits, B. (1978): *The Grasshopper. Games, Life and Utopia*. Toronto: University of Toronto Press.



# AMERICAN DREAMS AND BLACK IDENTITY IN THE NEW AFRICAN DIASPORA. CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE'S *AMERICANAH* AND YAA GYASI'S *HOMEGOING*

Chiara Patrizi\*

*You look me in my eyes but you don't see me  
'cause I'm black myself*  
(Amythyst Kiah)

The essay examines how the New African Diaspora challenges and expands the notion of black identity (a fluid, communal identity) through the heritage, histories, and the African immigrants' "dreams of America" in the works of Chimamanda Ngozi Adichie and Yaa Gyasi.

Keywords: New African Diaspora, Chimamanda Ngozi Adichie, Yaa Gyasi, Black Identity, Ethnic Literature

*Sogni americani e identità nera nella nuova diaspora africana. Americanah di Chimamanda Ngozi Adichie e Homegoing di Yaa Gyasi*

Il saggio esamina i modi in cui la nuova diaspora africana mette alla prova ed espande il concetto di identità nera (da sempre fluida e collettiva) attraverso l'eredità culturale, le storie e i "sogni dell'America" degli immigrati Africani nei romanzi di Chimamanda Ngozi Adichie e Yaa Gyasi.

Parole chiave: Nuova diaspora africana, Chimamanda Ngozi Adichie, Yaa Gyasi, identità nera, letteratura etnica

## **Introduction: American Dreams, American Reality**

The image of America as the land of opportunity constitutes a problematic yet long-lasting myth and, perhaps, one of the most enduring utopias of the Western world. If utopia is a concept that feeds on our ability to imagine or even postulate a (better) future, then the United States are possibly the champions of utopia in the Western hemisphere. Americans appear to have an inborn and

\* Università Ca' Foscari Venezia.

unshakable faith in their capacity to progress and craft their own destiny, a faith inherited by those who came to the New world to build a perfect society and who later proclaimed «the pursuit of happiness» as one of the unalienable rights of all men [sic]. Yet, notwithstanding the claims of equality and freedom of the Declaration of Independence, it was immediately clear that a precondition for making the Land of the Free work was precisely that not quite all people were entitled to pursue happiness. As it is well-known, black people used to be, and to a large extent still are, prevented from aiming at the American Dream—let alone achieving it. US highly racialized context, having failed to grant true social equality, challenges and questions not only the scope but the very substance of such myth (Cullen 8; 108-109).

From the very beginning of colonialism, black people seemed to be allowed to exist only in contrast to the whiteness of the Europeans (Fanon 82-83), to the point that their blackness has come to represent «the foil of Humanity» (Wilderson III 13). This condition appears to have had the most long-lasting consequences precisely in US society and was described, among others, by James Baldwin in 1965:

Until the moment comes when we, the Americans, are able to accept the fact that my ancestors are both black and white, that on that continent we are trying to forge a new identity, that we need each other, that [...] I am one of the people who built the country—until this moment comes there is scarcely any hope for the American dream. If the people are denied participation in it, by their very presence they will wreck it. And if that happens it is a very grave moment for the West.

The American Dream's mythology of limitless opportunities and the reality of its unattainability to certain groups of people, notably black people, make the United States the country which better represents the intrinsic ambiguity of the term utopia – as “no-place” and “good place” at the same time. Starting from this ambiguity, I argue that indeed America has always represented a utopian social landscape for immigrants, but with a meaning which varied depending on skin color and race. Historically, the “good place” of the Declaration of Independence was a white-only utopia which turned out to be a non-existent place in the case of the African Diaspora<sup>1</sup>, that is, the forced migration of the enslaved Africans who were brought to the United States through the Middle

1 The expression “African diaspora” started being used between the 1950s and the 1960s to designate the people of African descent in the Western world and, more specifically, in the US and it has become increasingly more common ever since; for a more detailed analysis of its usage see Zeleza 32-35.

Passage and the Atlantic slave trade. Theirs was not a utopian journey to the New World, but the beginning of an ordeal of suffering, servitude, segregation, and racism which lasted four centuries, and whose consequences are still far from being settled. This painful history has shaped the identity and consciousness of the descendants of those enslaved Africans, thus affecting the ways in which black culture evolved in the US, developing into African American culture.

My essays examines how the notion of black identity today is being challenged and expanded (Landry 128) by the so-called New African Diaspora, the more recent and voluntary migration of people from African countries to America, through the works of Chimamanda Ngozi Adichie and Yaa Gyasi<sup>2</sup>, and drawing from classic and contemporary texts in African Diaspora studies. African immigrants of the late XX and XXI centuries have brought different heritages and histories with them to the United States, as well as hopes and expectations, that is, their personal “dreams of America.” Once there, as Pierre points out, what they find can be upsetting, since

Black/African immigrants have to negotiate different identities in a context where the social and political constructs of race significantly inform the meanings of culture, national allegiance, gender, and other forms of identification. Racialization—involuntary insertion into the United States hierarchy—entails engagement with (and ultimate subordination to) the various structures of power (157).

*Americanah* and *Homegoing* relate to this experience and show how it contributes to restating blackness as a fluid, collective identity able to cross time and space (Wright 2004: 26), renewing itself each time as in the literary tradition of those texts which operate «at other levels than those marked by national

- 2 The relation between “African diaspora” and “New African diaspora,” can be better understood when considering that “[d]iaspora is simultaneously a state of being and a process of becoming, a kind of voyage that encompasses the possibility of never arriving or returning, a navigation of multiple belongings, of networks of affiliation” (Zezeza 32). Indeed, both the novels examined address this multilayered conception of diaspora already in their titles. In Adichie’s novel, “*Americanah*” is a term mocking those who return to Nigeria from the US, “looking at things with American eyes” (Adichie 2013: 476); in Ifemelu’s case the picture is more complex, since her diasporic identity makes her look at things with *both* American and Nigerian eyes. “*Homegoing*” is an African American term meaning “a person’s death understood as a return to home” (*Merriam-Webster*) – a ritual representing an extreme utopian journey for the enslaved people who wished to be able to go back home to Africa, at least when dead. In Gyasi’s novel, the death of Akua, her homegoing, is connected to her granddaughter’s Marjorie return to Ghana with her friend Marcus, both of them understanding it as a journey back home, though for different reasons.

boundaries» and belong «to the web of the diaspora identities and concerns [...] labelled the Black Atlantic» (Gilroy 218). Perhaps even more importantly, both novels are part of a larger debate on race in contemporary America and on how non-American black immigrants are “exploited” as ethnicized others (Pierre 146-147) by white society in order to perpetuate institutional racism towards African Americans and, more subtly, black people in general – always for the sake of the American Dream (150-153).

### **Atlantic Crossings: African Blackness in the US**

*Americanah* has been widely praised for its insightful portrayal of immigrant life and race relations in the West through the experiences of Ifemelu and Obinze, two young middle-class Nigerians who leave their country for the US and the UK respectively, and those of the other African immigrants they encounter or who are part of their families and acquaintances. Of the two, Obinze is the one who «had never simply wanted to go *abroad*, as many others did; [...] It had always been America, only America. A longing nurtured and nursed for many years» (Adichie 2013: 288), which grew with him to become almost an obsession as Nigeria fell into the economic crisis, a situation which gradually left young people with no opportunities and caused many of them to look for a future somewhere else. Thus, America, with its widely advertised promises of abundance and success, becomes Obinze’s utopian home away from home, «where he was destined to be» and, when his mother could not afford anymore to buy him soft drinks every day, «America became a place where bottles of Fanta were to be had, without permission» (288). There is more than a touch of irony in Obinze’s childhood dreams of America as a land of countless bottles of Fanta and who knows how many other luxuries, yet their childish pragmatism says more about immigrants’ hopes and dreams than many philosophical and / or political explanations do. Unfortunately, Nigerian men are not welcome anymore in post-9/11 America, so only Ifemelu is allowed to go overseas and live the Dream.

Actually, Ifemelu is more a witness of other immigrants’ American dreams and expectations (starting with Obinze’s) rather than being herself a “dreamer,” and her approach towards US reality seems more objective than theirs, unfiltered by the shiny and blinding veil of a mythical country of opportunities for all (Hsu 38). Notwithstanding, regardless of her relative lack of expectations towards the new country, the years she spends in the US affect her outlook and contribute in shaping her transnational black identity. While in the States, she starts a blog called *Raceteenth or Various Observations About American Blacks*

(*Those Formerly Known as Negroes*) by a Non-American Black<sup>3</sup> through which she looks at what she calls «American tribalism» (227-228) with the witty irony and sharp eye of the outsider (McCoy 282–283). And yet, she is the kind of outsider who, to borrow from Bryce-Laporte seminal essay on African immigration to the US, «suffer[s] double invisibility, in fact –as [black] and as black [foreigner]» (31). Thus, if blackness can be considered the “Other within” of US society – something which at the same time does and does not belong – African immigrants embody such otherness in a peculiar way, somehow opposite and complimentary to African American blackness. Specifically, Ifemelu’s account of her American life reveals how problematically interwoven class and race are in the US, the latter ultimately defining to which extent an individual is allowed to choose and / or change the former. When working for a rich white family and opening the door to the carpet cleaner one morning, Ifemelu is confronted with the evidence that the man is unpleasantly surprised by seeing a black person in that «grand stone house» (Adichie 2013: 204). But when she makes clear that she is not the homeowner, «[i]t was like a conjurer’s trick, the swift disappearance of his hostility. His face sank into a grin. She, too, was the help. The universe was once again arranged as it should be» (204-205), showing that, in the US, skin color translates into a specific history, that of the descendants of former slaves, which determines one’s entitlement to the pursuit of happiness so that «Sometimes in America, Race is Class» (205).

Like many African immigrants, Ifemelu becomes black once she lands in America<sup>4</sup> (359), and she must learn how to negotiate the implications of this new and overwhelming feature which, from that moment on, will become the main label through which she will be identified, even if she does not identify as such (Johnson 168-169). Similarly, in Gyasi’s *Homegoing*, the character of Marjorie – born in Ghana from Ghanaian parents but who grew up in the US – feels uncomfortable when a teacher asks her to read a poem about being African American at a black cultural event for her high school. «But I’m not African American», she tries to object, «Listen, Marjorie, I’m going to tell you something that maybe nobody’s told you yet. Here, in this country, it doesn’t matter where you came from first to the white people running things. You’re here now, and here black is black is black» (Gyasi 273). Or, as Ifemelu would put it in her blog:

3 Raceteenth is a pun combining the words “race” and “Juneteenth”, that is, the holiday celebrating the emancipation of slaves in the United States, which is commemorated on June 19.

4 Adichie herself declared that «before I went to the U.S., I didn’t consciously identify as African» (Adichie 2009).

Dear Non-American Black, when you make the choice to come to America, you become black. Stop arguing. Stop saying I'm Jamaican or I'm Ghanaian. America doesn't care. So what if you weren't "black" in your country? You're in America now. We all have our moments of initiation into the Society of Former Negroes. Mine was in a class undergrad when I was asked to give the black perspective, only I had no idea of what that was. (Adichie 2013: 273)

There are occasions in which, as a middle-class, well-educated foreigner (200-208), Ifemelu's blackness is regarded as different and «more acceptable» (Landry 142) than that of African Americans, but only as long as she is willing to embody a kind of blackness that feels "less threatening" to white Americans (Pierre 142-143). In those moments, the ostensible attention towards her country of origin is merely superficial, making her the center of an ethnic interest that only serves to underpin white society and undervalue African Americans, whose «issues» (Adichie 207) – and not institutional racism – are to blame for their being unfit for the American Dream.

Moreover, even if white people are not the only people in the country, institutional racism affects negatively the relationships between African Americans and African immigrants so that, in *Homegoing*, Marjorie's black turns out to be «the wrong kind» of black (268) when she tries to interact with her African American schoolmates. As an African-born Black American, she struggles to deal with the hurtful feeling of not belonging anywhere, since «she exists in a liminal space where two antagonistic cultures claim her. Her struggle to identify what place to identify with splits her sense of belonging» (Motahane Nyambi Makombe 28). Something changes when she meets Marcus at graduate school, with whom she develops an intimate friendship and undertakes a journey to Ghana where, unbeknownst to both of them, they share a common ancestry, since Gyasi's novel tells the story of the progeny of an Asante woman, Maame, whose two daughters were separated during the Atlantic slave trade: the descendants of Effia remained in Ghana until Marjorie's parents moved to Alabama, while Esi was deported to America and her descendants lost contact with their Ghanaian ancestry. Marjorie and Marcus are the last of each line and their shared history ideally reconnects and epitomizes the history of the Black Atlantic and the Middle Passage epistemology, which are fundamental to the understanding of Blackness in America (Wright 2015: 14), as Marcus meditates when his PhD research turns from focusing on the convict leasing system (in memory of the struggle of his great-grandpa) to encompassing the whole history of his family:

How could he explain to Marjorie that what he wanted to capture with his project was the feeling of time, of having been part of something that stretched so far back, was so impossibly large, that it was easy to forget that she, and he, and everyone else, existed in it—not apart from it, but inside of it.

How could he explain to Marjorie that he wasn't supposed to be here? Alive. Free. That the fact that he had been born, that he wasn't in a jail cell somewhere, was not by dint of his pulling himself by the bootstraps, not by hard work or belief in the American Dream, but by mere chance. He had only heard tell of his great-grandpa H from Ma Willie, but those stories were enough to make him weep and to fill him with pride. Two-Shovel H they had called him. But what had they called his father or his father before him? What of the mothers? They had been products of their time, and walking in Birmingham now, Marcus was an accumulation of these times (Gyasi 295-296).

«However», as Michelle M. Wright argues, «given the vast proliferation of black identities in the United States alone (differing by gender and sexual identification, national origin, religious affiliation, etc.), one cannot hope to encompass all of them within a linear timeline» (2015: 44), and indeed Gyasi's novel accomplishes the task of crafting a narrative which employs the linear timeline of the Middle Passage while it also transcends it by narrating it from both sides of the Atlantic. In the case of *Americanah*, Adichie's ironic but accurate remarks regarding race in America show the necessity to put the Middle Passage epistemology in conversation with that regarding immigration and citizenship today, in order to properly account for the many African diasporic identities which constitute blackness.

### **Conclusion: Shades of Black**

Today, given the variety of black diasporic subjects and of new instances of racialization of immigrant groups in America, Wright contends that «the only way to produce a definition of Blackness that is wholly inclusive and nonhierarchical is to understand Blackness as the *intersection* of constructs that locate the Black collective in *history* and in the *specific moment* in which Blackness is being imagined –the “now” through which all imaginings of Blackness will be mediated» (2015: 14).

Operating in the heterogeneous landscape of diasporic identities and within the rigid frame of US highly racialized society, the polyphonic narration of *Homegoing* allows for a rethinking of both white and black America's relation with the haunting imagery of slavery and segregation by placing it in the broader context of colonialism and its legacy. Both Gyasi and Adichie succeed in reading, as Goyal suggests, «the postcolonial state and the US racial state» together and, in the case of *Americanah*, «jettisoning the nation as a utopian horizon, showing that race is always about place, and that historical traumas can yield responses other than the sublime» (660). Wright argues that there is an «intellectual tradition of African diasporic counterdiscourses of Black subjectivity that

[...] understands Black subjectivity as *that which must be negotiated between the abstract and the real* or, in theoretical terms, between the ideal and the material» (2004: 3), and indeed, as Ifemelu's American experience shows, the New African Diaspora manages to carry out this negotiation through fictions which «shift diaspora into the realm of quotidian encounters and displacements, no less meaningful for being ubiquitous and ongoing, but still revealing the creativity such mobilities make possible» (Goyal 660). The struggle for visibility of postcolonial, diasporic subjects confirms that post-racial America is definitely still a utopian land, yet American reality is not necessarily a racial waste land, as the fluid and subversive intersectionality embodied by black subjects shows.

### Works Cited

- Adichie, C. N. (2009): The Danger of a Single Story. TED Talk. Retrieved from [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=en](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=en). (Accessed on 11/5/2021).
- Adichie, C. N. (2013): *Americanah*. New York: Anchor Books.
- Baldwin, J. (1965, March 7): The American Dream and the American Negro. *The New York Times*. Retrieved from [https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-dream.html?\\_r=1&oref=slogin](https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-dream.html?_r=1&oref=slogin). (Accessed on 11/5/2021).
- Bryce-Laporte, R. S. (1972): Black Immigrants: The Experience of Invisibility and Inequality. *Journal of Black Studies*, 3, 1, pp. 29-56.
- Cullen, J. (2003): *The American Dream: A Short Story of an Idea That Shaped a Nation*. New York: OUP.
- DuBois, W. E. B. (2015): *The Souls of Black Folk*, 1903. New Haven & London: Yale UP.
- Fanon, F. (2008): *Black Skin, White Masks*, 1952. London: Pluto Press.
- Gilroy, P. (1993): *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London & New York: Verso.
- Goyal, Y. (2017): We Need New Diasporas. *American Literary History*, 29, 4, pp. 640-663.
- Gyasi, Y. (2016): *Homegoing*. London: Penguin Books.
- Hsu, R. Y. (1996): "Will the Model Minority Please Identify Itself?": American Ethnic Identity and Its Discontents. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 5, 1, pp. 37-63.
- Johnson, V. M. S. (2013): Meddling the American Dilemma. Race, Migrations, and Identities from an Africana Transnational Perspective. In A. M. Kraut & D. A. Gerber (Eds.), *Ethnic Historians and the Mainstream. Shaping America's Immigration Story* (pp. 157-174). New York: Rutgers UP.
- Kiah, A. (2019): Black Myself. In *Our Native Daughters, Songs of Our Native Daughters*. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways.
- Landry, A. (2018): Black is Black is Black?: African Immigrant Acculturation in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* and Yaa Gyasi's *Homegoing*. *MELUS*, 43, 4, pp. 127-147.
- McCoy, S. (2017): The "Outsider Within": Counter-narratives of the "New" African Diaspora in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* (2013). *Journal of the African Literature Association*, 11, 3, pp. 279-294.
- Motahane, N., Nyambi, O. & Makombe R. (2021): Rooting Routes to Trans-Atlantic African



- Identities: The Metaphor of Female Descendancy in Yaa Gyasi's *Homegoing*. *African Identities*, 19, 1, pp. 17-30.
- Pierre, J. (2004): Black Immigrants in the U.S. and "Cultural Narratives of Ethnicity". *Identities: Global Studies on Culture and Power*, 11, 2, pp. 141-160.
- Wilderson III, F. B. (2020): *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Wright, M. M. (2004): *Becoming Black: Creating Identity in the African Diaspora*. Durham: Duke UP.
- Wright, M. M. (2015): *Physics of Blackness: Beyond the Middle Passage Epistemology*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Zezeza, P. T. (2009): Diaspora Dialogues: Engagement Between Africa and Its Diasporas. In Isidore Okpewho & Nkiru Nzegwu (Eds.), *The New African Diaspora* (pp. 31-58). Bloomington and Indianapolis: Indiana UP.



## THE UNDERGROUND RAILROAD DI COLSON WHITEHEAD. UNA FUGA DALLA SCHIAVITÀ TRA UTOPIA E *PULP FICTION*

Gigliola Nocera\*

Nel romanzo *The Underground Railroad*, Cora è una schiava in fuga dalla Georgia del XIX secolo verso i liberi stati del Nord. Nel trasformare la metaforica “ferrovia sotterranea” legata alla figura di Harriet Tubman in una vera e propria linea ferrata che trasporta gli schiavi verso la libertà, Whitehead ci consegna un grandioso affresco della schiavitù, e una fuga in bilico tra utopia e *pulp fiction*.

Parole chiave: Whitehead, schiavi fuggitivi, ferrovia sotterranea, utopia

Colson Whitehead's *The Underground Railroad*: an escape from slavery between utopia and *pulp fiction*

The novel narrates enslaved Cora's struggle to escape from Nineteenth century Georgia toward the free northern States. While transforming the metaphor linked to Harriet Tubman's "underground railroad" into a real train line, rescuing slaves from South to freedom, Whitehead depicts an impressive fresco of slavery and an escape poised between utopia and *pulp fiction*.

Keywords: Whitehead, Fugitive Slaves, Underground Railroad, Utopia

### **“Don't go searching for a subject; let your subject find you”**

Con questa affermazione, rilasciata a Stephenie Harrison nel 2016 subito dopo la pubblicazione di *The Underground Railroad*, Colson Whitehead racconta la genesi di questo suo romanzo (Harrison 108). Che, all'epoca, era il sesto in una produzione iniziata nel 1999 con *The Intuitionist*; ma che conta oggi altri due romanzi: *The Nickel Boys* del 2019 e *Harlem Shuffle* del 2021. Inframmezzati ai primi cinque romanzi, Whitehead aveva pubblicato anche due testi non narrativi: *The Colossus of New York. A City in Thirteen Parts* (2003), e *The Noble Hustle: Poker, Beef Jerky, and Death* (2014). Il primo era un sentito omaggio alla

\* Università degli Studi di Catania, Struttura Didattica Speciale di Ragusa.

sua città natale («talking about New York is a way of talking about the world», Whitehead 2003: pos.1215), ritraffa attraverso luoghi canonici ma anche attraverso situazioni; per cui accanto al Central Park o al JFK appare anche la New York sotto la pioggia, o immersa nella *rush hour* di fine giornata. Il secondo era un resoconto della sua partecipazione come giocatore dilettante, su invito della rivista *Grantland*, a un torneo professionale di poker a Las Vegas: più che un resoconto, in realtà, e come traspare già dal titolo, il libro risulterà una disincantata meditazione sulla condizione umana.

A prima vista anche gli stessi cinque romanzi pubblicati fino al 2016, l'anno di *The Underground Railroad* e della citata intervista, apparivano molto diversi l'uno dall'altro; come se prodotti da un giovane scrittore alla ricerca di una precisa identità o di un preciso filone o genere narrativo: *The Intuitionist* (1999) racconta di una improbabile scuola "intuizionista" che ritenendo di poter gestire, in opposizione alla tradizionale scuola "empiricista", il controllo e la perfetta funzionalità degli ascensori cittadini, deve fronteggiare l'inaspettato precipitare di una cabina appena revisionata. *John Henry Days* (2001) ci riporta all'America post-Guerra civile, ricostruendo la storia dell'omonimo eroe popolare che nel corso della costruzione del tunnel ferroviario di Big Bend, in West Virginia (1870-1873), scavando nella roccia con la sua mazza fino a morire, vinse in velocità una delle prime escavatrici meccaniche a vapore. *Apex Hides the Hurt* (2006), narra di un "nomenclature consultant" il cui compito è assistere i cittadini di Winthrop che desiderano cambiare nome alla città. L'anonimo consulente, che nasconde il suo alluce amputato sotto un cerotto Apex, si fa satira di un "American commercialism" iconizzato qui proprio da quei cerotti, variamente colorati per uniformarsi alle diverse sfumature della pelle. *Sag Harbor*, del 2009, ci riporta all'era del "post-black president" Obama e delle *beach houses* di una nuova borghesia nera di Long Island. E infine *Zone One*, del 2012, ci proietta in un'America post-apocalittica infettata da un virus che trasforma gli esseri umani in zombi cannibaleschi e contagiosissimi.

Per la varietà di situazioni e personaggi presenti in questi suoi primi romanzi, Whitehead è stato definito uno scrittore camaleontico, che sa attraversare con scioltezza i confini tra vari generi – da quello storico all'Horror, e al post-apocalittico – e mescolare senza peraltro nasconderle le proprie fonti letterarie per parlare di razza, storia, o cultura popolare (McCarthy 130). Ma dietro questa camaleontica diversità si muoveva un filo conduttore che secondo Derek Maus accomuna Whitehead alla generazione degli afroamericani nati negli anni Sessanta e definita poi, all'inizio dei Novanta, "post-soul generation" (George). Sono i giovani afroamericani che rileggono criticamente il decennio dei diritti civili creando un inaspettato conflitto generazionale con chi quei diritti li ha conquistati già da adulto. Prima dell'*Underground Railroad* assistiamo dunque

a una produzione definita “post-soul historiographic metafiction” (Maus), i cui protagonisti, come in *Sag Harbor*, non debbono più abbattere barriere razziali che suonano ormai vetuste o superate. Una produzione che non a caso culmina con *Zone One*, il romanzo post-apocalittico in cui la necessità di combattere tutti insieme (“Us” contro “Them”) gli zombi che hanno invaso Manhattan, annulla ogni barriera di classe o di razza; e rende talmente solidali bianchi e neri, che solo in coda al romanzo riusciamo a capire chi è il personaggio afroamericano. Lo riconosciamo perché a un certo punto si rifiuta di buttarsi in acqua, e quindi – in omaggio allo stereotipo secondo cui i neri non sanno nuotare – viene chiamato ironicamente “Mark Spitz” come il campione olimpionico di nuoto.

È a questo punto della sua carriera di scrittore che Whitehead si lascia catturare («let your subject find you», Harrison 109) da un nuovo soggetto, un nuovo tema che darà corpo al suo sesto romanzo: il tema della schiavitù, che emerge adesso ma dopo un’incubazione, dirà, durata sedici anni.

### Utopie sotterranee e percorsi di libertà

Con *The Underground Railroad* del 2016, Whitehead riporta indietro l’orologio dell’America a un imprecisato momento dell’Ottocento schiavista; collocandosi così nella scia di un filone storiografico e letterario inesausto ma dando vita a una *slave narrative* in chiave postmoderna. Siamo nella Georgia delle piantagioni di cotone, e protagonista è la giovane schiava Cora che tra mille difficoltà riuscirà a fuggire insieme allo schiavo Caesar dalla proprietà dei Randall; liberandosi a più riprese e con alterne vicende, fino al raggiungimento della libertà, dalle successive imboscate dello *slave hunter* Ridgway, temibile cacciatore di schiavi fuggiaschi. Il romanzo ottiene un grande successo di pubblico, entra subito nella popolare Oprah Winfrey Book Club List, e viene accolto con pari fervore dalla critica. Nello stesso anno l’autore viene insignito del Pulitzer Prize for Fiction, del National Book Award for Fiction e dell’Arthur C. Clarke Award. Nell’anno successivo gli viene assegnata la Carnegie Medal for Excellence, e nel 2021 Barry Jenkins trasformerà il romanzo nell’omonima serie televisiva.

In omaggio alle grandi voci del passato, da Olaudah Equiano e Frederick Douglass fino a Toni Morrison, la storia di Cora comincia dai suoi antenati. Comincia dal mare che bagna la costa africana del Benin dove sua nonna Ajarry, allora giovanissima, è giunta in catene dal suo villaggio. Affronterà, inconsapevole, il *middle passage* atlantico alla volta di un destino di schiavitù, separazioni, violenze, acquisizioni di gruppo o svendite fallimentari, fino all’arrivo in Georgia nella piantagione in cui il giovane Randall si distingue per l’estrosità con cui punisce gli schiavi ribelli, incatenati e torturati a morte con efferatezza *pulp*. È

lì che la vita di Ajarry, ormai vecchia, si spegnerà improvvisamente tra le piante di cotone per continuare in quella di Mabel, l'unica tra i suoi figli sopravvissuta agli stenti, e madre di Cora. Che a sua volta ha solo una decina d'anni quando resterà sola dopo la fuga di Mabel, che da sola imparerà a difendersi da ogni violenza fisica e mentale che inizia sempre con il caporalato degli altri schiavi e che, dopo molte esitazioni, accetterà a sua volta di fuggire dai Randall verso un utopico e libero nord.

Sono i temi della fuga e del viaggio alla conquista della libertà, ad essere centrali nel romanzo; unitamente al modo in cui entrambi questi temi vengono articolati. Per raggiungere i *free states* i personaggi dovranno infatti procedere lungo un percorso per lo più terrestre, in una *wilderness* di canneti e paludi irta di imprevisti – come il serpente che ucciderà Mabel – e di inattesi *stop and go*. Ma dovranno anche scendere nel sottosuolo per saltare a bordo di veri e propri vagoni di una ferrovia sotterranea; una *underground railroad* segreta di cui occorre di volta in volta individuare i punti d'accesso celati sotto botole nascoste, o i punti di raccolta dei passeggeri celati negli scantinati di case abbandonate. È ovvio il riferimento alla storica “ferrovia sotterranea” legata al nome di Harriet Tubman: una linea ferrata metaforica che indicava la catena segreta di solidarietà di cui molti bianchi abolizionisti facevano parte e che aiutava gli schiavi fuggitivi a raggiungere gli stati del nord. È lungo queste varie tappe, e questo alternarsi di suolo e sottosuolo, che si snoda l'itinerario di Cora. Le sue vicende sono naturalmente rappresentative di quelle di una moltitudine di schiavi di cui la storia non ci ha consegnato i nomi, ma Whitehead (che confessa di aver creduto da bambino all'esistenza di una vera rete ferroviaria nascosta, rimanendone poi deluso), non vuole consegnarci un *historical novel* canonico, decidendo in primo luogo di trasgredire il genere convertendo quella metafora ferroviaria in realtà: «when I was a kid, I thought the Underground Railroad was a literal railroad, and when I found out it wasn't, I was disappointed. So I thought it was a cool idea, and then I thought, Well, if it actually was a real railroad? That seems like a cool premise for the book» (Harrison 109).

Nel geniale rovesciamento di Whitehead, la mitica ferrovia di Harriet Tubman diventa così un reticolo di binari sotterranei, completo di stazioni segrete e di vagoni sferraglianti lungo tunnel scavati nell'oscurità. E nell'alternarsi di canneti e botole, paludi e binari, la fuga verso il nord si articola lungo un duplice percorso: uno che corre al di sopra della superficie dell'America, e l'altro al di sotto. Il primo è ambientato nella luce, in un mondo di bianchi cui il nero non appartiene, e in cui ogni passo può portarlo alla morte; l'altro, quello sotterraneo, è ambientato in una oscurità in cui l'estraneo è il bianco, e che virando verso una dimensione quasi onirica, irreali quando non allucinata, si fa grembo protettore. Inoltre, le tappe ferroviarie che portano verso nord Cora

inseguita da Ridgway, non rappresentano soltanto un viaggio nella geografia dei singoli stati, ma anche nella storia, nel frastagliato e contraddittorio *discourse* dell'America nei confronti della schiavitù. Queste tappe rappresentano in ogni caso un percorso di *self-recognition* della protagonista alla conquista di una sua rinnovata autocoscienza nera. Una protagonista che Whitehead ha voluto donna – come la prima e unica Lila Mae di *The Intuitionist* – perché ritiene che solo attraverso gli occhi di una donna, da Harriet Jacobs a Toni Morrison, la schiavitù può rivelarci il suo lato più violento, e la crudeltà di una sottomissione duplice: all'uomo nero prima che all'uomo bianco.

Il primo treno pericolosamente preso dai due fuggitivi si inabissa in Georgia per riemergere in South Carolina, uno stato che si rivela subito come paradisiaco perché accoglie gli schiavi proteggendoli sotto falso nome dai cacciatori di taglie. Qui Cora sperimenta per la prima volta un gradevole e moderno ambiente urbano e un vero letto; riceve vestiti nuovi e impara a leggere; e qui vagheggia di fermarsi per sempre insieme a Caesar. Ma quando viene scelta come figurante per il nuovo “Museum of Natural Wonders” in cui ragazze e ragazzi “africani” come lei debbono fingere di riprodurre in altrettanti diorama scene di vita di un'Africa dipinta come esotica in quanto ancestrale; e quando sperimenta lo sguardo dei visitatori bianchi che ridono, lanciano insulti e si divertono al di là del vetro come dietro le sbarre in uno zoo, scatta in lei una diversa coscienza della propria identità: percepita adesso come “nera” attraverso lo sguardo del “bianco”. Cora decide quindi di affrontare la fuga dal South Carolina, anche perché ha scoperto il vero prezzo di tanta benevolenza verso gli schiavi: in nome di una malcelata eugenetica le donne vengono sterilizzate e gli uomini usati come cavie per testare la diffusione della sifilide. Succederà ancora in America fino agli anni Settanta del Novecento, con l'inoculazione dell'ancora inguaribile sifilide agli afroamericani di Tuskagee o con la sterilizzazione di massa delle donne native.

Il secondo treno su cui fugge Cora – questa volta da sola giacché nel frattempo Ridgway li ha scovati, lei è riuscita a liberarsi ma Caesar è stato arrestato e verrà linciato – si inabissa dunque in South Carolina per riemergere in un North Carolina dove la schiavitù pare sia stata invece abolita del tutto. Ma la sua abolizione non ha portato a una liberazione degli schiavi, bensì a una loro diversa prigionia scandita da imposizioni contrattuali; e permane il diritto di uccidere gli schiavi ribelli o fuggitivi. Al suo arrivo, infatti, Cora vive una sua seconda, drammatica, *self-recognition* quando Martin, che la raccoglie al suo riemergere dal sottosuolo per portarla nella casa in cui la nasconderà, si ferma lungo un viale alberato, soprannominato sarcasticamente, o forse utopisticamente, “freedom trail” per l'infinita sequenza di neri impiccati ai rami. È un viale costellato di cadaveri a perdita d'occhio, giacché per il sentire comune l'unico posto, per

i neri, è «at the end of ropes», all'estremità di una corda (Whitehead 2016: 155). Sono donne e uomini ai cui corpi penzolanti la morte ha tolto ogni dignità conferendo forme sgraziate o oscene; corpi descritti con una breve sequenza *pulp* pari alle fantasiose punizioni inferte agli schiavi ribelli all'inizio del romanzo. Nel 1939, l'America troverà riprodotta l'immagine di quei linciaggi, evocati come in un archivio visuale della schiavitù, in *Strange Fruit*, la canzone di Billie Holiday non a caso lungamente censurata dall'*establishment*:

Southern trees bear a strange fruit,  
 blood on the leaves and blood at the root,  
 black body swinging in the Southern breeze,  
 strange fruit hanging from the poplar trees.

Gli alberi del sud danno uno strano frutto,  
 sangue sulle foglie e sangue sulle radici,  
 un corpo nero dondola nella brezza del sud,  
 strano frutto appeso agli alberi di pioppo.

Anche questa seconda sosta, vissuta nell'anfratto di una soffitta, finirà tragicamente: con la scoperta di Cora, il linciaggio di Martin e della moglie Ethel da parte dei cittadini inferociti. E con una nuova cattura da parte di Ridgway, che vuole riportare Cora in Georgia passando però dal Tennessee per recuperare un altro fuggitivo. Dopo rocambolesche avventure che includono un'ulteriore deviazione attraverso l'Indiana; dopo un devastante incendio doloso; dopo uccisioni e bagni di sangue, Cora, avvolta in catene da Ridgway, è costretta a rivelare al suo carceriere l'accesso a una stazione segreta della ferrovia, nascosto sotto una botola mimetizzata a sua volta dentro lo scantinato di una casa abbandonata. La scala che viene alla luce scopercchiando la botola è ripida e corre dritta nell'oscurità, e Ridgway ne inizia trionfante la discesa. Ma come l'America della luce rifiuta il nero, così quella sotterranea rifiuta l'aguzzino bianco, che Cora riesce a scaraventare da basso insieme a lei, ferendolo gravemente. È questa la terza e ultima discesa di Cora, la più drammatica e onirica, nel sottosuolo. Allontanandosi da un Ridgway agonizzante, e riuscendo ad azionare un carrello, Cora si lancia nell'oscurità del tunnel. E alternando stasi e movimento, sonno e veglia per un tempo senza tempo, corre nel buio finché, come in una catarsi finale, fuoriesce dal ventre della ferrovia come dal ventre della schiavitù; ritrovandosi in un'America altra che forse è Michigan o forse Canada, o forse, pensa lei, non è nemmeno America. L'ultimo carro di una carovana diretta a ovest, in California, e guidato da un nero con l'accento del sud di nome Ollie, la raccoglie.

*The Underground Railroad*, come osserva Martinez Benedì, riflette il rinno-



vato interesse per questa rete segreta di solidarietà che da *Beloved* di Toni Morrison (1987), e attraverso progetti quali “The Underground Railroad History Project” del 2003, emerge in film come *12 Years a Slave* (2013) e nella serie tv *Underground* (2016), fino alla più recente e già citata serie ideata da Barry Jenkins (*Underground Railroad*, 2021). In più, la ferrovia di Whitehead:

demands our attention as the apparent key to unlock the novel’s meaning, at the same time refusing to be read according to a representational logic. The train imposes its ontological presence, forcing us to scrutinize its conspicuous materiality; to look at how its very being there shapes, determines and affects the fictional world of the novel, as well our reading of it (Martínez Benedí 88).

Il romanzo lancia anche un filo all’indietro verso il passato all’insegna di quella che Hirsch definisce “postmemory”: una memoria postuma di racconti e testimonianze che ricollegli le generazioni odierne che non hanno vissuto esperienze traumatiche come la *shoah* – qui la schiavitù – a quelle che le hanno vissute di persona (Hirsch). All’insegna della “postmemory”, la riscoperta del passato schiavista fa riflettere sull’inadeguatezza del presente; cosicché la metaforica ferrovia di Harriet Tubman che Whitehead trasforma nel treno reale della sua infanzia, ridiventa a sua volta metafora del percorso tutt’ora *in progress* dell’afroamericano di oggi. Sin dal momento in cui i lettori di *Underground Railroad* varcano sulla costa del Benin il cancello schizzato di sangue che Frederick Douglass chiamava «the blood stained gate» (McCarthy 131), è infatti possibile riconoscere in filigrana, nelle peripezie di Ajarry, Mabel, Caesar o Cora, l’odierna America del *Black Lives Matter*. Così come nella spietatezza con cui Ridgway blocca fisicamente e incatena a terra la fuggiasca, il delirio di onnipotenza degli odierni *cops* nei confronti dell’afroamericano. Riflette Maus: «The novel is a metafictional neo-slave narrative that satirically dismantles a range of both individual and societal narratives that have allowed the White supremacist mindset – and correspondent suppression of African Americans’ rights – to outlive legalized slavery by over a century and a half» (Maus 123).

Dal recupero della “postmemory” e dalla sua proiezione nel futuro scaturisce la forte dimensione utopica del romanzo, etimologicamente vissuta come “ου τόπος”, un “non luogo”, ma sempre intrecciata con il tema del movimento e del viaggio. Un viaggio che – dal *middle passage* della giovane Ajarry all’ultima fuga di Cora – attraversa ben tre generazioni senza peraltro approdare a una meta precisa. All’uscita dall’ultimo tunnel, infatti, Cora è ancora in un “non luogo” («perhaps she wasn’t in America any more, but had pushed beyond it», Whitehead 2016: 364); e persino il carro salvifico di Ollie che la accoglie, e con cui si chiude il romanzo, è un ‘non luogo’ in viaggio verso un imprecisato

Ovest. Ma questo “non luogo” dell’utopia, che spinge incessantemente i personaggi al movimento, si fa elemento positivo in quanto declinato da Whitehead all’insegna, a un tempo, dell’iniziazione personale e della speranza collettiva. La propria *bildung* Cora la vivrà infatti attraverso i duplici spostamenti al di sopra e al di sotto della superficie d’America, in un processo di *self-recognition* che la porterà a riconoscersi per la prima volta come donna, e come donna nera. La speranza collettiva è quella che porta tanto lei quanto Caesar e tutti gli schiavi fuggitivi – anche quelli bloccati per sempre sugli alberi del *freedom trail* – a ricercare un indistinto ma agognato mondo migliore.

Nel romanzo, quel mondo utopico e libero va raggiunto attraverso un reticolo di binari che attraversano i confini tra gli Stati nell’oscurità: una metafora possente, quella di Whitehead, che riprende peraltro antichi *topoi* di “attraversamento” presenti in quei *gospel* che metaforizzavano il passaggio dalla schiavitù del Sud a un utopico Nord con l’attraversamento del fiume Giordano. Come in quello riscoperto e reso celebre da Bob Gibson e Joan Baez nel 1959 al Newport Folk Festival (s.p.).

Con *The Underground Railroad*, dunque, Colson Whitehead ci ha consegnato un romanzo che è anche storico e *bildungsroman*, e un utopico ponte tra il passato e il futuro del cammino dell’afroamericano.

### Opere citate

- George, N. (1993): *Buppies, B-Boys, Baps, and Bobos: Notes on Post-Soul Black Culture*. New York: Harpercollins.
- Gibson, R. & Baez, J. (1959): *We Are Crossing Jordan River*. Newport Folk Festival. Recuperato da <http://youtube.com/watch?v=FB0VcYfOcXs&t=25>. (Visitato il 20/07/2021).
- Harrison, S. (2019): Colson Whitehead: Oprah, American History and the Power of a Female Protagonist. In D. C. Maus (Ed.), *Conversations with Colson Whitehead* (pp. 108-115). Jackson: University Press of Mississippi.
- Hirsch, M. (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Martínez Benedí, P. (2020): Multidirectional Trains: Co-operative (Post)Memory in Colson Whitehead’s *The Underground Railroad*. *StatusQuaestionis*, 18, pp. 85-97.
- Maus, Derek C. (2021): *Understanding Colson Whitehead*. Columbia: University of South Carolina Press.
- McCarthy, J. (2019): A Literary Chameleon. In D. C. Maus (Ed.), *Conversations with Colson Whitehead* (pp. 130-141). Jackson: University Press of Mississippi.
- Whitehead, C. (2003): *The Colossus of New York*. New York: Doubleday. Anchor Books ASIN B001334IWO.
- Whitehead, C. (2016): *The Underground Railroad*. New York: Doubleday.

# “ENERGY TOO CHEAP TO METER”. L’UTOPIA DELL’ENERGIA NUCLEARE NEGLI STATI UNITI

Angela Santese\*

Utilizzando un approccio storico, il saggio analizza come la Commissione per l’Energia Atomica abbia presentato l’energia nucleare come una sorta di nuova utopia scientifica destinata a cambiare le sorti dell’umanità e come, fra il 1954 e il 1979, tale utopia prometeica sia stata gradualmente scalfita da una serie di dinamiche economiche, politiche e sociali, e in particolare dai movimenti antinucleari.

Parole chiave: Stati Uniti, energia nucleare, Commissione per l’energia atomica, energia nucleare, armi nucleari

“*Energy too Cheap to Meter*”: The Nuclear Power’s Utopia in the United States.

The essay analyzes, using an historical perspective, how the Atomic Energy Commission (AEC) presented nuclear power as some sort of new scientific utopia destined to change the fate of humanity and how, between 1954 and 1979, this Promethean utopia was gradually scratched by a series of economic, political and social dynamics, and in particular by anti-nuclear movements.

Keywords: United States, Nuclear Energy, Atomic Energy Commission, Nuclear Power, Nuclear Weapons

## ***L’Atomic Energy Commission e la dualità del nucleare***

Trasmutazione degli elementi, – potenza illimitata, capacità di indagare il funzionamento delle cellule viventi da parte degli atomi traccianti, il segreto della fotosintesi, questi e una miriade di altri risultati tutti in quindici brevi anni. Non è troppo aspettarsi che i nostri figli godranno nelle loro case di *energia elettrica troppo economica da misurare*, – conosceranno le grandi carestie regionali periodiche solo come questioni di storia, – viaggeranno senza sforzo sui mari e sotto di loro e attraverso l’aria con il minimo pericolo e a grande velocità, – e spe-

\* Università di Bologna.

rimiteranno una durata di vita più lunga della nostra. Questa è la previsione per un'era di pace (Strauss 9)<sup>1</sup>.

Con tali parole Lewis L. Strauss, primo *chairman* dell'*Atomic Energy Commission* (AEC), si era rivolto, nel settembre del 1954, alla *National Association of Science Writers*, descrivendo quelle che ai suoi occhi erano le promesse di sviluppo e progresso connesse alla «fissione dell'uranio» (8)<sup>2</sup>. Riteneva che la scoperta della divisibilità dell'atomo e le applicazioni tecnico-scientifiche che ne sarebbero derivate e, in particolare, l'energia nucleare avrebbero, in un futuro prossimo, portato enormi benefici per la società e l'economia statunitense. Presentava dunque la tecnologia nucleare come una nuova utopia scientifica destinata a cambiare le sorti dell'umanità e come una rivoluzione tale che, nel corso del tempo, la sua applicazione all'industria elettrica avrebbe comportato la produzione di energia a prezzi talmente bassi da rendere quest'ultima una merce quasi gratuita (Del Pero 143-146). Nel medesimo discorso, Strauss rilevava altresì che in gran parte dell'opinione pubblica prevaleva l'impressione che l'AEC fosse impegnata in maniera esclusiva nella produzione di armi, mentre «lo sviluppo dell'energia atomica e i rivoluzionari cambiamenti sociali ed economici in atto» non sembravano aver «catturato l'immaginazione né stimolato la curiosità della popolazione» (Strauss 4-6). A suo avviso dunque l'opinione pubblica degli Stati Uniti sembrava essere più affascinata, e allo stesso tempo intimorita, dalla «dimensione militare» dell'atomo, ossia dalle applicazioni belliche della tecnologia nucleare, mentre «la dimensione civile», ovvero le applicazioni commerciali, e le mirabolanti promesse di sviluppo che ne sarebbero derivate sembravano non aver alcuna presa sull'immaginario collettivo. Da questi presupposti derivava la necessità di impegnarsi per informare l'opinione pubblica sulle potenzialità di quella che appariva come una tecnologia così rivoluzionaria da poter implicare benefici economici e sociali inimmaginabili sino a quel momento.

Nel corso dei venticinque anni successivi al discorso di Strauss, le applicazioni civili della tecnologia nucleare e l'industria elettronucleare in particolare,

1 Energy too cheap to meter. Corsivo dell'autrice.

2 L'AEC era stata creata nel 1946 insieme al quadro legislativo sul nucleare che riservava allo Stato le applicazioni militari e sottoponeva l'industria elettronucleare privata alla stessa AEC. Nel 1954 una nuova legge abolì la segretezza sulla materia stabilita dalla legislazione del 1946 e permise la circolazione delle conoscenze, dei materiali e delle attrezzature necessarie alla produzione di energia nucleare. L'AEC fu soppressa nel 1974 e sostituita da due agenzie: l'*Energy Research and Development Administration* (ERDA) e la *Nuclear Regulatory Commission* (NRC).

non avrebbero seguito la traiettoria da lui auspicata, e l'utopia scientifica e tecnocratica a esse associata si sarebbe scontrata con una serie di problemi: il disinteresse del settore privato a investire nell'industria elettronucleare, il progressivo inasprimento delle normative per la prevenzione degli incidenti nucleari, il radicamento dell'idea che la tecnologia nucleare fosse intrinsecamente duale e, soprattutto, la nascita dell'ambientalismo antinucleare. Scopo delle pagine che seguono è dunque analizzare come l'utopia prometeica di Strauss e dell'AEC sia stata gradualmente scalfita da una serie di dinamiche economiche, politiche e sociali, e in particolare dai movimenti antinucleari al punto che, già prima dell'incidente di Three Mile Island (TMI) del 1979, l'industria elettronucleare era entrata nella sua fase terminale.

Per gli scienziati e per i *policy-maker*, era emerso chiaramente, sin dai primi sviluppi scientifici in materia, come la tecnologia nucleare fosse intrinsecamente duale: da un lato, vi era il cosiddetto “*sunny side*” dell'atomo, ossia la possibilità di sviluppare su larga scala l'industria elettronucleare per produrre energia a basso costo; dall'altro, il “lato oscuro e spaventoso”, connesso alle applicazioni militari dell'atomo e allo sviluppo di armi dall'enorme potenziale distruttivo. La fede tecnocratica e scientifica nelle potenzialità dell'atomo, ossia nella possibilità di sviluppare il suo “*sunny side*”, ha avuto anche un riverbero nella produzione di libri, romanzi e film che avevano l'obiettivo di illustrare le potenzialità positive insite in tale rivoluzionaria scoperta, oscurando allo stesso tempo il potenziale distruttivo dell'atomo e alimentando, in tal modo, la cosiddetta «cultura del consenso atomico» (Henriksen xv). In questo filone si colloca ad esempio *The Walt Disney Story of Our Friend the Atom*, il libro illustrato pubblicato nel 1956 e trasformato, nel 1957, in un episodio della *Disneyland television series*. Sia il libro, creato con la collaborazione dello scienziato tedesco Heinz Haber, che il successivo adattamento televisivo, avevano l'obiettivo di illustrare la nascita della scienza nucleare e spiegare come uno straordinario sforzo tecnico-scientifico avesse alla fine portato alla scoperta dell'energia prodotta dall'atomo (Haber). La tecnologia atomica era dunque descritta non come una forza distruttiva ma come una forza generativa, rappresentata non a caso dal genio che esce dalla lampada. Dopo l'approvazione dell'*Atomic Energy Act* del 1954, il governo statunitense, attraverso l'AEC, si era dunque impegnato in un'operazione di comunicazione pubblica simile a quella di *Our Friend the Atom*. Si trattava di una campagna di «promozione aggressiva dei benefici dell'atomo pacifico» nella speranza di evitare le possibili critiche dell'opinione pubblica riguardo alla costruzione di centrali nucleari e allo stesso tempo, in linea con quanto affermato da Strauss, volta a «trascendere piuttosto che rafforzare l'immagine militare della tecnologia nucleare» (Smith 1989: 237-239). L'obiettivo di tale campagna era dunque duplice: magnificare i benefici com-

mercili e sociali della tecnologia nucleare, allo scopo di prevenire una possibile opposizione dell'opinione pubblica rispetto allo sviluppo commerciale del settore elettronucleare, e allo stesso tempo, cercare di oscurare il più possibile le applicazioni belliche di tale tecnologia.

### **Il lato oscuro del *peaceful atom***

Il raggiungimento degli obiettivi di tale campagna si è rivelato problematico sin dalla sua gestazione. Contestualmente agli sforzi volti alla costruzione dei primi reattori nucleari commerciali emergevano, infatti, anche i primi gruppi antinucleari che denunciavano come anche l'“atomo pacifico” portasse con sé una serie di pericoli per la salute umana e per l'ambiente, meno catastrofici rispetto a quelli che sarebbero potuti derivare da un eventuale conflitto nucleare fra Stati Uniti e Unione Sovietica, ma più prossimi sia dal punto di vista geografico che temporale.

La prima centrale elettrica commerciale degli Stati Uniti, la *Shippingport Atomic Power Station* era entrata in funzione nel maggio del 1958 come parte del programma *Atoms for Peace*<sup>3</sup>. All'inizio degli anni Sessanta il governo era riuscito a convincere il settore industriale privato a investire nell'acquisto di reattori commerciali e, nel 1963, si era delineata «la vendita della prima centrale chiavi in mano effettuata dalla General Electric», quella di Oyster Creek, in New Jersey (Pagnotta 321)<sup>4</sup>. Insieme alle centrali nucleari nascevano le prime forme di resistenza contro lo sviluppo dell'industria elettronucleare. In California, già alla fine degli anni Cinquanta si registravano le prime proteste antinucleari che vedevano la partecipazione di gruppi conservazionisti preoccupati soprattutto per l'impatto che l'ubicazione delle centrali nucleari avrebbe avuto sui paesaggi incontaminati piuttosto che dal pericolo ambientale *tout court* insito nella tecnologia nucleare. La svolta nelle argomentazioni proprie delle critiche antinucleariste si delineava solo negli anni Settanta «quando le preoccupazioni sulla contaminazione radioattiva [sostituivano] quelle sulla distruzione del paesaggio» (Santese 2018: 306). Nel 1969, al *Massachusetts Institute*

- 3 L'iniziativa *Atoms for Peace* era stata avviata dagli Stati Uniti, nell'alveo dell'ONU, con lo scopo di creare un'agenzia internazionale per l'energia atomica deputata allo stoccaggio e alla protezione dei materiali fissili e alla definizione di come allocare tali materiali per ricerche a scopo pacifico.
- 4 Dopo l'avvio di *Atoms for Peace*, General Electric e Westinghouse furono coinvolte nella costruzione dei reattori nucleari a scopo commerciale sotto l'egida e con la collaborazione dell'AEC.

of Technology, nasceva inoltre l'*Union of Concerned Scientists* che avviava una campagna per «denunciare l'energia nucleare come una “fonte di energia ad alto costo con gravi problemi di sicurezza irrisolti”» inclusi il rischio di incidenti e i danni dovuti all'emissione di radiazioni a bassa intensità (307). In questa fase, iniziavano inoltre le cause contro l'AEC e le industrie del settore elettro-nucleare: i gruppi antinucleari si rivolgevano ai tribunali nel tentativo, talvolta riuscito, di bloccare la costruzione di centrali nuove o in fase di edificazione, inducendo le industrie a dover calcolare anche i costi di tali azioni legali prima di avviare nuovi progetti di costruzione (Pagnotta 347).

In seguito alla crisi petrolifera del 1973, sia Richard Nixon che Gerald Ford decidevano di puntare sull'energia nucleare come alternativa al petrolio, e le centrali diventavano l'oggetto delle proteste sia di gruppi antinucleari *grass-root* con una connotazione NIMBY (*Not in My Back Yard*) e allo stesso tempo di organizzazioni antinucleari nazionali (Santese 2018: 307)<sup>5</sup>. Nel 1976 la *Clamshell Alliance*, una rete di piccole associazioni ambientaliste antinucleari del New England, iniziava a protestare contro la realizzazione di un nuovo reattore nucleare a Seabrook, in New Hampshire. Iniziative di protesta simili si delineavano anche a Boston e Plymouth e in Maine e Connecticut. Sul modello della *Clamshell Alliance* nascevano in seguito altri gruppi tra cui l'*Abalone Alliance* che si opponeva alla centrale di Diablo Canyon in California e la *Catfish Alliance* che raggruppava alcuni gruppi antinucleari degli Stati del sud. Nel 1975 inoltre, l'*Union of Concerned Scientists* pubblicava una dichiarazione, sottoscritta da 2000 persone impiegate in ambito scientifico, con cui chiedeva al Congresso e al Presidente degli Stati Uniti di non procedere alla costruzione di altre centrali nucleari fino a quando non fossero stati risolti i problemi relativi «alla sicurezza, alla gestione delle scorie, e al controllo del plutonio». Il dibattito sull'industria elettronucleare lambiva anche la professione medica: nel 1978 la pediatra australiana Helen Caldicott riusciva, infatti, a riorganizzare *Physicians for Social Responsibility* e a coinvolgere numerosi medici in una campagna per sensibilizzare l'opinione pubblica sui pericoli dell'energia nucleare (Santese 2016: 12-13)<sup>6</sup>.

Negli Stati Uniti dunque, i gruppi ambientalisti antinucleari e alcune associazioni di medici e scienziati mettevano in discussione in maniera esplicita le promesse dell'utopia nucleare, ponendo l'accento sui pericoli ambientali derivanti dalla produzione di energia nucleare e sul problema della sicurezza dei singoli impianti. In particolare, sottolineavano l'inadeguatezza dei protocolli

5 Ad esempio il Critical Mass Energy Project di Ralph Nader, creato nel 1974.

6 *Physicians for Social Responsibility* era stata creata nel 1961.

di sicurezza dei reattori nucleari; il pericolo di contaminazione radioattiva in caso di incidente e le sue potenziali conseguenze mediche sulla popolazione, evidenziando l'impossibilità di contenere l'eventuale *fall-out* radioattivo; le carenze nel processo di gestione e smaltimento delle scorie; il pericolo per la salute umana proveniente dalla presenza costante di radiazioni a bassa intensità; l'inquinamento termico derivante dall'utilizzo di enormi quantità di acqua per il raffreddamento dei sistemi e capace di alterare gli ecosistemi delle zone coinvolte. A tali argomenti, volti a evidenziare i rischi ambientali e le questioni connesse alla sicurezza degli impianti, nel corso degli anni Settanta si affiancavano anche le critiche che ruotavano intorno alla cosiddetta «connessione nucleare» (Santese 2018: 307-308).

### **La fine dell'utopia nucleare**

La “connessione nucleare”, ossia la predisposizione a legare a livello teorico e pratico le applicazioni pacifiche e belliche dell'atomo, superando definitivamente il tentativo dell'AEC di tenere le due dimensioni distinte, emergeva in reazione a un nuovo sviluppo tecnologico nel settore dell'industria elettronucleare, il *Fast Breeder Reactor*. Si trattava di un reattore di nuova generazione che, diversamente da quelli del passato, produceva alla fine del ciclo più materiale radioattivo di quanto ne impiegasse. L'aspetto che generò un'ampia controversia era collegato ad una caratteristica tecnica: il risultato finale della reazione a catena nei reattori *breeder* era il plutonio-239 che, diversamente degli scarti degli altri reattori, poteva essere utilizzato per la produzione di testate nucleari. «Veniva pertanto meno, non solo a livello concettuale, ma anche a livello tecnico-operativo, la distinzione tra le applicazioni commerciali e belliche dell'atomo», persuadendo i gruppi pacifisti antinucleari e le organizzazioni ambientaliste a ritenere che l'esportazione dei reattori *breeder* all'estero avrebbe favorito non solo l'espansione di una tecnologia potenzialmente dannosa per l'ambiente ma anche la proliferazione orizzontale delle armi nucleari (Santese 2016: 15).

Si creavano dunque le premesse per una convergenza teorica e operativa tra le istanze del pacifismo antinucleare e quelle dell'antinuclearismo di matrice ambientalista che minava ulteriormente la strategia dell'AEC tesa a promuovere l'industria elettronucleare e contestualmente a oscurare la sua stretta connessione con la produzione di armi nucleari. Non a caso, nel 1977, nasceva ufficialmente *Mobilization for Survival*, la prima organizzazione che coniugava esplicitamente le istanze del pacifismo antinucleare e dell'ambientalismo antinucleare, inserendo nei suoi obiettivi programmatici tanto la messa al bando dell'energia atomica quanto il disarmo nucleare (Santese 2016: 15). La convergenza tra istanze ed



argomentazioni sino ad allora separate, forniva nuova linfa alle proteste contro le centrali nucleari e, dalla fine degli anni Settanta, anche a quelle contro gli arsenali nucleari. Giungeva così a maturazione definitiva quella duplice tendenza che l'AEC aveva cercato di mitigare: da un lato, l'attitudine dell'opinione pubblica a collegare le due dimensioni della tecnologia nucleare, quella bellica e quella civile e, dall'altro, uno scarso entusiasmo nei confronti dell'industria elettronucleare che, dalla fine degli anni Sessanta, diventava un'ostilità aperta. In tale contesto, il movimento ambientalista «insistendo affinché la produzione di energia nucleare [fosse] costretta a tenere conto dei rischi di incidenti e dei costi di smaltimento del combustibile esaurito [...] [contribuiva] a rendere l'energia nucleare meno accessibile» e induceva alcune compagnie elettronucleari a rinunciare alla costruzione di altre centrali (Mitchel 191-192).

Le pressioni del movimento ambientalista, le azioni giudiziarie contro l'AEC prima e la NRC poi, l'incremento dei costi di costruzione delle centrali nucleari (delineatosi tra 1968 e il 1977 a causa dei requisiti normativi progressivamente introdotti, anche su istanza dello stesso movimento antinucleare) produssero un notevole rallentamento nel programma di sviluppo dell'industria elettro-nucleare, al punto che già in questo decennio la profezia di Strauss, produrre energia elettrica a bassissimo costo, sembrava irrealizzabile (Pagnotta 321-322). Il colpo di grazia definitivo, non solo dal punto di vista pratico ma anche simbolico, si delineava il 28 marzo del 1979, quando, nella centrale nucleare di Three Mile Island, nei pressi di Harrisburg in Pennsylvania, il nocciolo del reattore numero due della centrale veniva danneggiato provocando una fuga di sostanze radioattive nell'atmosfera. Si trattava del più grave incidente mai accaduto nella storia della produzione commerciale di energia nucleare negli Stati Uniti e, per la prima volta, l'opinione pubblica era costretta a fare i conti «con le conseguenze derivanti da incidenti o malfunzionamenti» (Gilinsky 18-20, Walker). L'incidente aveva provocato quello che il *Washington Post* (1979) definiva un «fallout emotivo» con un'ondata di proteste contro le centrali nucleari che non si limitò solo agli Stati Uniti ma raggiunse anche l'Europa. Le prime manifestazioni si registravano a Harrisburg su iniziativa del gruppo ambientalista *Three Mile Alert*, ma ben presto le proteste si estesero al resto del paese. Il 6 maggio *Mobilization for Survival* organizzava una manifestazione a Washington, intitolata “March to Washington to Put Nuclear Power on Trial”, per chiedere la chiusura di tutte le centrali nucleari poiché si riteneva che l'incidente avesse dimostrato quanto i sistemi di sicurezza dei reattori non fossero sufficienti per evitare la contaminazione da radiazioni. «Come [rilevava] infatti il senatore Edward M. Kennedy (D-MA) dal palco della manifestazione, per una gran parte degli americani “il sogno dell'energia nucleare [era] diventato un incubo di paura nucleare”» (Santese 2016: 17). L'incidente di TMI, considerato dagli

ambientalisti una sorta di rappresentazione grafica del pericolo atomico, minava ulteriormente la credibilità dell'industria elettronucleare e dell'NRC, mentre l'opinione pubblica perdeva la residua fiducia nel nucleare come mezzo sicuro per produrre elettricità (Baratta, Osif & Conkling 84).

Come ha sottolineato lo storico Samuel J. Walker, dopo TMI «una percentuale significativa di americani [era] passata dall'ambivalenza all'opposizione nella sua visione circa la costruzione di più centrali nucleari» (243). Nel corso degli anni Settanta infatti il sostegno dell'opinione pubblica per l'utopia nucleare declinava a causa dell'azione dei movimenti antinucleari e della nuova sensibilità ambientalista che essi erano riusciti a veicolare. Se nel 1974 il 59% degli intervistati era favorevole all'energia nucleare, nel gennaio del 1979, due mesi prima di TMI, tale percentuale scendeva al 50% per poi crollare al 39% dopo l'incidente (Smith 2002: 73-74).

L'incidente di TMI rafforzò la tendenza in atto, ossia le difficoltà dell'industria elettronucleare negli Stati Uniti. Non a caso dopo TMI non vi furono «più ordini di centrali nucleari e le imprese abbandonarono [anche] alcuni impianti già in costruzione» (Santese 2018: 311), segnando la fine dell'industria nucleare negli Stati Uniti. Con Three Mile Island dunque quell'utopia nucleare, che era già stata ampiamente scalfita dalle proteste antinucleari degli anni Sessanta e Settanta, tramontò definitivamente.

### Opere citate

- Baratta, A., Osif, A.B. & Conkling T.W. (2004): *TMI: 25 Years Later. The Three Mile Island Nuclear Accident and its Impact*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Del Pero, M. (2015): "We Are All Harrisburg": Three Mile Island and the Ultimate Indivisibility of the Atom. *RSA Journal*, 26, pp. 143-173.
- Gilinsky, V. (1980): The Impact of Three Mile Island. *Bulletin of the Atomic Scientists*, 1, pp. 18-20.
- Haber, H. (1957): *The Walt Disney Story of Our Friend the Atom*. New York: Simon and Schuster.
- Henriksen, M. A. (1997): *Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Mitchell, T. (2011): *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*. London: Verso.
- Pagnotta, G. (2020): *Prometeo a Fukushima. Storia dell'energia dall'antichità a oggi*. Torino: Einaudi.
- Reaction to Plant Mishap Spread Across Country. *The Washington Post*, 2 April 1979.
- Santese, A. (2016): *La pace atomica. Ronald Reagan e il movimento antinucleare (1979-1987)*. Firenze: Le Monnier.
- Santese, A. (2018): The Rise of Environmentalist Movements and the Debate on Alternative Sources of Energy during the Oil Crisis in the United States. In D. Basosi, G. Garavini & M. Trentin (Eds.), *Counter-shock. The Oil Counter-Revolution of the 1980s* (pp. 299-316). London: I.B. Tauris.
- Smith, E. (2002): *Energy, the Environment and Public Opinion*. Boulder: Rowman & Littlefield Publishers.

- Smith, M. R. (1989): Advertising the Atom. In M. J. Lacey (Ed.), *Government and Environmental Politics. Essays on Historical Developments since World War Two* (pp. 233-261). Washington, Dc: The Woodrow Wilson Center Press.
- Strauss, L.L. (1954): Remarks Prepared by Lewis L. Strauss, Chairman, United States Atomic Energy Commission. Recuperato da <https://www.nrc.gov>. (Visitato il 13/5/2021).
- Walker, J.S. (2004): *Three Mile Island. A Nuclear Crisis in Historical Perspective*. Berkeley: University of California Press.



# LA DISTOPIA NEL PAESE DELLE UTOPIE: FINISCE L'ERA DI TRUMP

Rosella Mamoli Zorzi\*

L'assalto del 6 gennaio al Campidoglio di Washington termina la distopia di Trump: il paese rimane diviso come lo fu in passato con la Guerra Civile. Utopia e distopia si riferiscono a testi letterari. L'America è stata sempre la terra delle utopie, come realtà e come testi. Malgrado tutto, con Kamala Harris, vince il sogno o utopia americana.

Parole chiave: utopia, distopia, USA, Trump

*Dystopia in the country of utopias: the end of the Trump administration*

The Capitol assault of January 6 ended Trump's dystopia: the country continues being divided, as it was in the past with the Civil War. Utopia and dystopia refer to literary texts. The USA has always been the land of utopias, both in reality and as literary texts. In spite of everything, with Kamala Harris the American dream, or utopia, comes back to life.

Keywords: Utopias, Dystopias, USA, Trump

## Introduzione

Con l'assalto del 6 gennaio 2021 al Campidoglio di Washington è finita la distopia - realizzata - dell'amministrazione Trump: conclusione mai immaginata prima, nemmeno nelle peggiori distopie riguardanti gli Stati Uniti.

Il paese rimane diviso, ma non è la prima volta: basti pensare al periodo precedente alla Guerra Civile e alla Guerra Civile stessa. Malgrado i commentatori televisivi abbiano insistito sul fatto che l'assalto al Campidoglio era un attacco alla democrazia, cosa sicuramente vera, nessuno ricordava che le divisioni nella democrazia americana erano e sono profonde, non fosse che per la questione razziale.

\* Università Ca' Foscari Venezia.

È noto che utopia e distopia si riferiscono a testi letterari, ma questi hanno sempre una rispondenza con le situazioni reali. L'America è stata sempre la terra delle utopie: sia perché si è cercato di realizzare nella realtà il “miglior mondo possibile” – dalla teocrazia dei Padri Pellegrini alle comunità degli Shakers fino alle comuni californiane degli anni Sessanta del Novecento e alla città ideale di Arcosanti, costruita (dal 1970) dall'architetto Paolo Soleri, allievo di Frank Lloyd Wright, in Arizona – sia per le moltissime utopie e distopie (testi letterari) pubblicate in America.

Ma pochi testi hanno immaginato un cumulo di fatti negativi come quelli verificatisi durante la presidenza di Trump. Si pensi alle violenze razziali, alla situazione dei migranti, a quella di coloro che sono nati negli Stati Uniti ma che non avevano più diritto di stare con le loro famiglie, ai minori lanciati oltre la barriera con il Messico perché venissero raccolti come cittadini americani, alla pandemia del Covid, all'assalto al Campidoglio, alla mancata collaborazione con il Presidente Eletto, Biden. Per quanto riguarda le epidemie, forse bisognerebbe pensare alla febbre gialla che dilagò nel 1793 a Filadelfia, allora capitale della nazione, per trovare una pandemia altrettanto tragica, anche se quella di oggi ha colpito tutta la nazione e tutto il mondo, e non solo una città.

I testi utopici dell'Ottocento sono riusciti quasi sempre a immaginare una soluzione pacifica ai problemi della società americana, anche nei momenti di maggior tensione sociale: ne è un esempio la notissima utopia di Edward Bellamy, *Looking Backward 2000-1887* (1888), che riesce ad esorcizzare i grandi scioperi degli anni 80 e gli Haymarket Riots del 1886, quando la polizia sparò sulla folla e alcuni anarchici vennero condannati a morte senza prove. In *Looking Backward*, nessuno più mette bombe e tutti hanno una possibilità pacifica di esistenza, tramite un'evoluzione sociale spontanea e attraverso la nazionalizzazione del lavoro: «Non vi fu assolutamente violenza. Il mutamento era stato previsto da molto tempo. L'opinione pubblica vi era del tutto preparata» (Bellamy 154). Tutto questo nel testo letterario di Bellamy, che però ebbe una rispondenza reale nei “Nationalist Clubs”. Fu dopo il successo del libro e con l'approvazione di Bellamy, che i “Nationalist Clubs” vennero creati allo scopo di cambiare la società mediante la nazionalizzazione delle industrie. Ve ne furono circa 165, dal 1888 al 1896, quando poi scomparvero, come il loro giornale, per difficoltà finanziarie e di altro genere. L'utopia di Bellamy venne accettata in modo positivo da molti americani: ma vi fu anche chi ne vide la struttura impositiva, chi sottolineò che non si trattava di una evoluzione sociale spontanea. Questo fu l'inglese William Morris, artista e socialista, che recensì *Looking Backward* nel 1889 e ne mise in luce quell'esercito coatto di lavoratori, spinto ad “una incessante

angoscia di produzione di beni che soddisfino ogni capriccio, per quanto assurdo e inutile” (Morris 504)<sup>1</sup>.

È il Novecento che riesce a immaginare un mondo *totalmente* negativo. Margaret Atwood, con il suo *The Handmaid's Tale* (1985) descrive una società totalitaria, violenta e repressiva (Mamoli Zorzi 1992: 55-56) – ambientata a Cambridge, nel Massachusetts dei Padri Pellegrini e non in Canada, paese nativo della Atwood – e in seguito immagina un mondo di sopravvissuti a una pandemia creata dall'uomo nella trilogia: *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAdam* (2013). Il sopravvissuto nel primo romanzo è Snowman, che vive vicino ai “Crakers”, bambini geneticamente modificati, programmati (come robots), che mangiano erba e foglie.

Realtà e finzione: quale è peggiore?

### Utopie tra Settecento e Ottocento

Le utopie compaiono in America nel Settecento, sull'onda dell'illuminismo europeo di William Godwin, di Mary Wollstonecraft, di Robert Bage<sup>2</sup>; per la forma, si rifanno alle utopie classiche, da Platone a Thomas Moore. L'utopia di Elihu Hubbard Smith, *The Utopia* (1796-1797), è forse il primo testo utopico americano<sup>3</sup>. L'utopia di Smith viene descritta nelle sue possibilità politiche e sociali, e anche mediche (Smith era medico in un ospedale di New York): nell'insieme si prospetta uno “Stato” possibile, che ha concretamente, e significativamente, una collocazione “geografica”: «Lo Stato di Utopia è un territorio di sessanta miglia quadrate, situato nell'interno degli Stati Uniti, quasi equidistante dall'Atlantico e dal Mississippi, tra 39 e 41 gradi di latitudine nord»<sup>4</sup>.

L'altro testo utopico americano di fine Settecento, *Alcuin or the Paradise*

1 W. Morris pubblicò una sua utopia, *News from Nowhere* (1890). Scritta forse per reazione a Bellamy, offre la visione di un'Inghilterra dove sono scomparse le fabbriche e dove ogni lavoratore è artista. Ma questa nuova società non è stata formata pacificamente, come quella immaginata da Bellamy, ma è il risultato di una rivoluzione e di una guerra civile.

2 Si tratta di *An Enquiry Concerning Political Justice* (1793) e di *Caleb Williams* (1794) di William Godwin, di *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) di Mary Wollstonecraft; di *Hermesprong or Man as He is Not* (1796) di Robert Bage. Per altri influssi si veda Mamoli Zorzi 1985: 13-14.

3 Secondo alcuni la prima utopia americana sarebbe *The History of the Kingdom of Basaruah* (1715), attribuita a Joseph Morgan, che ci sembra piuttosto una narrazione allegorica della caduta e della redenzione dell'uomo secondo la teologia calvinista (Mamoli Zorzi 1985: 18).

4 «The State of Utopia is a territory of sixty miles square, situated in the interior of the United States, nearly equidistant from the Atlantic & the Mississippi, between the 39th and 41st degrees of north latitude» (Smith 309).

*of Women* (1798-1815), di Charles Brockden Brown, il primo scrittore professionista americano, non si propone di configurarsi come un possibile “Stato”, ed è piuttosto un’ esplorazione, in un dialogo, dei principi di eguaglianza settecenteschi, con una particolare attenzione ai diritti delle donne, espressi da un personaggio di nome Mrs Carter.

Nel corso dell’Ottocento si moltiplicano sia i testi utopici sia le sperimentazioni di comunità utopiche. Ve ne sono di ogni tipo, sia notissimi, come il testo utopico di Bellamy sopra citato, sia oscurissimi, come ad esempio *Pantaletta* (1882), una satira antisuffragista. Anche le comunità utopiche possono essere molto note, come ad esempio Brook Farm, fondata nel 1841 dall’ex pastore unitario, trascendentalista, George Ripley, a West Roxbury, nel New England, e resa celebre dalle lettere (del tutto scorate) di Nathaniel Hawthorne e dal romanzo *Blithedale Romance* (1852) dello stesso autore, a questa comunità ideale ispirato. O possono essere quasi sconosciute, come la comunità Shalam, fondata nel 1884 da John Newbrough, a nord di Las Cruces, nella Mesilla Valley nel New Mexico (Hunner 14).

Negli anni Quaranta e Cinquanta in America si moltiplicano gli esperimenti fourieristi. Anche la Brook Farm di Ripley divenne fourierista alla fine del 1843 diventando la Brook Farm Phalanx<sup>5</sup>. Non lo era quando Hawthorne vi partecipò, ma Hawthorne stesso sentì il bisogno di prendere in prestito opere di Fourier prima di parteciparvi. Fourier divenne molto popolare in America, soprattutto attraverso il suo divulgatore americano, Albert Brisbane, che nel 1853 con Victor Considérant percorse a cavallo il Texas, sperando di ottenere dei terreni gratuiti dal governo. Considérant comperò alla fine del terreno su cui fondò la sua comunità, “La Réunion” (oggi Cement City!), facendo venire molti intellettuali francesi dall’Europa. La Réunion, come quasi tutte le comunità utopiche, durò poco tempo, solo un anno e mezzo, ma servì alla nuova città di Dallas, poiché i partecipanti – in maggioranza intellettuali – ne aiutarono lo sviluppo culturale.

L’influsso – considerato dall’autore negativo – di Fourier si trova anche nel romanzo di James Fenimore Cooper, *The Crater* (1847). Ispirandosi al *Robinson Crusoe* (1719) di Defoe, l’autore fa naufragare i suoi protagonisti in un’isola remota, dove il nuovo sistema comunitario può mettere in luce i difetti e i pericoli della democrazia americana; il fondatore non è “l’allocco di teorie visionarie”, come quelle di Fourier che l’autore considera negativamente, e ogni società, perduto il senso dell’umiltà e della laboriosità, degenera. Cooper, per liberarsi di questo pericolo per la società, la fa sprofondare nell’oceano.

5 La Falange fourierista in costruzione venne distrutta da un incendio nel 1846, mettendo fine alla comunità, mentre il giornale pubblicato dal 1843 al 1845, *The Phalanx*, si trasformò in *The Harbinger* e durò dal 1845 al 1849.



Se le *Phalanxes* di Fourier furono molto popolari in America, le origini puritane degli americani rifiutarono la libertà sessuale proposta dal francese, salvo forse in un solo caso<sup>6</sup>, e le utopie dell'Ottocento si basarono piuttosto sullo spirito cristiano e/o su molta tecnologia. Così per esempio ha un'impostazione cristiana la comunità ideale di Mons Christi, immaginata nel romanzo *Margaret* (1845) di Sylvester Judd, ma già realizzata nel 1841 a Hopedale, nel Massachusetts, da Adin Ballou, che ne scrisse la storia. Tecnologiche sono moltissime utopie ottocentesche, tra cui quella di John A. Etzler, *The Paradise Within the Reach of All Men* (1833), apprezzata perfino da Thoreau, che pur non ne condivideva i principi: la macchina non è vista in contrasto con la natura, ma in un continuo dialogo con la natura, che porta il miglioramento della società: sono la forza del vento, la forza delle onde, gli specchi ustori, la forza del vapore che con "sistemi di macchine" apposite, porteranno il paradiso sulla terra. La "macchina nel giardino" di Leo Marx<sup>7</sup> produce ogni sorta di miglioramento e viene sfruttata nei testi utopici più diversi per tutto il secolo.

La fiducia nella macchina pervade dunque tutte le utopie ottocentesche americane, a cominciare dalla comunità di New Harmony, in Indiana, fondata nel 1824 dall'industriale gallese Robert Owen. Dopo aver tentato l'esperimento a New Lanark, in Scozia, Owen decide di trasferirsi nel Nuovo Mondo: le sue idee socialiste si basano su una maggiore equità dei salari e sull'istruzione; anche in Owen c'è l'idea che le fabbriche trasportate nei grandi spazi americani non siano più quei luoghi infernali che sono in Gran Bretagna.

Sarebbe troppo lungo elencare qui tutti i testi letterari che danno fiducia alle macchine, in una fede nel progresso che è tipica di qualsiasi paese nell'Ottocento; come per Owen, la "Virgin land" americana sembra garantire che la tetra rivoluzione industriale della Gran Bretagna possa avere un destino ben diverso in America. Sono solo i grandissimi scrittori di metà ottocento, Melville e Hawthorne, che comprenderanno e denunceranno nelle loro opere il capitalismo americano.

I testi utopici dell'Ottocento sembrano risolvere le grandi questioni del tempo, o ignorarle del tutto; l'esperienza terrorizzante, per i bianchi, delle rivolte anti-schiaviste di Nat Turner (1831) in Virginia, o di Denmark Vesey (1822) a Charleston, ad esempio, viene esorcizzata nel testo utopico di Mary Griffith, *Three Hundred Years Hence* (1836), dove non esiste la questione razziale, – il

6 *The Art of Real Pleasure* (1864), uscita anonima ma opera di Calvin Blanchard, è uno dei pochissimi testi americani, e forse l'unico, in cui la perfetta felicità è raggiunta nel momento in cui nessuna istituzione o legge impedisce il libero amore.

7 *The Machine in the Garden* di Leo Marx (1964) è un testo critico fondamentale sul mito del giardino dell'Eden e la sua trasformazione.

mondo è solo bianco – perché l'intera “popolazione negra fu trasportata in Liberia e in altre colonie salubri” (Griffith: 89) e i pochi neri rimasti presto si sono persuasi che per loro c'era una bellissima vita altrove. Il problema dei diritti della donna è egualmente “risolto” in questa utopia, nel senso che alle donne viene data un'istruzione e che esse sono considerate “su un piano di parità *in fatto di denaro*”, rispetto ai mariti: se questo ha permesso proprio alle donne di cambiare in meglio la società, eliminando le guerre, esse continuano a non avere diritto di voto, né il loro nuovo potere consente una diversa distribuzione della ricchezza. Anche nella Griffith la macchina – i rapidi trasporti e la comparsa delle grandi macchine agricole – ha cambiato la società: si pensi alla raffigurazione della trebbiatrice meccanica McCormick, su cui siede a guidarla la dea Cerere, nell'*Apoteosi di George Washington*, l'affresco terminato nel 1866 da Costantino Brumidis nella volta di quel luogo altamente simbolico.

### Dopo Bellamy

Dopo la pubblicazione di Bellamy, punto di arrivo di molti testi utopici precedenti, ma anche punto di partenza per altri testi utopici, vennero pubblicate dal 1888 al 1900 ben 160 utopie e distopie (Roemer 186-209). Si sono nominate le distopie recenti di Margaret Atwood, ma un'intera galassia di distopie le precede: ad esempio, *Looking Further Forward, An Answer to Looking Backward by Edward Bellamy* (1890) di Richard C. Michaelis, denuncia come il nuovo sistema proposto da Bellamy avrebbe solo favorito la corruzione (Roemer 189) e all'inizio del Novecento *The Fall of Utopia* di Charles J. Bayne, mostra già nel titolo l'impossibilità dell'utopia (Roemer 207).

Il Novecento non crede più nel progresso, e vede i pericoli che ci aspettano: dittature, cambiamenti climatici, mutazioni genetiche sfuggite di mano, come nei “Crakers” della Atwood.

Eppure negli Stati Uniti esistono ancora comunità utopiche, come ad esempio East Wind, fondata nel 1974 negli Ozarks (Missouri), dove terra, reddito e lavoro sono in comune, con produzioni sia agricole sia di tipo industriale, e una forma di governo a democrazia diretta<sup>8</sup>.

8 Il sistema industriale produce “nut butter”. Si veda il sito di questa “intentional community”, “East Wind Community”. Al giorno d'oggi esistono negli USA altre comunità, anche se non numerose come nell'Ottocento: oltre a East Wind, ad esempio Earthaven (dal nome simbolico), che si sottitola “eco village”, fondata nelle montagne Blue Ridge della Carolina del Nord nel 1994, o Cedar Moon, in Oregon, fondata nel 2006. Tutte queste comunità hanno il loro sito web.

Nell'epoca di Trump sembrava peggiore la realtà della fantasia. Ma il sogno americano è duro a morire: Biden nei suoi primi cento giorni vuole cambiare la società americana. Con l'avvento alla vice-presidenza di Kamala Harris, le sue parole: "Mentre sono la prima in questa carica, non sarò l'ultima" infrangono il canone maschilista e WASP della tradizione della vice-presidenza. "Non sarò l'ultima": è questo il segno della speranza.

### Opere citate:

- Atwood, M. (1985): *The Handmaid's Tale*. Toronto: McLelland & Stewart.
- Atwood, M. (2003): *Oryx and Crake*. Toronto: McLelland & Stewart.
- Atwood, M. (2009): *The Year of the Flood*. New York: Anchor Books.
- Atwood, M. (2013): *MaddAdam*. Toronto: McLelland & Stewart.
- Bellamy, E. (1960): *Looking Backward 2000-1887*, 1888. New York: New American Library.
- Blanchard, C. (1971): *The Art of Real Pleasure*, 1864. A.O. Lewis (Ed.). New York: Arno Press.
- Brockden Brown, Ch. (1971): *Alcuin or the Paradise of Women*, 1798-1815. L. R. Edwards (Ed.). New York: Grossman. In italiano: *Alcuin o il paradiso delle donne* (1985). R. Mamoli Zorzi (Ed.). P. Menegazzi (Trad.). Napoli: Guida.
- Butler M. (2017): *Pantaletta: a Romance of Shebeland*. Recuperato da [https://books.google.it/books/about/Pantaletta.html?id=WcksMQEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Pantaletta.html?id=WcksMQEACAAJ&redir_esc=y). (Visitato il 28/4/2021).
- Cooper, J.F. (1962): *The Crater, or Vulcan's Peak*, 1847. Ed. Th. Philbrick. Cambridge, Ma: The Belknap Press.
- Etzler, J. A. (1835): *The Paradise Within the Reach of All Men*, 1833. Pittsburgh, PA: Etzler & Reinhold.
- Griffith, M. (1836): Three Hundred Years Hence. In M. Griffith, *Camperdown* (pp. 9-92). Philadelphia: L. Carey & Blanchard.
- Hayden, D. (1976): *Seven American Utopias: The Architecture of Communitarian Socialism, 1790-1975*. Cambridge (MA): MIT.
- Hunner, J. (2010): *A History of the Mesilla Valley. The Pass of the North Heritage Corridor*. El Paso: El Paso Community Foundation.
- Judd. S. (1845): *Margaret*. Boston: Jordan and Wiley.
- Mamoli Zorzi, R. (1979): *Utopia e letteratura nell'ottocento americano*. Brescia: Paideia.
- Mamoli Zorzi, R. (1992): Margaret Atwood's Dystopian City. In L. Bruti Liberati & M. Rubboli (Eds.), *Canada e Italia verso il Duemila* (pp. 51-55). Milano: Schena.
- Mamoli Zorzi, R. (2007): Il sogno americano nel Campidoglio di Washington. In F. Bisutti De Riz, P. Rigobon, B. Vincent (Eds.), *Il sogno delle Americhe. Promesse e tradimenti* (pp. 175-185). Padova: Studio Editoriale Gordini.
- Morris, M. (1936): *William Morris*. M. Morris (Ed.). Oxford: Blackwell.
- Phelps, E.S. (1869): *The Gates Ajar*. Boston: Osgood and Co.
- Roemer, K.M. (1976): *The Obsolete Necessity. America in Utopian Writings, 1888-1900*. The Kent State University Press.
- Smith, E. H. (2000): The Utopia, 1796-1797. C. Kaplan (Ed.). *Early American Literature*, 45, 3, pp. 294-336.



# **ISPANO AMERICA**



# LA FORMACIÓN MORFOLÓGICA Y LÉXICO-SEMÁNTICA COMO INTEGRACIÓN DEL ESPAÑOL DE HONDURAS EN EL DICCIONARIO ACADÉMICO: ¿REALIDAD O UTOPIA?

Rocío Luque\*

Este artículo tiene como propósito ampliar el análisis de los hondureñismos que han sido incluidos en el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE para proporcionar una lectura del patrimonio lexicográfico de Honduras y observar los mecanismos de creación léxica de estos términos.

Palabras clave: hondureñismos, diccionario académico, morfología, léxico, semántica

*The Academic Dictionary as a Reference for an expanded Morphological and Lexico-Semantic Study of Honduran Spanish*

The purpose of this article is to broaden the analysis of the *hondureñismos* that have been included in the *Diccionario de la Lengua Española* of the RAE to provide a reading of the lexicographic heritage of Honduras and to observe the mechanisms of lexical creation of these terms.

Keywords: Honduran Spanish, Academic Dictionary, Morphology, Lexicon, Semantics

## Introducción

En un estudio anterior<sup>1</sup> comentamos la noticia de la incorporación de unos cinco mil hondureñismos, es decir, vocablos de uso común entre los hondureños, en la 23<sup>a</sup> edición del *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), como resultado de la colaboración entre la Real Academia Española (RAE) y la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (López s. p.). Algo que hasta hace algunos años parecía una utopía, hoy en día es una realidad que ha dado un gran impulso para los estudios científicos sobre el español de Honduras, que por mucho tiempo han sufrido un notorio retraso por la dificultad, entre otras, de delimitar sus zonas dialectales (Herranz 38).

\* Università di Trieste.

1 Véase Luque, R. (2021): El diccionario académico como referencia para un estudio morfológico y léxico-semántico del español de Honduras. *Oltreoceano*, 18, pp. 95-104.

Recordemos, de hecho, que este país centroamericano encierra un complejo mosaico de variación etnolingüística, debido a los siete pueblos indígenas y dos afrodescendientes que lo habitan (DLH V); conserva en gran parte de su patrimonio léxico un sustrato náhuatl, como en el resto de las naciones de Centroamérica, además de un superestrato inglés, que ingresó en Honduras en el periodo colonial con la presencia de los corsarios y piratas ingleses, se intensificó con el enclave bananero estadounidense a comienzos del siglo XX (Chávez García 68) y continúa con los hondureños que en los últimos veinte años han emigrado hacia los Estados Unidos (Chávez García 134); y presenta rasgos regionales que se vierten en Guatemala, El Salvador y Nicaragua (Lipski 286), ya que pocos elementos léxicos son específicos de Honduras (Lipski 292).

Con el objetivo, pues, de seguir proporcionando una lectura del patrimonio lexicográfico de este país y un análisis de los mecanismos de creación léxica de dichos términos, también en esta ocasión nos proponemos analizar los hondureñismos de uso común y cotidiano<sup>2</sup>, que han sido incluidos en el diccionario académico y que son, a su vez, el reflejo de la identidad, la idiosincrasia, el ingenio y la creatividad del pueblo hondureño.

### **Análisis de los hondureñismos incluidos en el DLE**

Si, en un primer momento, siguiendo la clasificación que Torres Torres propone para los americanismos léxicos, nos ocupamos de los hondureñismos que representan americanismos semánticos o americanismo formales<sup>3</sup>, ahora trabajaremos otras voces patrimoniales –a saber, los regionalismos y los arcaísmos–, los indigenismos americanos y los extranjerismos (107). Añadiremos dos categorías

- 2 Dejamos fuera nuevamente los fitónimos y los zoónimos por estar muy ligados a la botánica y a la zoología locales.
- 3 Recordemos que los americanismos semánticos son palabras que tienen el mismo significante en España, pero que han alterado el significado en América por especialización o por ampliación de los términos originales, como es el caso del marinerismo “trincar”, que significa «Asegurar o sujetar fuertemente con trincas los efectos de a bordo» y que en México, Honduras y otras zonas de América Central es la acción de «Apretar, oprimir». Los americanismos formales, en cambio, son términos creados en América por medio de diferentes procesos morfológicos (como la derivación, la composición o el acortamiento) o variaciones fonéticas (como la prótesis, la asimilación o la disimilación) sobre bases españolas, como son los casos de “barzón”, en el que encontramos una inversión de los fonemas de la palabra “brazón”, derivado de “brazo”, para indicar paradójicamente a la persona «Vaga, que no le gusta trabajar»; o “desburrungarse”, disimilación de la palabra “desbarrancarse”, que, dicho de una pared, de un edificio o de un cerro, es «Venirse abajo», y, coloquialmente, «Caerse por un precipicio o despeñadero», por el núcleo “barranco” del que el término deriva.



más, o sea, la de las voces onomatopéyicas, ya que representan la manera en la que los hablantes imitan los sonidos de aquello que designan, y la de las voces que proceden del lenguaje juvenil, puesto que los jóvenes son el grupo que en la actualidad aporta el mayor número de neologismos (Torres s. p.).

### *Regionalismos y arcaísmos*

Entre las voces patrimoniales del léxico hondureño, una presencia menor, pero significativa, con respecto a los americanismos semánticos y a los americanismos formales, es la de los regionalismos, es decir, la de aquellos términos que proceden de alguna región de España.

Sin lugar a duda, priman los andalucismos, ya que los colonizadores procedían principalmente de esta región y de las Canarias (Saralegui 66). Incluimos aquí, por tanto, el término “choya”, que solo en Honduras indica la «Cabeza de una persona»<sup>4</sup>, tal y como “chorla”, andalucismo que significa precisamente lo mismo en una locución como “andar mal de la chorla” (Barrios 30), del que imaginamos que deriva tras un proceso de asimilación de la /r/ con una [l] y una realización final como [ʎ]. Asimismo, se trata de un andalucismo “bayunco”<sup>5</sup>, que, dicho de una persona, en diferentes países de América Central significa «tosca (|| escasa de delicadeza)», relacionándose con la forma en la que en Andalucía y Extremadura se le llama a la espadaña, la «Planta herbácea, de la familia de las tifáceas, de metro y medio a dos metros de altura, con las hojas en forma casi de espada»; “penco”, que tanto en Andalucía (pero también en Canarias) como en Honduras indica a una «Persona despreciable» por extensión del significado principal de «Caballo flaco o matalón»; y “tusa”, que en Honduras designa la «Hoja que envuelve la mazorca del maíz» –conectándose directamente con el significado original de «Cigarrillo hecho de una hoja de maíz»– y, por extensión, la «Persona despreciable y de poca dignidad» o el «Objeto despreciable y de poco valor».

Como regionalismos, figuran además “bagre”, hondureñismo que el diccionario define, marcándolo como coloquial, «Persona muy lista y escurridiza», y que indica como procedente del catalán *bagre*, un pez abundante en la mayor parte de los ríos de América, que, en cuanto animal acuático, es precisamente escurridizo; y “choco”, hondureñismo que el diccionario define como «ciego (||

4 Todas las definiciones proceden del *Diccionario de la Lengua Española*, objeto de nuestro estudio, por lo que, de ahora en adelante, no reiteraremos la referencia.

5 Retomando el concepto de derivación por sufijación que ha dado lugar a diferentes americanismos formales, como ya vimos en el estudio anterior (Luque 99), indicamos que de “bayunco”, por medio del sufijo -ada, deriva el adjetivo “bayuncada”, forma coloquial despectiva que significa «Dicho tonto, bárbaro o descabellado».

privado de la vista)» y que indica como procedente quizá del gallegoportugués *chôco*, ‘huero, vacío’, y, por ende, sin este órgano. Consideramos igualmente un regionalismo “charrulo”, que únicamente en Honduras significa, dicho de una persona, «Que es inútil o inepta para hacer algo», y dicho de una cosa, que es «De pésima calidad»; y que pensamos que procede del “charro”, del vasco *txar*, «defectuoso, débil».

Por último, entre las voces patrimoniales, mencionamos los arcaísmos, aquellos términos procedentes de España que siguen vivos en el habla de los hispanohablantes americanos, pero que han dejado de usarse en la Península total o parcialmente, distinguiendo así entre arcaísmos absolutos y relativos. Hallamos, entre otros, “barajustar”<sup>6</sup>, forma desusada de “barahustar”, que en Honduras designa la acción de «Salir huyendo impetuosamente», conectándose con el significado original de «Confundir o trastornar algo»; y “maritates”, forma plural desusada que en España hacía referencia a los «Trastos viejos, trebejos», y que, sin embargo, sigue vigente en el país centroamericano con el significado de «Enseres de uso personal de escaso valor». Juzgamos que es un arcaísmo asimismo el hondureñismo “maje”, cuyas acepciones, entre otras, son la de «Muchacho, joven» y «fulano (l persona indeterminada)», relacionándose con el uso nominal del término peninsular “majo”<sup>7</sup>: «En los siglos XVIII y XIX, persona de las clases populares de Madrid que en su porte, acciones y vestidos afectaba libertad y guapeza».

### *Indigenismos*

Si los americanismos son «las palabras inventadas o creadas en América o derivadas de otras palabras españolas patrimoniales, según las normas de la fonología española, para designar seres, objetos o instituciones propios de la naturaleza, cultura y vida americanas», los indigenismos, en cambio, son «las voces indígenas incorporadas firmemente al español general o regional, ya sea en su forma etimológica o adaptada a la fonología o morfología españolas» (Torres Torres 108).

Entre los indigenismos de uso en Honduras que han sido incorporados en el diccionario académico, destacan las voces provenientes del náhuatl, la lengua de los aztecas, que se extendió desde México central hasta Costa Rica siguiendo la costa del Pacífico, más allá de lo que hizo su imperio. Los nahuatlismos

6 Existe igualmente la forma nominal “barajustada” con el significado de «estampida (l huida impetuosa)».

7 En la Península destaca, sin embargo, el uso adjetival, con el que se indica coloquialmente algo o a alguien «Que gusta por su simpatía, belleza o gracia».

analizados, generalmente, hacen referencia a la persona y a su entorno. Encontramos, de hecho, términos que:

- proporcionan descripciones físicas (véase “chele”, de *celic*, ‘cosa verde’, ‘cosa tierna’, que en más países centroamericanos, aplicado a persona, indica que es «De color blanco», y únicamente en Honduras «De piel rojiza»);
- designan partes del cuerpo (véase “chocoyo”, de *chocoa*, ‘llorar’, que solo en este país es el «Hoyuelo de las mejillas»);
- identifican a los niños (véase “cipote”<sup>8</sup>, quizá deformación de “chipote”, que a su vez es aféresis de *xixipochtic*, ‘hinchado’; y “chichí”, de *chichin*, ‘teta’, que solamente en Honduras es una forma afectiva para denominar a los hijos o a parientes de corta edad);
- definen formas de comportamiento (véase “achichinle”, de *achichinqui*, a su vez de *atl*, ‘agua’, y *chichinqui*, ‘que chupa’, que es la forma, usada también como despectiva, para indicar a la «Persona que de ordinario acompaña a un superior y sigue sus órdenes»);
- indican objetos de poca importancia (véanse “achín”, de *achi*, ‘un poco’, ‘poca cosa’, que exclusivamente en este país significa «baratija»; y “chunché”, de *tsultic*, ‘viejo’, que en Centroamérica es el «Objeto cuyo nombre se desconoce o no se quiere mencionar»);
- describen acciones cotidianas (véase “chimar”, de *xima*, ‘raspar’, ‘afeitarse’, ‘labrar piedras’, que, dicho generalmente del calzado, significa «Rozar, producir roces en la piel» y, por extensión, «molestar»);
- se refieren a una casucha o tenderete para vender (véase “champa”, de *chamapan*, ‘en la casa’);
- aluden a los alimentos (como “juco”, de *xococ*, ‘agrio’, que significa comida «Que se ha echado a perder y despidе mal olor» y, por extensión, objeto o persona sucia; o “pupusa”, de *pupushaua*, ‘hinchado’, que en diferentes países de América Central es la «Tortilla de maíz o arroz, rellena de chicharrones, queso u otros alimentos»).

Son interesantes de la misma manera los casos de formaciones híbridas con raíz indígena y sufijo español, que observamos, por ejemplo, en “aguacatón” (de “aguacate”, procedente del náhuatl *abuacatl*, ‘fruto del aguacate’, ‘testículo’, y el sufijo -ón), que únicamente en la zona hondureña significa «tonto (|| falto de entendimiento o de razón)». Y si retomamos algunos de los indigenismos anteriores, observamos que de “juco” deriva el término coloquial “juquencia”, que, por

8 Camilo José Cela, en su *Diccionario secreto*, indica que quizá el lema “cipote” deriva de “cepo”, «pie de tronco de árbol» (247).

medio del sufijo *-ncia* –que forma sustantivos femeninos abstractos de significado muy variado–, indica el «Mal olor»; y que de “pupusa” deriva el término coloquial “despupusar”, forma verbal que, mediante el prefijo *des-*, se ha lexicalizado en Honduras con el significado de «Salir corriendo, ir a toda velocidad» y, en su forma pronominal, con el significado de «Caerse por un precipicio».

En medida menor encontramos términos que proceden del maya, como “cuchumbo”, de *chum*, ‘calabaza’, que exclusivamente en esta variedad del español posee las acepciones de «Calabaza usada por los campesinos para llevar agua» o «Cubilete para mover los dados, generalmente de cuero crudo» y que se usa como eufemismo para nombrar coloquialmente al «Hombre que es homosexual o lo parece por sus gestos o forma de vestir»; palabras que vienen del quechua, por ejemplo, “chino”, que procede de *čina*, ‘hembra’, ‘sirvienta’, y ha pasado a significar «niñera»; y voces caribes, como “macana”, que designa un «Instrumento de labranza consistente en un palo largo con punta o un hierro en uno de los extremos, que sirve para ahoyar» y que significa, además, solo en Honduras, «Chanza, broma».

También los quechuismos han dado lugar a su vez a formaciones híbridas, como podemos apreciar en la forma verbal “chinear”, que, aparte del significado de «Cuidar niños como china», presenta las acepciones de «Mimar, cuidar con cariño y esmero algo o a alguien» y, solo en el país que nos ocupa, «Preocuparse mucho por algo o alguien»; y en el adjetivo “macanudo” que, de “macana”, por medio del sufijo *-udo*, determina coloquialmente algo «Bueno, magnífico, extraordinario, excelente, en sentido material y moral».

### *Extranjerismos*

Ya hemos mencionado al principio la presencia de extranjerismos, principalmente de anglicismos, es decir, préstamos que derivan del inglés, por la presencia de los corsarios ingleses durante el periodo colonial y de las compañías bananeras estadounidenses en el siglo XX. Sumamente representativa, en este sentido, es la palabra “trucha”, adaptación del inglés *trust* o *trups*, es decir, ‘monopolio’, que se usó en las zonas de influencia de las compañías norteamericanas, en la Costa Norte de Honduras, y que luego se difundió en todo el país con el significado de «Tienda pequeña o puesto de productos de mercería». Otros préstamos naturalizados son “guachimán”, del inglés *watchman*, que designa al «Rondín, vigilante, guardián»; y “cheque”, del inglés *cheque*, que entró como interjección solo en Honduras «Para expresar asentimiento o conformidad», con un valor semántico y pragmático totalmente distinto al que ha adquirido el anglicismo en el resto de los países hispanohablantes en ámbito económico.

Consideramos igualmente como anglicismo “calendarizar”, por la presencia del sufijo *-izar* (del inglés *-ize*), que denota una acción cuyo resultado implica

el significado del sustantivo o del adjetivo básicos, en este caso “calendario”, con el resultado final de «Fijar anticipadamente las fechas de ciertas actividades a lo largo de un período». Dicho neologismo, que no existe en el español peninsular, en Honduras ha dado lugar por añadidura a “calendarización”, que, mediante el sufijo -ción, indica «Acción y efecto de calendarizar».

Hallamos, asimismo, lusitanismos, como es el caso de “chamba”, del portugués antiguo *chamba*, que en español mantiene el significado original de «Empleo, trabajo». Este término, por otra parte, ha dado origen solamente en Honduras a formas derivadas como “deschambar”, en donde el prefijo privativo des- confiere el sentido de «Despedir a una persona de su puesto de trabajo». “Cachimbo”, en cambio, en un lusitanismo que significa «Cantidad grande de cosas» y que deriva del portugués brasileño *cachimbo*, que a su vez deriva del quimbundo *kišima*, ‘hoyo’, ‘poza’. El lema ha llegado a ser muy productivo, ya que ha dado lugar a la forma verbal “cachimbear”, «Golpear a alguien»; a la forma pronominal “cachimbearse”, «Dicho de una persona: Trabajar duramente»; y, solo en Honduras, a la forma derivada por prefijación “encachimbado”, «encolerizarse».

### *Voces onomatopéyicas*

Las onomatopeyas, al ser palabras cuyas formas imitan el sonido de aquello que designan, son sumamente creativas y representativas de la capacidad expresiva de un pueblo<sup>9</sup>. Ya habíamos comentado como americanismo semántico el caso de “zampar”, de la voz onomatopéyica “zamp”, que en el español peninsular tiene, entre otras acepciones, la de «Meter algo en un sitio deprisa y para que no se vea»; mientras que el español hondureño ha interpretado la voz como representación del movimiento de «arrojar (|| impeler con violencia)» (Luque 99).

A este ejemplo quisieramos añadir otros muy significativos, como el caso de “chascada”, que en El Salvador y en Honduras es el «Regalo que le dan a alguien por haber comprado algo» y, solo en el país que nos ocupa, «Fracción o pico de una cantidad». El término deriva del andalucismo “chascar”, voz onomatopéyica que describe la acción de «Cavar la tierra con azada o azadón sin profundizar»<sup>10</sup> y describe el ruido que produce esta acción. Entre los lemas

9 Con las onomatopeyas pasamos de la etimología patrimonial (la que hemos comentado en el apartado sobre los regionalismos) a la etimología natural, que sondea «los terrenos donde las voces naturales están eternamente, como es los ruidos y las voces más frecuentes de la Naturaleza, en la fuente del ambiente infantil y en las creaciones de trato con otros y con los animales» (García de Diego 11).

10 Encontramos además el sustantivo onomatopéyico “chasco” que, en el español peninsular es la «Burla o engaño que se hace a alguien» o la «Decepción que causa a veces un suceso contrario a lo que se esperaba» en un ejemplo como “Buen chasco se ha llevado Mariano”.

que no proceden del español peninsular encontramos “chischís”, que en El Salvador y en Honduras es la onomatopeya que designa la llovizna y describe el ruido que producen las gotas de lluvia menuda al caer; y el “quis”, que en Honduras es lo que en el español peninsular se ha interpretado como “tic”, el «Movimiento convulsivo, que se repite con frecuencia, producido por la contracción involuntaria de uno o varios músculos».

### *Neologismos juveniles*

En este grupo incluimos los hondureñismos que han nacido dentro del lenguaje especial de los jóvenes en contexto estudiantil y que se han extendido al uso general. El significado de algunos de ellos es claramente interpretable por ser el resultado de un proceso metafórico muy original; otros significados, en cambio, no tienen conexión con su significante por responder al valor intencional propio de las jergas de no hacerse entender.

Entre los primeros, el diccionario recoge, por ejemplo, “acordeón”, cuyo significado de «chuleta (|| apunte para copiar en los exámenes)» conecta de manera muy acertada la imagen del instrumento musical con la del papel doblado más veces para reducir su tamaño; “olimpiada”, cuyo significado de «Exámenes de recuperación de una o varias asignaturas que ha suspendido un alumno en un curso» relaciona el esfuerzo que se realiza durante el evento deportivo con el que se realiza para aprobar en la escuela; o “apantallado”, cuyo significado de «atónito» se conecta con el efecto que produce en alguien estar delante de una pantalla. Incluimos aquí también el neologismo juvenil “gimnasiada”, que es el resultado de la derivación de la palabra “gimnasia” por medio del sufijo -ada –que crea sustantivos derivados de otros sustantivos que indican acción (a veces con matiz peyorativo) o exceso–, para designar la «Competición de gimnasia en un centro educativo».

Entre los segundos, encontramos “chepe”, que el diccionario marca como término de la jerga estudiantil con el mismo significado de “acordeón”, es decir, apunte para copiar en los exámenes. El origen es incierto, pero observamos que ha dado lugar al sustantivo “chepia”, «copia (|| acción de copiar)», y al verbo “chepear”, «Copiar a escondidas en un examen». Otro término del lenguaje juvenil es “pelis”, que, como adjetivo, indica algo «Difícil de entender», y, como sustantivo, «Persona hábil y rápida en hacer algo», sin duda en el caso en el que entienda algo complicado. Consideramos que el significante de este lema es el resultado del acortamiento<sup>11</sup> de “peligroso”, ya que una de sus acepciones

11 Recordemos que una marca muy evidente del lenguaje argótico es el acortamiento de las palabras (Zimmermann 482).

es la de «Dicho de una acción: peligrosa (|| que tiene riesgo)». Otro ejemplo sumamente significativo es “tuani”, que el DLE identifica como término del malespín<sup>12</sup>, concretamente como codificación de la palabra “bueno” (con el establecido reemplazo de “b” por “t”, “e” por “a” y “o” por “i”), y que, por eso, dicho de una cosa, significa «De excelente calidad».

Por último, quisiéramos señalar aquí, por haberse creado en ámbito juvenil, la presencia de epónimos como “discomóvil” que, a partir del nombre propio de la marca registrada Discomovil®, ha pasado a designar comúnmente en este país centroamericano el «Equipo musical de gran potencia montado en un automóvil, que se utiliza para amenizar una fiesta o hacer publicidad por las calles».

## **Conclusiones**

Ampliar el análisis de los hondureñismos recogidos por el DLE nos ha permitido ahondar en la lectura del patrimonio lexicográfico de Honduras que, como hemos observado, consta además de términos regionales como andalucismos, catalanismos, vasquismos o galleguismos; arcaísmos con respecto al español de la Península; indigenismos americanos como nahuatlismos, mayismos, quechuisms y voces caribes; extranjerismos como anglicismos y lusitanismos; voces onomatopéyicas de origen peninsular, regional o americana; y neologismos juveniles de reciente formación. Al mismo tiempo, hemos encontrado de nuevo una gran variedad de mecanismos de creación léxica, como ampliaciones o restricciones semánticas con respecto a los significados de origen y procesos de derivación morfológica o de adaptación fonética de las voces originales, así como una gran capacidad neológica en la formación de nuevos términos. Sin lugar a duda, el análisis ha puesto de relieve nuevamente la gran riqueza lingüística, un mixto de herencias e invenciones, que ha llevado a la formación de lo que hoy en día es el habla del país centroamericano en cuestión.

También en esta ocasión hemos observado que en muchos casos el diccionario académico proporciona etimologías, derivaciones, marcas diatópicas, diatráticas y diafásicas, y acotaciones de uso; pero en otros muchos no, por lo que una vez más hemos tenido que plantear hipótesis y reconstruir la historia de los lemas. No obstante, reiteramos que el DLE es un diccionario de uso general y

12 El malespín es una jerga hablada por los estudiantes en clase, que consiste en una trasposición fija de letras. El nombre procede de Francisco Malespín (1806-1846), general y presidente salvadoreño que ideó este sistema como código secreto.

no un diccionario específico de americanismos, por lo que la incorporación de una ingente cantidad de hondureñismos es un gran logro. Y si retomamos la definición de utopía –hilo conductor del volumen en el que se enmarca el estudio que presentamos–, a saber, «Plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización», podemos afirmar que dicho logro es aún más significativo. Ahora no nos queda otra cosa que seguir investigando sobre los hondureñismos que ya han sido incluidos en el diccionario y los que aún están por incluir y, sobre todo, recurrir a ellos desde otras variedades del español, como si fuésemos verdaderos hondureños o catrachos, por la gran eficacia comunicativa que poseen.

### Obras citadas

- Barrios, M. (1991): *Repertorio de modismos andaluces*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Cela, C. J. (1979): *Diccionario secreto (2) (primera parte)*. Madrid: Alianza / Alfaguara.
- Chávez García, Á. (2017): Una mirada al paisaje del español en Honduras. *Oltreoceano*, 13, pp. 125-136.
- García de Diego, V. (1968): *Diccionario de voces naturales*. Madrid: Aguilar.
- Herranz, A. (1990): El español de Honduras a través de su bibliografía. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1, pp. 15-61.
- López, Ó. (2018): Nuevas palabras hondureñas enriquecen la lengua española. *La Prensa*. Recuperado de [https://www.laprensa.hn/honduras/1171587-410/hondure%C3%B1ismos\\_palabras-honduras-lengua\\_esp%C3%B1ola-rae-encachimbado-enculado](https://www.laprensa.hn/honduras/1171587-410/hondure%C3%B1ismos_palabras-honduras-lengua_esp%C3%B1ola-rae-encachimbado-enculado). (Visitado el 15/2/2021).
- Lipski, J. M. (1994): *El español de América*. Madrid: Cátedra.
- Luque, R. (2021): El diccionario académico como referencia para un estudio morfológico y léxico-semántico del español de Honduras. *Oltreoceano*, 18, pp. 95-104.
- Ramos, V. M. (Coord.), (2013): *Diccionario de las Lenguas de Honduras*. Tegucigalpa: Academia Hondureña de la Lengua/ CCET.
- Real Academia Española (2014<sup>23</sup>): *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/> (Visitado el 12/5/2021).
- Saralegui, C. (2004): *El español americano. Teoría y textos*. Navarra: EUNSA.
- Torres, S. (2014): Honduras crea palabras para Hispanoamérica. *El Herald*. Recuperado de: <https://www.elheraldo.hn/vida/597353-220/honduras-crea-palabras-para-hispanoam%C3%A9rica>. (Visitado el 15/2/2021).
- Torres Torres, A. (2004): *Procesos de americanización del léxico hispánico*. Valencia: Universitat de València.
- Zimmermann, K. (1996): Lenguaje juvenil, comunicación entre jóvenes y oralidad. En T. Kotschi & all (Eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica* (pp. 475-514). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.



# LA UTOPIA VANGUARDISTA DE LOS ESTRIDENTISTAS: EL CAFÉ DE NADIE

M. Carmen Domínguez Gutiérrez\*

*Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo.  
Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad.  
Nadie vive una vida como la de los personajes de las novelas románticas.  
Nuestra vida es arbitraria y los cerebros están llenos de pensamientos incongruentes.*  
(Arqueles Vela 1923: 2).

El imaginario latinoamericano clásico ubicaba la utopía en la selva de las poblaciones indígenas. El manifiesto estridentista mexicano, en cambio, proclamó que el «no-lugar» o lugar idílico era el espacio urbano del café de las tertulias. El *Café de Nadie* (1924) de Arqueles Vela, novela corta titulada como la guarida del grupo en la capital mexicana, es la novela más emblemática de esta vanguardia.

Palabras claves: vanguardias literarias, estridentismo, café literario, utopía

## *The Avant-garde Utopia of the Stridentists*

The classic Latin American imaginary located utopia in the jungle of indigenous populations. The Mexican Estridentista manifesto, on the other hand, proclaimed that the “no-place” or idyllic place was the urban space of the café de las tertulias. The *Café de Nadie* (1924) by Arqueles Vela, a short novel titled as the group’s lair in the Mexican capital, is the most emblematic novel of this avant-garde.

Keywords: Literary Avant-garde, Stridentism, Gathering Coffe’s, Utopia

## **Introducción**

Contaba Germán List Arzubide que un día lluvioso de principios de la década de los veinte, Manuel Maples Arce paseaba por la colonia Roma de la capital

\* Università Ca’ Foscari Venezia.

azteca y entró a resguardarse en el café Europa de la entonces avenida Jalisco (hoy Avenida Álvaro Obregón). Nadie lo atendió, pero en una sala contigua encontró una cafetera hirviendo: se sirvió un café, lo bebió y pagó, dejando incluso una propina para un (hipotético) camarero que nunca la reclamó. Aunque en el segundo volumen de sus memorias, *Soberana juventud* (82), el propio Arce confesó que la realidad de aquel episodio fue mucho menos poética, desde aquel momento el lugar se convirtió en el Café de Nadie, guarida de estridentistas, un grupo de artistas que en 1921 y bajo las consignas de “imaginación, humor y quehacer vital”, firmaron un manifiesto con la intención de subvertir las certezas del imaginario latinoamericano clásico. Estas ubicaban la utopía en la naturaleza, en la selva, en las poblaciones indígenas, en el mito del buen salvaje que los europeos corrompieron, el lugar que pudo haber sido o podría ser. Los estridentistas, en cambio, proclamaron como lugar mítico el café de las tertulias, el espacio urbano, centro de avances tecnológicos, en el que confluían sociabilidad y belleza artística. El espacio urbano fue la pantalla en la que mejor se advirtieron los cambios que suponía la modernización y donde quedó al desnudo la crisis del sistema interpretativo de la nueva realidad (Romero 317) y la relación que el individuo establecería con ella (Benjamin 58)<sup>1</sup>. Así lo plasmó el guatemalteco Arqueles Vela, uno de los miembros más activos del movimiento, en *El café de Nadie* (1926), la novela (corta) más emblemática del grupo, que narra la historia de los amores imposibles de Mabelina, su protagonista.

### **La vanguardia estridentista: manifiestos y revistas**

El movimiento estridentista gozó de una breve pero intensa vida que abarca de 1921 a 1928. Su paradigma estético rompió violentamente con el canon anterior en virtud de su fascinación por el mundo moderno. Esta «modernolatría» (De Mora 249) se reflejó en su interés por el ritmo de las grandes ciudades, la exaltación de los aparatos mecánicos y los cantos a los obreros y fábricas. A esta evidente influencia futurista se sumarán otras afinidades con vanguardias europeas y latinoamericanas como el dadaísmo, el creacionismo y el ultraísmo. Afinidades que, sin embargo, no restaron singularidad a este movimiento en el que confluyeron todas las artes (Parodi 315).

En 1922 apareció la primera obra estridentista, *Andamios interiores. Poemas*

1 Este argumento excede las líneas de este trabajo pero es interesante apuntar la reflexión de Benjamin a propósito del *flâneur* baudelaireano que pasea y observa la sociedad desde el anonimato que le concede la urbe.

*radiográficos* de Manuel Maples Arce. El poemario interesó al periodista y poeta Arqueles Vela que publicó una crítica en las páginas de su periódico (Mora 65). Así surgió la amistad entre ambos y desde ese momento *El Universal Ilustrado* se convirtió en el altavoz del movimiento, su «agencia propagandística» (Campos 64) y Arqueles Vela, en su ideólogo.

Los estridentistas más destacados fueron los citados Maples Arce y Vela, Salvador Gallardo, Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez. Pero gozaron de la simpatía de muchos otros artistas, muralistas o ultraístas, con los que colaboraron con asiduidad (Parodi 313).

### Las revistas y los manifiestos

El estridentismo, interesado en un amplio sector de la población urbana, utilizó los canales de comunicación de masas y los códigos publicitarios para llegar a un público obrero que trabajaba en las fábricas y en los servicios. Editaron dos revistas, *Irradiador* (1923) y *Horizonte* (1926-1927), y publicaron cuatro manifiestos. Uno en la capital y tres en provincias, pero son los dos primeros (1922 y 1923) los que, desde el punto de vista estético, marcaron las líneas del movimiento. El ánimo subversivo y provocador del primero, *Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista*, también conocido como *Actual N.1*, se reflejó en sus eslóganes, donde arremetían contra todo y todos. Al prólogo, que denunciaba la precaria situación de la literatura nacional, seguían catorce puntos que contenían los principios del movimiento: la única y elemental finalidad estética de su arte era traducir las emociones personales. Pero los medios usados hasta el momento no habían sido los adecuados por lo que era necesario «cortar la corriente y desnucar los “swchs” [sic]» (Trilnick II). Se declaraban profundamente «presentistas» (XII). Este actualismo, negación del pasado y del futuro como conceptos históricos en el arte y su preocupación por el «minuto presente» (Parodi 314) los distinguió de las otras vanguardias. El movimiento planteaba «no reintegrar valores, sino crearlos totalmente» y hacer poesía pura con una sintaxis nueva (Trilnick XI). También se proponía como movimiento de «síntesis» de todas esas nuevas vanguardias (VII). De hecho, la *Hoja* cerraba con un directorio de doscientos artistas afiliados a diversas corrientes vanguardistas internacionales con los que simpatizaban.

El nombre del movimiento tiene su origen en este registro lingüístico nuevo y “estridente” en el que se inventan palabras o se usan otras soeces –para escándalo del público y diversión de sus autores–. Los textos están plagados de anglicismos o galicismos que producen un extrañamiento deudor del formalismo ruso. A veces se incorporan caligramas o figuras gráficas de corte cubista

formadas por palabras. En esto, el inmigrante, el provinciano absorbido por la industria de la capital, es su fiel aliado en su afán de desbaratar el idioma, de manipularlo y contaminarlo con estos juegos lingüísticos. El combate con la lengua, además, mantiene una dialéctica doble, una vertiente combativa con la tradición europea colonialista y otra inclusiva con la realidad multilingüe del país.

### Arqueles Vela y el *Café de Nadie*

La colonia Roma de la capital mexicana a principios del siglo xx, absorbió en sus locales a muchos de los jóvenes de provincias que llegaban a la ciudad en busca de oportunidades. Clara muestra fue el Café Europa, el principal lugar de sociabilidad de los estridentistas durante los primeros momentos del movimiento.

El 12 de abril de 1924 se celebró la primera velada estridentista: se recitaron poemas, Vela leyó un fragmento del relato que después se convertiría en su novela el *Café de Nadie*, se expusieron los cuadros de los pintores más cercanos al grupo, Germán Cueto exhibió sus máscaras y la exposición de fotografías corrió a cargo de Eduardo Weston y Tina Modotti, asiduos a las veladas del lugar (Rodríguez Pérez 41 y Mora 104). La mitificación de esa velada en varios rotarios y revistas de la época, así como en las memorias de sus miembros y otros artistas afines convirtió al Café de Nadie en *locus* del movimiento estridentista. Idea defendida por Schneider (1970, 1985 y 1999), al que ha seguido la mayor parte de la historiografía literaria. La cuestión no es, como acertadamente plantean Zurián de la Fuente y Palomares si, efectivamente, la importancia de este lugar –de su tertulia y de los artistas que lo frecuentaban– se corresponde o no con la realidad de los hechos, sino el aura de misterio y categoría de lugar de culto que la pluma de Vela y las pinturas de Alva de la Canal le otorgaron y que hicieron del lugar físico Café Europa el lugar mítico Café de Nadie (25). La referencia semántica indistinta para referirse a uno y otro ha permitido así tomar como realidad histórica un umbral utópico.

La novela de Vela relata los amores de Mabelina, una joven que entra por casualidad en un café al que después volverá con asiduidad. Está dividida en diez secuencias. Las escenas centrales (capítulos 3 a 8) relatan los amoríos de la joven con sus distintos amantes. Pero las dos primeras y las dos últimas, registran las visitas diarias al café de dos individuos que parecen fundirse en una misma entidad y, a la vez, mimetizarse con el mobiliario del lugar: «Sus dos parroquianos entran siempre juntos. No se sabe quién entra primero. Van vestidos igualmente de diferente elegancia» (2008: 9) y «en el rincón de su

gabinete, los dos parroquianos arrumbados sobre sí mismos, dejan pasar las horas» (13). Llamam a un mesero «hipotético, innombrable, que cada día es más extraño. Que cada día viene de más lejos, disfrazado del verdadero mesero, políglota, acaso, para no servir sino a estos dos únicos parroquianos que sostienen el establecimiento con no pedir nada» (10). Conversan, fuman, sonríen, hasta el día en que la joven, de casualidad, entra en el café acompañada. Mabelina, que tiene vivaces «perversátiles [sic] ojos, llenos de los holgorios de las tardes de verano» (13), desea instalarse en el único reservado ocupado (por ellos). No se resigna a acomodarse en otro y la pareja sale del local. Pero ya el mundo ha cambiado o «más bien el café y el mundo, o el café que es el mundo, cambian» (Campos 66). Ella vuelve. Conversa con su acompañante, que el lector intuye que es siempre distinto. Y un narrador atento observa sus idas y venidas al café, siempre escoltada por hombres. En la última secuencia ella lee una lista de nombres que para el lector corresponden a sus amantes, pero que en realidad son los de los artistas miembros o afines al movimiento estridentista.

Tras la lectura de los más de cincuenta nombres, Mabelina comprende que «había sido un poco de todos y todos le habían arrancado algo», con cada uno «se había sentido distinta, pero de tanto sentir se encontraba insensible» (Vela 2008: 30). Se siente exhausta y derrotada: «Después de ser todas las mujeres ya no era nadie. Acaso por esa inconsistencia se encontraba agradablemente en el rincón de este Café sin nadie, con nadie, como nadie, expuesta a que la tomaran, la canjearan por cualquiera de las mujeres que nadie toma» (30-31). Se levanta, duda, pero sale a la calle y acaba la novela.

La narración rompe con la temporalidad clásica y la relación que guardan las partes en función de esta estructura. La ausencia de referencias cronológicas provoca que el orden de las secuencias se fundamente en el sistema de asociaciones subjetivas de su narrador, conexiones que, a menudo, escapan al lector al que le resultan absurdas. La mirada de este narrador, como si se tratase de la mirada de una cámara de cine, se acerca y aleja de los objetos y de las personas ofreciendo planos superpuestos que, a su vez, mantienen una fuerte dialéctica: planos objetivos y descriptivos del vuelo de una mosca o de los movimientos de los camareros a los que se superponen los planos subjetivos de la mirada que observa las idas y venidas de la mujer y su agitada vida amorosa. Mabelina es la única figura con dimensión humanizada de un espacio cerrado en el que se va condensando el sentimiento simbólico de la existencia (González 54, Mora 104-106). También la única que tiene nombre, quizá porque es a ella a la que le pasan las cosas. Los demás, amantes incluidos, son seres anónimos que reproducen el carácter mecánico y deshumanizado de la vida moderna. El café es un lugar donde no existe jerarquía entre personas y cosas. Se personifican los objetos y se cosifican los humanos. Solo Mabelina se salva de esta operación y

ni siquiera para siempre, porque su entrega al amor, paradójicamente, termina por cosificarla, por despojarla de su identidad: «con cada uno de ellos se había sentido una mujer diferente, según su psicología, sus maneras, sus gustos, sus pasiones, y ahora apenas si era un *sketch* de sí misma [...]. La habían ido arancando una mirada, un beso, una sonrisa, una caricia hasta dejarla exhausta, extinguida, lánguida, derrotada, destartalada, insomne. De tanto sentir se encontraba insensible» (Vela 2008: 30).

El texto de Vela, en línea con las temáticas estridentistas de los primeros años del movimiento, refleja la poliédrica vida de las ciudades y la influencia que estas juegan en el sujeto, y en especial en sus relaciones amorosas. Pero la influencia es demoledora y la imagen poliédrica es fatal. La de Arqueles Vela no parece, o al menos no lo parece a simple vista, una exaltación de la vida urbana. Mucho menos de sus consecuencias. Mabelina, como los parroquianos, termina por quedar deshumanizada, dominada por los objetos, que, en cambio, son descritos como si tuviesen vida propia (26). El mobiliario domina sobre el hombre, que se ha convertido en un robot, en un ser automatizado: «en todo él hay cierta incongruencia de la locomoción, cierta aberración física a ejecutar determinados movimientos que lo enredan y lo amarran» (11-12). La novela propone un mundo de figuras fragmentadas, desintegradas, descritas con un lenguaje que refleja las distintas velocidades de un texto en el que la huella cubista es evidente: a la protagonista le gustaría: «reconstruirse con esas milésimas partes de mujer que dejara en todos los hombres» (31).

El espacio está polarizado y la dualidad dentro-fuera tiene su reflejo en las parejas café-calle (espacio cerrado-espacio abierto), luz-oscuridad, silencio-ruído, soledad-barullo. Resulta paradójico que el café, considerado el espacio de socialización por antonomasia de la ciudad y de los estridentistas desde su velda más famosa, sea aquí precisamente lo contrario: «la puerta del Café se abre hacia la avenida más populosa, más tumultuosa de sol. Sin embargo, transponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al *subway* de los sueños, de las ideaciones. Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida y abandonada» (9). El café de Nadie «es encantador. Nunca hay nadie. Nadie lo espía a uno, ni lo molesta» (20). Está vacío, «no se espera a nadie», «no viene nadie». Lugar de anonimato, café sin dueño, espacio del absurdo. Al traspasar su umbral se entra en una realidad paralela en la que cualquier emoción se estatiza. Sus únicos habitantes son la pareja de parroquianos «supervivientes de la catástrofe diaria» para los que «nuestro Café sería ideal si pudiésemos trasladar a esta perspectiva la plaza Ajusco, en la que la primavera está siempre amarada a sus postes telegráficos» (28). En este espacio afloran «los pensamientos que no se exteriorizan», los recuerdos que se actualizan (Mabelina mirándose

fugazmente al espejo reaviva la imagen que tiene de sí misma). El Café de Nadie, en oposición al café clásico urbano, se torna «el lugar de (des)encuentro del anonimato» pues desenmascara el «mito de una civilización basada en la electricidad, el fox, el automóvil, el charlestón, el telégrafo, la velocidad de los anuncios luminosos, la nueva libertad sexual, relaciones casuales y fugaces» (González 61) donde acecha el peligro de la deshumanización.

El autor, así, parece negar lo que abandera su movimiento: la exaltación de la vida moderna y las máquinas. Pero la realidad es que Mabelina es la única que tiene una identidad, un nombre. Ella, la mujer desinhibida, que disfruta de la ciudad, que viaja en automóvil, que conoce hombres y, sobre todo, que frecuenta el café, espacio de sociabilidad exclusivamente masculino, al menos hasta muchas décadas después. No es la ciudad ni las máquinas lo que la que deshumaniza, es, lo afirma el propio autor en el artículo que había dedicado al poemario de Maples Arce en 1923 en la revista *Irradiador*, que esta vida moderna y urbana requiere de «un arte en que el sincronismo emocional posea una equivalencia con ese ritmo sincrónico del ajetreo de la vida moderna» (Vela 1923: 2). Mabelina sufre por la velocidad de las relaciones personales, por la futilidad del amor. Le desagrada que uno de sus amantes quisiera «que fuéramos esos pasajeros hipotéticos de los hoteles que regresan de cualquier ciudad, en un tren que no llega nunca, esos pasajeros que no son, sino los turistas del amor» (2008: 24). Mabelina no encuentra relaciones verdaderas y en su búsqueda ha perdido su identidad en favor de aquello que los otros quisieron de ella.

Atravesar el umbral del Café de Nadie le permite comprenderlo. Porque el Café de Nadie es el lugar utópico, entendido este como el de la potencia y no tanto el del acto, buen lugar a condición de que no sea un lugar (Oncina 18). Un lugar clave, encrucijada vital, «la puerta secreta de la vida» gracias a la que el parroquiano entra en los dominios de una vida paralela con criterios lógicos ajenos a la realidad: es el lugar de transfiguración donde los objetos cobran vida y los personajes se caracterizan por la heterodoxia en su comportamiento (Mojarro 55-56). El no-lugar, el espacio quimérico que no necesariamente debe suponer un progreso moral, como tampoco una regresión. Con la utopía se «describe un paisaje no visto ni oído y, en consecuencia, inexistente, al menos para (muchos de) los mortales» (Martínez Fernández 92).

Frente al absurdo real, a lo grotesco de la vida, al “actualismo” estridentista que uno de los amantes de Mabelina, escritor y posiblemente *alter ego* del autor, defiende con estas palabras: «no sé si en realidad sea el mismo de ayer. Soy un individuo que se está renovando siempre. Un individuo al que no podrás estabilizar nunca. Un individuo al que engañarás diariamente conmigo mismo por esa mutabilidad que vivo» (Vela 2008: 23), el Café de Nadie representa este paréntesis potencial, una burbuja sin tiempo a través del cual escapar del

perpetuo movimiento –del «feroz desorden» de la ciudad mexicana por decirlo en palabras de Monsiváis (15)– que amenaza más allá de sus puertas, aunque no ajeno al absurdo y a la incoherencia.

### Obras citadas

- Benjamin, W. (1972): *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor*. Madrid: Taurus.
- Campos, M.A. (2001): *El café literario en Ciudad de México en los siglos XIX y XX*. México: Aldus.
- De Mora, C. (1997): Notas sobre *El Café de Nadie* de Arqueles Vela. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26, pp. 249-257.
- González Stephan, B. (1986): *El Café de Nadie* y la narrativa del estridentismo. *Texto crítico*, 12, pp. 49-64.
- Maples Alce, M. (2010): *Soberana juventud, 1967*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Martínez Fernández, I. (2020): Entre Roma y Atenas: Elio Aristides y el uso político de la utopía altoimperial. En J. de D. Bares Partal & F. Oncina Coves (Eds.), *Utopías y ucronías. Una aproximación histórico-conceptual* (pp. 91-110). Barcelona: Bellaterra.
- Mojarro Romero, J. (2009): Crisis de identidad y modernidad en *El café de Nadie* de Arqueles Vela. *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 9, pp. 53-64.
- Monsiváis, C. (1995): *Los rituales del caos*. México: Era.
- Mora, F. J. (1999): *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Alicante: Publicaciones de la Universidad.
- Oncina, F. (2020): Utopías y ucronías en la teoría de los tiempos históricos de la historia conceptual. En J. de D. Bares Partal & F. Oncina Coves (Eds.), *Utopías y ucronías. Una aproximación histórico-conceptual* (pp. 13-35). Barcelona: Bellaterra.
- Parodi, C. (2006): Fracturas lingüísticas: los estridentistas. *Estudios mexicanos*, 22, pp. 311-329.
- Rodríguez Pérez, C. (2015): El estridentismo. Un movimiento artístico radical. *Diacronías. Revista de divulgación histórica*, 12, pp. 39-44.
- Romero, J.L. (2001): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schneider, L. M. (1970): *El estridentismo o una literatura e la estrategia*. México: INBA.
- Schneider, L. M. (1985): *El estridentismo. México. 1921-1928*. México: UNAM.
- Schneiner, L.M. (1999): *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*. México: UNAM.
- Trilnick, C. (1921, diciembre 31): Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce. Recuperado de [http Actual N°1 | IDIS \(proyectoidis.org\)](http://ActualN1.IDIS(proyectoidis.org)). (Visitado el 26/11/2020).
- Vela, A. (1923): El estridentismo y la teoría abstraccionista. *Irradiador*, pp.1-3.
- Vela, A. (2008): *El café de Nadie, 1926*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Zurián de la Fuente, C. & Palomares Salas, C. (2015): *El Café de Nadie: aproximaciones al mito*. *Letras Hispanas*, 11, pp. 20-28.



# LENGUA Y UTOPIA EN GIOCONDA BELLI: *WASLALA*

Sagrario del Río Zamudio\*

A través del concepto de utopía, imaginado por Tomás Moro, veremos cómo lo adopta Gioconda Belli en *Waslala*. Por ello se analizarán las palabras en torno a esta idea y su fuerza ilocutiva, así como el contraste con otros temas presentes en la novela como; entre otros, el narcotráfico, la explotación indiscriminada de los recursos naturales y el contrabando.

Palabras clave: Utopía, *Waslala*, fuerza ilocutiva

*Language and Utopia in Gioconda Belli: Waslala*

Through the concept of utopia, imagined by Thomas More, it will be seen how Gioconda Belli adopts it in *Waslala*. The words around this idea and its illocutionary force will be analysed, as well as the contrast with other topics present in the novel such as, among others, drug dealing, the indiscriminate exploitation of natural resources and smuggling.

Keywords: Utopia, *Waslala*, Illocutionary Force

## Introducción

En este artículo veremos los conceptos de utopía, distopía y “ustopía” y su intención comunicativa según el contexto en que se utilicen; en particular, en la novela *Waslala* de Gioconda Belli la cual aborda, además, temas como el narcotráfico, el contrabando o la basura tóxica que, como escribe en un par de notas al final de la narración, la tomó de un hecho acontecido en la localidad brasileña de Goiania. Por otra parte, el personaje del abuelo José y su esposa María son conocidos de la autora: el poeta José Coronel Urtecho y María Kautz, «jefa indiscutible» (341) de la finca que dirigía.

La narrativa de Belli es objeto de análisis en el mundo universitario con tesinas que afrontan la utopía social o el proceso de individualización y de bús-

\* Università di Udine.

queda de la identidad de la sociedad latinoamericana a través de los personajes de *Waslala*. La crítica, por otro lado, ha estudiado la utopía desde diferentes puntos de vista y otros temas como el viaje, la selva, la ecología, la política, etc. llegándose a interesantes conclusiones. Por ejemplo, Alice J. Poust (2009) habla sobre las oposiciones binarias que la nicaragüense establece y asocia con la historia del pensamiento crítico sobre utopía / distopía, hegemonía / subalternidad patriarcado / matriarcado, civilización / barbarie, colonia / nación, efectuando la desestabilización de estos constructos de forma simultánea.

Repararemos algunos de estos temas, pero el objetivo principal es analizar las palabras desde el punto de vista de la pragmática y más concretamente desde los actos de habla porque, como sostenía John L. Austin, cuando los producimos se activan, a la vez, tres dimensiones: acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo. De este modo los enunciados no solo expresan proposiciones con las que decimos algo, sino que realizan acciones lingüísticas diferentes entre sí en determinados contextos. John Searle, al contrario, estableció una relación directa entre la fuerza proposicional de una expresión y la fuerza ilocutiva realizada al emitirla, si bien notó que muchas veces existe una discrepancia entre estas porque si, por ejemplo, formulamos una pregunta, en realidad estamos dando una orden o sugiriendo algo por lo que le ofrecemos a nuestro interlocutor no solo un acto lingüístico, sino un enunciado y una conclusión implicadas. Entonces, pasa a hablar de actos de habla indirectos, que se producen cuando en lugar de una respuesta del interlocutor, esperamos una acción; así entran en juego tanto los actos lingüísticos, como el contexto extralingüístico, que determina el valor final de los enunciados y ayuda a los interlocutores a su correcta interpretación, porque la variación entre las fuerzas anteriormente nombradas dependerá no solo del contexto, sino de elementos externos como el tono de voz y la relación entre los personajes o los gestos (presentados por el narrador).

### ¿Utopía o utopías?

Según el *Diccionario de la lengua española* (DLE) utopía procede del latín moderno y se refiere a una isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto descrito por Thomas More; proviene del griego οὐ (ou) ‘no’, τόπος (tópos) ‘lugar’ y el latín -ia ‘-ia’. Belli, tras la dedicatoria de la novela, destina una página a algunas citas y la define como «lugar que no es» (9). En cambio, *dystopia* procede igualmente del latín moderno y del griego δυσ- *dys-* ‘dis-’ y *utopia* ‘utopía’ y sería la representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación. Finalmente, la “ustopía” es un concepto que indica la inevitable mezcla de elementos utópicos y distópicos,

característicos del género de la utopía (Atwood 66). Es más, como tal género, la utopía y la distopía comparten no solo las mismas estructuras formales, sino un mismo escenario político cuyo corpus literario peca de esquemático, sin profundidad psicológica ni experimentación lingüística, clasificable solo como novela de tesis (Pagetti 21-22) y al abarcar la ciencia ficción, hace difícil su clasificación porque los textos ingleses participan del gótico y del fantástico.

Pese a que la utopía es el «lugar que no es» se suele situar en una zona muy remota, que no aparece en los mapas y a la que se llega accidentalmente. Es inubicable para que la verosimilitud del relato no se pueda poner a prueba y porque la descripción del mundo utópico es la de un mundo estable, intacto y milenarista, siendo contradictorio que se expusiera al conocimiento de todos. En Bacon encontramos el mito fundacional y, como Campanella, dejó la construcción utópica sin terminar. Todas estas utopías siguen el modelo platónico, cuyo gobernante más idóneo es el más sabio, pero con sistemas políticos diferentes; de hecho, en More y Campanella la organización económica y social se basa en sociedades comunistas (comunitarismo cristiano) sin propiedad privada, un escaso uso del dinero y con una planificación centralizada, racionalizada y uniforme.

Las utopías se originan en tiempos de crisis (económica, política y social), se ubican en zonas donde no sufran las influencias nocivas del mundo y se llega a ellas tras un arduo viaje, útil para contrastar ambas sociedades (Gil Iriarte 260). Desde un punto de vista social son autárquicas, igualitarias, racionales y unánimes. Sus estructuras son bastante rígidas por lo que una vez erigidas como sociedades ideales, no permiten la libertad individual, son inconcretas y representan un ideal inalcanzable, si bien alentador, atractivo de paisajes y personajes ficticios. El autor de utopías debe convencer con mínimos detalles que proporcionen ejemplos y modelos creíbles socialmente organizados y considerando los elementos de evasión y reconstrucción.

*Waslala. Memorial del futuro* es una novela en desarrollo y una “utopía crítica” con final abierto en la que se recuperan oralidad y escritura. En el subtítulo se juega, temporalmente hablando, con el nombre de la obra. El futuro lo representan los libros virtuales y el pasado un «universo indígena para reivindicar la injusticia a la que ha sido sometida y para establecer una nueva etapa de lucha en la que el enemigo, paradójicamente, es el propio FSLN» (García Irlés 42). Hallamos también pinceladas del realismo mágico: abuelo que mantiene diálogos con su mujer muerta y un río en el que saltan «los recuerdos más lacerantes atesorados por el alma» (García 93). «Waslala es producto de un grupo de poetas que ha decidido idear una sociedad diferente a la realidad que los rodea, marcada por la injusticia, la guerra y las dictaduras» (Lafita Fernández 44) aislada por una ranura espaciotemporal que impide el acceso a elementos

hostiles y solo permite entrar a los elegidos, donde «la selva si configura sempre più come luogo indispensabile per forgiare le linee di condotta individuale e collettiva, per affermare l'autorità e la validità delle leggi» (Serafin 2011: 38).

Las mujeres de la ficción son fuertes y «adoptan posiciones de liderazgo de forma natural y espontánea y contribuyen a crear comunidades basadas en la justicia social, haciendo frente al caos distópico creado por los hombres a su alrededor» (Lago Graña 76), su papel es activo dado que generan nuevas vidas no solo al procrear, sino al dar continuidad a la utopía y ponen en marcha una nueva sociedad a partir de la muerte; que resurge de las cenizas como el ave Fénix. Además, el que una mujer encuentre la utopía supone un cambio muy significativo porque «en la utopía de Moro la mujer tiene los mismos derechos en cuanto al mundo del trabajo, eso sí, pero socialmente está bajo el mando de su marido, Belli presenta una sociedad emancipada de antiguos roles sociales de hombre y mujer» (Lauritsch 58-59). Melisandra no se guía por la razón, como en las utopías tradicionales, sino por la intuición y la sensibilidad (más la imaginación, la fe y la confianza), que le servirán para sobrepasar la fractura espacio / tiempo. En un primer momento será una simple espectadora, pero, más tarde, se convertirá en partícipe, sobre todo, cuando empiece a poner en marcha la utopía postmoderna «dejando de ser un anteproyecto para volver [sic] un incentivo, una inspiración que guiará el proceso de reconstrucción» (Samdal Vikene 98).

En la búsqueda de la utopía encontramos la idea del viaje, que se asocia a la búsqueda de la propia identidad de la protagonista, cuyo contacto con el mundo exterior conoce a través del relato de los otros; su destino aparece con el encuentro con la madre y con la utopía, siendo el río y la selva emblemas de esa búsqueda; salva una serie de obstáculos, como el remolino del río o canto de sirenas; curiosamente avisa a los demás del peligro que este engendra pero transgrede sus propios consejos y lo contempla embelesada. El río sirve de nexo entre el limbo (la hacienda en la que vivía con su abuelo), los lugares distópicos de Faguas y Cineria y la madre (espejo de la protagonista), única habitante de Waslala, con la que establece una relación de identidad y alteridad; esta le enseña a decidir sobre el amor y le cuenta cómo Waslala ha sido un fracaso y la hace depositaria de sus anales.

Melisandra para salvar los obstáculos dispone de un loro y de personas como Engracia, a quien conocerá en su periplo. Esta, descrita como Medusa y Amazona guerrera, transforma la desesperación en arma de combate y, al inmortalarse, conseguirá que la heroína cumpla su destino; también logra grandes cambios sociales al establecer el orden en el basurero de Cineria, tarea eminentemente masculina, y convierte un lugar de muerte en uno de renacer recurrente (Zubiaurre 87).

La intención comunicativa de Belli es de denuncia y esperanza. En su utopía cambia el canon de los roles sociales (hombre y mujer), de los espacios (ciudad-selva) y las jerarquías y toma ejemplos del mundo que la rodea: los hermanos Espada, *alter ego* de la familia Somoza (Manassero 99) o trasunto de los hermanos Ortega (García Irlas 44), que representan la hegemonía del poder frente a los subalternos, es decir, los habitantes de Faguas; y los fantasmas de Wiwili (comunidad en la que el primer Somoza asesinó a algunos seguidores de Sandino) que, rememorados por Engracia y sus muchachos, lograrán vengarse de los que fueron injustamente masacrados. Como hemos señalado en la introducción, vemos una serie de oposiciones binarias como utopía (Waslala) / distopía (el basurero), patriarcado (la Waslala de los poetas) / matriarcado (la utopía feminista de la madre), civilización / barbarie, Waslala-hotel / Faguas-Cinería. El hotel representa todo lo que se piensa sobre Waslala, es decir, un lugar paradisíaco, reliquia de una época pasada y olvidada (Lavoie 254). Su conserje-propietario, Jaime, es una especie de Gran Hermano y un elemento clave en la liberación de Melisandra, que ha conseguido mantenerse neutral en un ambiente hostil y beligerante.

La novela «es al mismo tiempo la justificación de sus acciones dirigida a sus propias hijas y la expresión de la angustia de Gioconda-hija» (Serafin 2004: 111).

## Análisis

Nuestro objetivo en este punto es el de analizar, desde la Pragmática, algunas frases en las que veremos el poder evocador de las palabras y nos detendremos en los actos de habla.

### EJEMPLO 1 (VIAJEROS EN EL RÍO - Capítulo 2: 25)

—¡Santo Dios! Me asustó.

—No se asuste. Sólo vine a ver la luna —se excusó amable Raphael.

—No es buena hora para estar aquí fuera. Hay muchos mosquitos.

—Estoy bien protegido —la tranquilizó—. He tomado tantos preventivos para las picaduras que debo tener la sangre amarga.

En la primera frase encontramos lo que Austin definiría como acto locutivo y, concretamente, un acto rético porque ha sido emitido con un sentido determinado (se desea que el interlocutor reaccione). Para Searle sería un acto expresivo porque su intención ilocutiva es la de expresar su condición de sinceridad: se ha asustado y lo confirma con una interjección (Escandell 70).

En la segunda, Raphael realiza lo que para Austin sería un acto perlocutivo porque intenta calmar al interlocutor y emite lo que para Searle sería un acto indirecto pues al decir ‘No se asuste’ su intención no es dar una orden (el significado literal no coincide con la fuerza ilocutiva o intención), sino sosegar a su interlocutora, más aún lo corrobora con la proposición asertiva ‘Sólo vine a ver la luna’. El narrador omnisciente lo ratifica con la proposición ‘se excusó amable Raphael’.

En la tercera, hay un reproche de Mercedes: ‘No es buena hora...’ y lo justifica con ‘hay muchos mosquitos’, acto de habla secuencial que elimina la ambigüedad de la proposición. Se podría entender como falta de cortesía e inferir distintos motivos; sin embargo, toda la conversación vuelve a entrar en los cánones de la normalidad.

En la última frase hay de nuevo un acto perlocutivo mediante el cual Raphael intenta relajar a su interlocutora (se confirma en la voz del narrador omnisciente) y añade una frase asertiva en la que explica que ha tomado muchos remedios contra los mosquitos e incluso supone cómo debe estar su sangre, a través de un acto locutivo, que indica un acto de habla representativo.

En conclusión, nos encontramos ante una cortesía total ya que uno de los personajes intenta mitigar los daños causados por su improvisada entrada en escena. La necesidad social de ser aceptados nos lleva a mitigar cualquier acción que pueda poner en riesgo nuestra imagen social. Es más, la reacción de Raphael respeta los pares adyacentes, que exigen de cada reacción indeseada una excusa o disculpa. Desde el punto de vista argumentativo: ‘No es una buena hora...’ es una explicación de carácter discursivo, que depende del interlocutor el inferir su correcta descodificación, al no ser un enunciado único de tipo lógico. Desde el punto de vista gramatical, destacar el uso) del pretérito indefinido para algo que acaba de suceder: ‘Me asustó’ y también de la perífrasis deontológica ‘deber + infinitivo’ en lugar de ‘deber de + infinitivo’ (suposición).

#### EJEMPLO 2 (RÍO ARRIBA - Capítulo 9: 77)

—A ver, muchachos —pidió Pedro desde la paneta, donde también fumaba—, regálenle unos cuentos del río a nuestros pasajeros. Filemón, ¡contales el cuento del aparecido de La Bartola!

—No es cuento —respondió el aludido, un marinero que lucía en su sonrisa, orgullosamente, tres dientes de oro—. Yo lo vi con estos ojos —su voz adoptó un tono bajo y bisbiseante.

Pedro quiere entretener a los pasajeros y se muestra cortés al pedirles a sus subordinados que cuenten algunas historias, pero es descortés con Filemón al estar sus palabras llenas ironía, de lo que se puede inferir que, probablemente, no termina de creer su historia.

En un primer momento emplea un acto de habla ilocutivo directivo, en el que no se dan las condiciones preparatorias para que este se cumpla. En la respuesta del marinero hay un acto ilocutivo cuya intención es afirmar su historia haciéndola veraz mediante: ‘Yo lo vi con estos ojos’. Según Grice, se rompe la máxima de modo, uso de la ironía, lo que muestra una discrepancia entre explicatura e implicatura y obliga al interlocutor a llevar a cabo un proceso mental para descodificar la verdadera intención del emisor. No obstante, la ruptura de la máxima se compensa con ‘Yo lo vi’, que respeta la máxima de calidad.

De lo que dice el narrador omnisciente podemos inferir una atmósfera de misterio. Gramaticalmente hablando ‘bisbiseante’ no lo recoge el DLE, hay un caso de voseo verbal y el uso de ‘ustedes’ por ‘vosotros’. En cuanto a la cultura, entre los marineros, el tener dientes o pendientes de oro servía para pagarse los entierros.

#### EJEMPLO 3 (TIERRA ADENTRO - Capítulo 21: 157)

—¿Quiere que le traiga aire en una botella? ¿Fotos?

—Se dice que poseen una biblioteca —dijo Damián—. Traígame uno de esos libros.

Claro caso de ironía y de descortesía por parte de la protagonista y un acto de habla indirecto porque el sentido literal no coincide con la fuerza ilocutiva; para Grice no cumpliría con la máxima de calidad al decir lo contrario de lo que se piensa. El interlocutor no se inmuta y sigue su charla cerrándola con un acto directivo y directo. Según Austin sería un acto ilocutivo, lo que cuenta refleja la intención de lo expresado, una orden. La no respuesta indica una carencia en lo que se conoce como pares adyacentes pues a una pregunta le corresponde una respuesta: ¿intención de no cooperar?

#### EJEMPLO 4 (TIERRA ADENTRO - Capítulo 29: 220)

—¿Medicinas? ¿Qué clase de medicinas? Según Morris, no hay medicina efectiva para ellos —dijo.

—Algo para que sufran menos para quitarles el dolor. Hierbas.

En este ejemplo hay que hacer una serie de implicaturas para comprender el mensaje; hablan de drogas y, concretamente, de la filina. Se trata de un acto de habla indirecto (Jaime utiliza el eufemismo ‘hierbas’ por drogas) en el que se dan las condiciones preparatorias pues ambos interlocutores saben de lo que discuten aun tratándose de una conversación no convencional. Los dos conocen lo negativo de las drogas, pero en este contexto sirven para fines te-

rapéuticos; se expresa lo que los hablantes sienten, dándose las condiciones de sinceridad necesarias.

#### EJEMPLO 5 WASLALA - Capítulo 50: 335)

—Pero vos, Melisandra —habló luego de un prolongado silencio—. ¿No querrás quedarte en Waslala? Podríamos hacer tantas cosas juntas... —la miró ansiosa.

En este último ejemplo la madre realiza una interrogación indirecta en la que espera una respuesta afirmativa, lo que hace que no se cumplan las condiciones preparatorias; posteriormente, refuerza la pregunta con una frase condicional que, en realidad, es un acto directivo porque realiza una propuesta, pero, por la información que nos proporciona el narrador omnisciente, la madre teme la contestación de la hija. Melisandra se toma su tiempo para responder de lo que se infiere que para ellas la situación no es fácil. Desde el punto de vista gramatical, hay voseo pronominal-verbal.

### Conclusiones

Al enfrentarnos a la novela en estudio, hemos podido comprobar que ofrece muchas lecturas y posibilidades de análisis, como algunos temas que los estudiosos consideran “microutopías”, y que cuenta con un final abierto. Melisandra ha cerrado un ciclo de su vida, al encontrar a su madre, y ha abierto otro en el que pondrá en marcha una nueva utopía, que no será cerrada como las conocidas hasta entonces, sino abierta, real y dispuesta a contaminarse con todo lo positivo que venga del exterior para renacer sobre las cenizas de Cineria. Ella se convertirá en líder y contará con la ayuda intelectual de los anales; empieza, por tanto, su etapa de madurez en la que se acompañará de Raphael. Faguas es un país en el que todo está por hacer, pero liberado de la violencia y del patriarcado que empezará a vivir en paz y en un matriarcado que no será estéril como Waslala donde se impondrá la igualdad de género y la lucha social. También los personajes masculinos como Maclovio sufrirán una transformación y logrará que la basura, una vez reciclada, vuelva a sus lugares de origen (distopía convertida en positividad).

En cuanto al objetivo de analizar desde la Pragmática algunas frases se ha cumplido y se han visto distintos aspectos de esta, así como algunos aspectos gramaticales y culturales.

Un posible trabajo podría ser el de examinar las fuentes directas e indirectas presentes en el texto, si bien algunas de las indirectas ya han sido abordadas



en distintos artículos. Fuentes que no han sido introducidas por azar, sino que juegan un papel fundamental en el desarrollo de la historia.

### Obras citadas

- Atwood, M. (2011): *Dire Cartographies: The Road to Utopia*. In *Other Worlds. SF and the Human Imagination*, pp. 66-96.
- Belli, G. (2006): *Waslala. Memorial del futuro*. Barcelona: Seix Barral.
- Escandell, M. V. (2006<sup>2</sup>): *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- García, A. M. (2013): Los avatares del locus dis / utópico. Discusiones en torno de políticas de género literario y sexual. *Cuadernos del CILHA*, 14, 19, pp. 85-108.
- García Irlés, M (2001): Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli. C. Alemany (Pról.). *Cuadernos de América sin nombre*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Gil Iriarte, M. L. (2001): *Waslala*: re-escritura femenina de la utopía. En C. Alemany Bay, R. Mataix Azuar & J. C. Rovira Soler (Eds.); P. Mendiola Oñate (Colab.), *La isla posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Isla de Tabarca, marzo 1998 (pp. 259-268). Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Lafita Fernández, V. (2016): *Latinoamérica con voz de mujer. Un análisis de la identidad latinoamericana y femenina en cuatro novelas de Gioconda Belli*. B. Ferrús Antón & I. Clúa Ginés (Dir. tes.). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Lago Graña, J. (2015): Melisandra y las amazonas: utopismo feminista en “Waslala” de Gioconda Belli. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 41, 2, pp. 69-81.
- Lauritsch, M. K. (2009): *Utopía social en Gioconda Belli. Análisis de La Mujer Habitada y Waslala*. Fernando Varela Iglesias (Dir. tes.). Wien: Universität Wien.
- Lavoie, S. (2007): *Waslala: memorial del futuro* de Gioconda Belli: l'auberge microcosme. *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, 17, 1, pp. 253-262.
- Manassero, C. (2018 / 2019): *La búsqueda de la identidad. La narrativa de Gioconda Belli*. S. Regazzoni (Dir. tes.). Venezia: Università Ca' Foscari.
- Pagetti, C. (2014): Amare utopie. En L. De Michelis, G. Iannaccaro & A. Vescovi (Eds.), *Il Fascino inquieto dell'utopia: percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami* (pp. 21-50). Milano: Ledizioni.
- Poust, A. J. (2009): La desestabilización de los constructos binarios en *Waslala*, de Gioconda Belli. *Revista iberoamericana*, LXXV, 226, pp. 217-227.
- RAE (Actualización 2020): *Diccionario de la lengua española (DLE)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/>. (Visitado en diferentes ocasiones).
- Samdal Vikene, I. (2008): *El desarrollo y proceso de maduración individual en los personajes de Waslala de Gioconda Belli: una representación del proceso de individualización de la sociedad latinoamericana*. J. Pellicer (Dir. tes.). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Serafin, S. (2008): De la poesía a la prosa. La mujer revolucionaria de Gioconda Belli. *Centroamericana*, 14, pp. 101-122.
- Serafin, S. (2011): Il viaggio nella selva di Gioconda Belli. *Rassegna iberistica*, 93, pp. 35-45.
- Zubiaurre, M. (2004): Discurso utópico, basura tóxica y reciclaje ecofeminista en Gioconda Belli: El caso “Waslala” / Goiania. *Letras Femeninas*, 30, 2, pp. 75-93.



# MODALIDADES E INSCRIPCIONES DE LA UTOPIA EN EL IMAGINARIO ALREDEDOR DE LA “E(IN)MIGRACION” ITALIANA EN ARGENTINA

Fernanda Elisa Bravo Herrera\*

Este trabajo propone estudiar desde el comparatismo algunas representaciones de la utopía vinculadas con la “e(in)migración” italiana en la Argentina en textos literarios de Nella Pasini, Adolfo Saldías, Pedro Orgambide, Armando Discépolo, Gastón Gori, Antonio Marazzi, Paolo Mantegazza, entre otros.

Palabras clave: utopía, mito, imaginario, inmigración, representaciones

*Modalities and inscriptions of the utopia in the imaginary around the Italian “e(in)migration” in Argentina.*

This work proposes to study from comparatism some representations of utopia in its relationship with Italian “e(in)migration” in Argentina in literary texts by Nella Pasini, Adolfo Saldías, Pedro Orgambide, Armando Discépolo, Gastón Gori, Antonio Marazzi, Paolo Mantegazza, among others.

Keywords: Utopia, Myth, Imaginary, Immigration, Representations

## **América como espacio de proyecciones utópicas**

América, con sus indefiniciones e hipérbolos, desde su descubrimiento se delineó en los discursos y en el imaginario como espacio de proyecciones utópicas. En esta reconfiguración del “nuevo mundo” el paisaje devino escenario en el que se estratificaron, con ramificaciones y resignificaciones, nudos simbólicos y arquetípicos de mitos emplazados y sedimentados en el pensamiento utópico. El proceso hermenéutico estructuró este territorio en los cruces entre el mito edénico o áureo, el escatológico y el geográfico (Servier), exaltando lo exótico y las rarezas de un mundo que revelaban como posibilidad y ruptura lo que no es/ no-era en otros espacios. En este reconocimiento de la diversidad se fundó

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Universidad de Buenos Aires.

el principio utópico que signó el período de descubrimiento, conquista y colonización y determinó las miradas del nuevo barroco y del real-maravilloso. Esta cosmografía, emplazada en lo posible utópico, sostuvo la política de expansión económico-colonial europea e impuso imágenes provenientes de espacios míticos e imaginarios heterogéneos como el Jardín del Edén, el País de la Cucaña, Arcadia, Eldorado, la Fuente de la Juventud, Cipango, Catay, la Tierra del Vello de Oro, entre otros. Fue decisivo el doble mecanismo de reinención de América que las élites intelectuales promovieron a inicios del siglo XIX: en Europa se resaltaron «las vastas posibilidades expansionistas para los capitales, la tecnología, las mercancías y los sistemas de conocimiento europeos» (Pratt 213) y en Hispanoamérica, «una autoinención en relación con las masas, tanto europeas como no europeas» (Pratt 213) que esperaban gobernar. Se conformó en este proceso, desde el imaginario europeo, la modelización épica del héroe que “conquista” y se impone en nuevos territorios, con el cual era posible / deseable identificarse, representado por el paradigmático Robinson Crusoe. El proyecto utópico, construido en relación con los sistemas simbólicos y los genotextos del viaje y del naufragio, signó el nacimiento del hombre moderno, pionero y nuevo colonizador, y propuso una sociedad diferente, «dedotta dalla autonomia attiva e produttiva dell’individuo isolato» (Berardinelli 350). El “náufrago”, aun fundando en un lugar “otro” una nueva sociedad, continúa los esquemas de la “vieja”. La utopía se conforma desde la paradoja que supone crear una nueva sociedad con viejos materiales, reproduciéndolos y mejorándolos en un espacio “vacío”, y la fundación de un “hombre nuevo”, «avventuroso, pratico e probo uomo medio del futuro, il borghese conquistatore del mondo, modesto, fragile e a suo modo eroico secondo modalità e valori che niente hanno a che fare con gli eroi epici precedenti» (Berardinelli 351). A partir de estos valores se impuso la modelización de los proyectos utópicos alrededor de América, la “e(in)migración”<sup>1</sup> y las configuraciones identitarias de los sujetos, imaginados como héroes, pioneros o colonos.

### **La América de los “e(in)migrantes”: sueños y pesadillas de un mito**

La producción que recoge las múltiples representaciones e inscripciones de los proyectos utópicos vinculados con la migración italiana a América y, en lo

1 El término “e(in)migración” designa el fenómeno migratorio desde la complejidad tensionada de los diferentes cronotopos, perspectivas y sujetos que lo conforman y estructuran (Bravo Herrera 2002 y 2015: 33-34).

específico, a la Argentina, es amplia, heterogénea y compleja. En todas se impone una *performance* de los sujetos culturales y sociales cuyos valores, imágenes y símbolos pueden modificarse, según las ideologías que las declinen, pero la realización última de las posibilidades que remarca la proyectualidad utópica desembarca siempre en un estado de “felicidad”.

La configuración heroica del migrante como colono y pionero que, a la manera de Crusoe, tiene la potencialidad para construir en el nuevo mundo una sociedad mejor, aportando los valores y los elementos de la cultura de origen y erigiéndose como un sujeto superior, se inscribe en la saga de los Roscaldi de Nella Pasini, que comprende *Il pioniere* (1923) y *Gli eredi* (1930). El progreso personal de Andrea Roscaldi, el protagonista, es consecuencia directa de su esfuerzo individual. El sujeto se distingue por su laboriosidad y tenacidad, conformándose como un héroe, modelo ejemplar del colono italiano. El Nuevo Mundo se proyecta, en función de estas virtudes nacionales, como el espacio utópico de “posibilidades” que se resumen en la frase “fare l’America” y que, en el caso de Roscaldi, se concretizan en la fundación de un vasto establecimiento vitivinícola en el valle de Huco, Mendoza. La virtud y el valor del trabajo como rasgos identitarios, que permiten la redención del sujeto migrante y configuran a América como el horizonte de posibilidades y redenciones, se presentan en *Bianchetto. La Patria del Trabajo* (1896), novela de Adolfo Saldías. América hace posible el triunfo de quien, como Robinson Crusoe, vence las resistencias del ambiente, porque «s’era voluto cimentare sprovvisto d’aiuti e d’esperienza, avendo per sè, solamente, l’intuito delle menti geniali, l’ebbrezza del rischio e la temerità degli avventurieri, la fede dei solitari» (Pasini 1923: 15). América se configura desde un imaginario utópico y el sujeto cultural se modeliza determinado por un abanico de potencialidades y *performances*, que se visibilizan y resignifican en las acciones transformadoras del espacio. El progreso – valor que nuclea esta narración mítica y utópica – marca una adherencia a la instancia histórica que influye tanto en la transformación del territorio y del paisaje como en la aceleración de una producción económica que afecta a la comunidad. Estos cambios signan las posibilidades y la consecución de un proyecto, tal como lo describe Pasini: «così per merito suo principale, se non esclusivo, vaste zone di terra sassosa ove, pochi anni prima, cresceva il *cactus* o la *jarrilla*, s’erano trasformate in floride plaghe su cui il caldo topazio e l’indaco violento dei grappoli accendevano un giocondo fervore di vita» (1923: 17)<sup>2</sup>. Esta idea utópica de regeneración y progreso individual y colectivo por el trabajo, la igualdad y la inmigración, está en *Bianchetto*:

2 Cursiva en el original.

Bianchetto acariciaba el embrión de una idea grandiosa, originaria de las tierras que bañan el río de la Plata: la de asimilar y confundir por la esperanza en el progreso, por el esfuerzo común, por las vinculaciones de la sangre y por el sentimiento en la solidaridad nacional, á los hombres de todas las latitudes, por humildes y desheredados que sean, que habiten la República Argentina y cuenten en ella como entidades más o menos importantes de la ciencia, del arte, del trabajo, de la actividad humana aplicada al progreso y á la libertad (Saldías 314).

El héroe es centro del mundo por su capacidad de transformarlo, concretizando la utopía del conquistador y pionero:

Egli aveva creato l'industria vitifera in una vasta regione presso che improduttiva, lottando dapprima contro l'apatia dell'ambiente e poi contro le insidie di appetiti voraci; sí era fatto una fortuna, ma promovendo insieme il magnifico sviluppo delle terre che il suo sforzo guadagnava al deserto. Poi, raggiunta la vittoria, avea profuso il suo danaro a dotare d'istituzioni benefiche la cittadina che si era offerta alla sua fiera povertà di emigrato, facendogli balenare la bella impresa (Pasini 1930: 33).

Pedro Orgambide retoma este núcleo utópico en *Hacer la América* (1984), que forma parte del ciclo de las “novelas de la memoria”, en las cuales revisa críticamente la historia y los mitos que han sostenido y acompañado los procesos socio-culturales en Argentina. Orgambide parte de la frase “hacer la América”, que sintetiza el proyecto utópico de la inmigración, para reconstruir un fragmento de la historia nacional, ya no configurada como epopeya sino como delirio marcado por los sacrificios y la pobreza. América y sus utopías se desmitifican en la mostración babélica y grotesca del verdadero rostro de la conquista del desierto, de la colonización y de la inmigración. Aun cuando el “campo” sea destinado a los colonos y el paisaje se transforme por su labor, Orgambide señala dos falencias del proyecto utópico de colonización e inmigración: por una parte, las tensiones sociales y las injusticias que se crean al despojar de sus tierras a los indígenas y, por otra, la orfandad y la nostalgia que el desplazamiento marca en los sujetos migrantes. El estado de felicidad que supone un espacio utópico imaginario se desmorona por estos “errores” que desvían hacia modalidades distópicas y originan desgarros identitarios y, por ello, los inmigrantes no son héroes conquistadores y pioneros del mito del “hacer la América”. La observación de un criollo sintetiza la orientación de la historia: «Debe ser muy feo andar llevando los huesos de un lugar a otro como ánima en pena. Debe ser jodido andar sin patria. Más pior que la muerte» (9). Esta modelización del sujeto desgarrado por el desplazamiento migratorio, que desmonta el mito de América y las proyecciones utópicas vinculadas con la inmigración, se registra en las obras de teatro de Armando Discépolo. Por ejemplo, en *Stéfano* (1928) la inmigración significa pérdida y fracaso y la nueva tierra, desdichas. La pérdida de la pequeña propiedad en la tierra natal – concreta felicidad pese a la pobreza

y única realidad aún más significativa que la Patria o el Estado-Nación – fue provocada por los engaños y la locura de la utopía en América, por la voluntad de emigrar que se define como un «capricho» (96). Así lo expresa con amargura Alfonso, el padre de Stefano:

“La vida es una ilusione!” ... ¡No! No es una ilusione. Es una ilusione para lo loco. El hombre puede ser felice materialmente. Yo era felice. Nosotros éramo felice. [...] Teníamo todo. No faltaba nada. Tierra, familia e religione. La tierra... chiquitita, nú pañuelito... [...] Pero que daba l’alegría a la mañana, el trabajo al solé e la pache a la noche. La tierra... la tierra co la viña, la oliva e la pumarola no es una ilusione, no engaña, ¡e lo único que no engaña! E me l’hiciste vender para hacerme correr a todo atrás de la ilusione, atrás del ideale que, ahora no s’alcanza, atrás de la mareposa. M’engañaste (95-96).

Gastón Gori plantea la desmitificación de América y del proyecto utópico de la inmigración en la novela *El desierto tiene dueño* (1958) y en los ensayos *El pan nuestro* (1958) y *La tierra ajena* (1972). El nuevo mundo no se configura desde la abundancia y la riqueza, sino desde la carencia, las carestías, las dificultades y el sacrificio. El esfuerzo personal no es suficiente para realizar las posibilidades y potencialidades de las proyecciones utópicas y la heroicidad no se alcanza. “Hacer la América” no presenta un esquema épico, sostenido y de éxitos sino un itinerario complejo, contradictorio, con derrotas y victorias, sombras y luces, índice de una humanidad frágil y heroica.

La representación de América como espacio de progreso y heroicidad, propio de las proyecciones utópicas del programa “e(in)migratorio”, se desmonta en la trilogía de Antonio Marazzi, *Emigrati. Studio e racconto* (1880-1881), que narra las peripecias de Silvestro y Agostino Codazzi y su viaje de regreso a Italia más pobres y mutilados. Es el fracaso de un proyecto, aun cuando la inmigración se conciba como agente civilizador que permite «in quelle vergini contra de una nuova era di progresso e civiltà» (1880: 232). Como en *Il Dio ignoto* (1877) de Paolo Mantegazza, Silvestro emprende la aventura de la emigración impulsado por ideales que no logra definir y denotan desorientación e insatisfacción personal. América, más que un espacio de progreso económico, de justicia social o de reivindicación popular, se configura como el lugar en el que un sujeto en crisis puede alcanzar un equilibrio a través de una transformación individual. Lo histórico se diluye y la redención/salvación deviene personal. Esto lo expresa Silvestro: «Non sapeva veramente cosa si volesse, ma certo era un cangiamento profondo nella sua vita, una metamorfosi così completa che, strappandolo al passato, avesse possanza di farglielo dimenticare, di cancellargli dall’anima ogni traccia dello smacco patito» (Marazzi 1880: 34). Attilio, en *Il Dio ignoto*, construye una imagen utópica de América desde un “Ideal” desconocido, un enigma imposible en Europa, vinculado con lo histórico-terrenal. El

diálogo con su amigo Giovanni evidencia los contrastes entre la configuración imaginaria de América y su desmitificación:

- Ma l'ideale, Attilio mio, non si trova soltanto in America, ma qui e in ogni luogo, dove vi sia un uomo che guardi in alto un cielo che non ha confini.
- Sì, tu credi in Dio, puoi farti un ideale dovunque, ma io devo cercarmelo sulla terra questo Dio, e lo troverò più facilmente in una terra vergine e libera, in un mondo nuovo non ancora guastato dagli uomini e dagli Dei (Mantegazza 9).

Esta concepción de América como cronotopo de posibilidades, en cuanto “tierra virgen y libre”, retoma representaciones utópicas que se construyen desde el entrecruzamiento del mito edénico o áureo con el geográfico y el escatológico y proyectan la “felicidad”. Esa concepción crítica y niega un mundo signado por las carencias, las injusticias, las limitaciones de lo viejo e impuesto. Se trata de un “lugar” físico, simbólico e ideológico que indica una evasión y, al mismo tiempo, un compromiso revolucionario, una voluntad de redención ética. La búsqueda de Dino Campana en «l'infinita maestà della natura» (73), «nel mistero della terra selvaggia e buona» (75), lo conduce desde su ser y la tierra, «per le vie del cielo il camino avventuroso degli uomini verso la felicità a traverso i secoli» (73). La libertad y la virginidad de este mundo nuevo, representado en la pampa argentina, se propone para Campana como posibilidades realizables, trazos de una utopía concreta en un lugar que ya no es imaginario ni legendario pues existe en su libertad e infinitud: «Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato da Nessun Dio» (75).

### **A manera de cierre**

Las cartografías imaginarias y los discursos míticos vinculados favorecieron la construcción de América como espacio de sistemas utópicos, imbricándose con los proyectos “e(in)migratorios”, delineados desde múltiples modalidades ideológicas y utópicas. Se conformó así un mito utópico en el cruce entre el fenómeno migratorio y la identidad que, desde Europa, se impuso al Nuevo Mundo.

Las construcciones utópicas de América, vinculadas con los procesos migratorios, evidencian, en la permutabilidad de los relatos, constantes en las que son legibles estratificaciones y resignificaciones míticas. Este espacio caleidoscópico, estratificado y complejo abreva en mitos y mundos imaginarios precedentes, articulados y resignificados en una nueva “sintaxis” de símbolos, imágenes y arquetipos. En esta “narración” que presenta a América como la tierra de los deseos y de las posibilidades en las proyecciones imaginarias y utópicas



de los “e(in)migrantes”, los valores que la declinan recuperan de las utopías tradicionales y de los lugares imaginarios, imágenes y estados de abundancia y redención social, justicia, igualdad, paz, solidaridad, o sea, la “tierra feliz”. En la afirmación de estas posibilidades, que no existen en el lugar de origen y que se espera alcanzar en el desplazamiento migratorio, se construye elípticamente una negación, crítica y de denuncia contra el espacio que se abandona.

Paradójicamente la no-realización del proyecto utópico y la desmitificación de América puede resolverse dialécticamente con la construcción de una nueva idealización, dirigida a la tierra de origen, una Itaca modelizada desde la pérdida y la nostalgia, como se representa en las novelas de Antonio Dal Masetto. Esto determina los viajes del imposible “regreso”, las herencias y los mandatos, las configuraciones identitarias intergeneracionales y los desplazamientos de la memoria.

La cartografía imaginaria, en conclusión, supone la consecución de la “felicidad” y la proyección de posibilidades, una mirada crítica, un desplazamiento que revela el propio rostro y la alteridad. Por esto puede comprenderse como una radical experiencia hermenéutica con una profunda conciencia ética y proyectual que dinamiza la historia y sostiene la esperanza en el hombre, una forma de nostalgia o pena por una ausencia, revelación y ocultamiento del enigma de la existencia.

### Obras citadas

- Berardinelli, A. (2002): L'incontro con la realtà. En F. Moretti (Ed.), *Il romanzo II, Le forme* (pp. 341-381). Torino, Giulio Einaudi.
- Bravo Herrera, F. E. (2002): Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración. *Cuadernos de Humanidades*, 12, pp. 234-244.
- Bravo Herrera, F. E. (2015): *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo.
- Campana, D. (1989): *Opere. Canti orfici e altri versi e scritti sparsi*. Milano: TEA.
- Dal Masetto, A. (2010): *Las novelas de Agata. Oscuramente fuerte es la vida. La tierra incompatible*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dal Masetto, A. (2011): *Cita en el Lago Maggiore*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Discépolo, A. (2008): *Stéfano*. En I. Pérez (Ed.), *El grotesco criollo: Discépolo – Cossa: Stéfano. La Nona* (pp. 83-125). Buenos Aires: Colihue.
- Gori, G. (1972): *La tierra ajena. Drama de la juventud agraria argentina*. Buenos Aires: La Bastilla.
- Gori, G. (1999): *El desierto tiene dueño*, 1958. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral.
- Gori, G. (2002): *El pan nuestro. Panorama social de las regiones cerealistas argentinas*, 1958. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Mantegazza, P. (1876): *Il Dio ignoto*, Milano: G. Brigola.
- Marazzi, A. (1880): *Emigrati. Studio e racconto I: Dall'Europa in America*. Milano: Fratelli Dumolard.

- Marazzi, A. (1881a): *Emigrati. Studio e racconto II: In America*. Milano: Fratelli Dumolard.
- Marazzi, A. (1881b): *Emigrati. Studio e racconto III: Dall'America in Europa*. Milano: Fratelli Dumolard.
- Orgambide, P. (1984): *Hacer la América*. Buenos Aires: Brughera.
- Pasini, N. (1923): *I Roscaldi. Il pioniere*. Firenze: Valecchi.
- Pasini, N. (1930): *I Roscaldi. Gli eredi*. Santa Margherita Ligure: Le Caravelle.
- Pratt, M. L. (2010): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, 1992. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saldías, A. (2002): *Bianchetto. La Patria del Trabajo*, 1896. Buenos Aires: Félix Lajoune.
- Servier, J. (2002): *Storia dell'utopia. Il sogno dell'Occidente da Platone ad Aldous Huxley*, 1967. Roma: Edizioni Mediterranee.

# DINO CAMPANA IN SUD AMERICA: L'UTOPIA IN *QUESTO VIAGGIO CHIAMAVAMO AMORE* DI LAURA PARIANI

Camilla Spaliviero\*

Il saggio analizza il romanzo di Laura Pariani dedicato alla vita di Dino Campana. Dalla prospettiva della reclusione in un cronico, si ripercorre il viaggio del poeta in Sud America, avvenuto circa vent'anni prima, mai dimostrato. Uruguay e Argentina si raccontano in una costante oscillazione tra realtà e immaginazione. Seguono alcuni spunti per la proposta del romanzo in chiave didattica.

Parole chiave: Sud America, Dino Campana, viaggio, utopia

*Dino Campana across South America: utopia in Questo viaggio chiamavamo amore by Laura Pariani*  
The essay analyzes Laura Pariani's novel focused on Dino Campana's life. Starting with his confinement in a chronic disease hospital, the novel explores the journey he embarked on twenty years before across South America. Uruguay and Argentina are described balancing between reality and imagination. Some prompts on the introduction of the novel in a learning environment are to follow.

Keywords: South America, Dino Campana, Journey, Utopia

## **Dino Campana: viaggi e utopie**

Dalla fine del XIX secolo il Sud America, e soprattutto l'Argentina, è terra di emigrazione per milioni di italiani (Regazzoni). La vita e le poesie di Dino Campana confermano i tratti utopistici dei viaggi oltreoceano, introdotti dalle opere di More, Campanella e Bacon. Nel romanzo di Laura Pariani l'esperienza in Sud America, seppur non esente da ambiguità, offre a Campana la possibilità di riscatto: «ho imparato che sono strane le faccende di questo nostro mondo. In America ancora di più. Ché laggiù la gente è senza passato. Il futuro è l'unica cosa che ti rimane, quando scendi da un bastimento» (2015: 141).

\* Università Ca' Foscari Venezia.

Campana nasce a Marradi (Faenza) il 20 agosto 1885. All'età di quindici anni manifesta i primi sintomi di disagio psichico, acuitiesi nel corso dell'adolescenza, causano studi altalenanti, comportamenti sociali alterati, arresti e degenze in strutture psichiatriche. A vent'anni inizia a viaggiare in Europa. Per Campana, consapevole della propria condizione psichica, il nomadismo è un'efficace reazione alle proprie irrequietudini: «non riuscivo in chimica, e allora mi diedi un po' a scrivere e un po' al vagabondaggio» (Pariani 1978: 43). A ventuno anni è ricoverato per la prima volta in manicomio. Una volta dimesso, riemerge l'impulso del viaggio e il desiderio di miglioramento: «voglia di partire, [...] e tanto più acuta, intrattabile, quanto più forte era stata la seduzione, o la speranza, dell'ultima radicale sortita, e la percezione, o l'abbaglio, di un rinnovamento possibile, di una rinascita realizzabile» (Turchetta 147). Negli anni 1907-1909 viaggia in Sud America. Non esistono documenti che confermino con certezza l'esperienza oltreoceano (Martinoni) e lo stesso Campana afferma di aver trascorso cinque anni in Argentina (Pariani 1978). Tuttavia, esistono testimonianze della partenza da parte dei familiari: nell'autunno del 1907 è accompagnato alla stazione dal fratello, si imbarca a Genova guidato dallo zio e arriva a Buenos Aires con lettere commendatizie per un farmacista contattato dai genitori (Vassalli). In quegli anni, inoltre, Campana non rinnova l'iscrizione all'università, non si producono documenti giudiziari che lo riguardano e non si registra la sua presenza nelle biblioteche (Petrucciani, Turchetta). L'esperienza sudamericana è poi fonte di ispirazione poetica. In "Passeggiata in tram in America e ritorno" Campana descrive le emozioni contrastanti al momento della partenza da Genova. In "Viaggio a Montevideo" nomina le tappe del tragitto: «i colli di Spagna», «un'isola equatoriale» (Capo Verde), «la riva selvaggia» (Uruguay), «la capitale marina» (Buenos Aires) e «la città abbandonata» (Montevideo) (56-57). In "Pampa" esprime la propria rinascita filosofica e culturale grazie al soggiorno sudamericano: «io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere» (95). In "Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etchegarray)" definisce l'Argentina «oasi dove la mia vita ritrovò un istante il contatto colle forze del cosmo» (73). Il poeta ricorda l'esperienza sudamericana anche ne "L'incontro di Regolo", incontrato in Argentina, con cui condivide lo spirito dell'avventura: «mai c'eravamo piegati a sacrificare alla mostruosa assurda ragione» (111). Campana rientra in Europa all'inizio del 1909. Si succedono ricoveri in manicomio, arresti, viaggi, riprese degli studi universitari, scrittura poetica. Nel 1914 pubblica i *Canti Orfici*. Nel 1918 è definitivamente ricoverato nel cronichario fiorentino di Castel Pulci. Dal novembre 1926 all'aprile 1930 riceve le visite dello psichiatra Carlo Pariani. Le loro conversazioni sono riportate in un volume (Pariani 1978) che testimonia gli ultimi anni del poeta e la personale ricostruzione del proprio passato. Il 27 febbraio del 1932 Campana muore per setticemia.

Nonostante le persistenti zone d'ombra nella vita del poeta, i vagabondaggi svolgono la funzione di illuminare la sua esistenza irrequieta. In quest'ottica è possibile stabilire una connessione tra i viaggi e le utopie, poiché per Campana il Sud America rappresenta sia un luogo che non esiste sia il migliore dei mondi possibili in cui vivere. Da giovane, Uruguay e Argentina sono un luogo fisico in cui fuggire dalla realtà conosciuta e cercare un destino migliore che, come confermato nelle sue poesie, riesce a trovare seppur per breve tempo. Da uomo maturo, il Sud America equivale a un luogo mentale dove tornare, prima attraverso la scrittura e poi solo grazie ai ricordi, per evadere dalla reclusione a Castel Pulci.

### ***Questo viaggio chiamavamo amore: il Sud America tra realtà e immaginazione***

Sugli anni sudamericani di Campana, Turchetta (162-163) scrive: «tutto quello che succede sembra essere [...] all'altezza del mito. E la storia [...] del viaggio in Argentina, nonché dell'avventuroso ritorno in Italia, è forse la parte della vita di Campana più direttamente responsabile della leggenda». In *Questo viaggio chiamavamo amore* (2015) Laura Pariani si focalizza sulla vita del poeta negli anni 1907-1909 e 1926-1930. I punti salienti dell'avventura oltreoceano sono rivissuti dalla prospettiva del manicomio durante le conversazioni con il dottor Carlo Pariani (l'omonimia è casuale) avvenute con certezza nel cronicario di Castel Pulci.

Nel romanzo sono presenti diverse opposizioni sul piano contenutistico e formale. I ricordi di un passato di vagabondaggi e scoperte si alternano alla descrizione di un presente di paralisi e reclusione. Uruguay e Argentina si raccontano in una frequente oscillazione tra realtà e immaginazione. I capitoli intitolati con i versi poetici di Campana sono intervallati da capitoli introdotti dal riferimento al manicomio e da una datazione temporale progressiva (1926-1930). Se nei primi le vicende sono descritte dal punto di vista interno del poeta, nei secondi gli eventi sono presentati da un narratore esterno e onnisciente. Il racconto della vita di Campana è marcato da citazioni letterarie, espressioni dialettali e ispanismi che riproducono la lingua degli emigranti italiani. Le vicende delle persone verosimilmente conosciute si alternano ad aneddoti in cui compaiono figure di fantasia. Si mescolano, infine, diverse forme narrative, come lettere, telefonate e conversazioni "mentali" elaborate in manicomio.

Per quanto attiene al passato, sono presenti alcuni riferimenti all'infanzia, all'adolescenza e al complesso rapporto con la famiglia. Si citano le prese in giro da parte dei compaesani, i falliti tentativi di sistemazione lavorativa e la delusione della madre: «quando mi disperavo perché un cretino di Firenze

[Giovanni Papini] aveva perso il mio manoscritto mi disse: “Ne ho proprio piacere! Adesso finalmente la pianterai di sprecare il tempo in baggianate e di rovinare la nostra reputazione”» (Pariani 2015: 60). La conseguente frustrazione alimenta, in Campana, la sensazione di «sentirsi straniero a casa propria» (16) e la volontà di andarsene: «aveva l'impressione che la vita vera non fosse lì dove si trovava» (59). Allo psichiatra spiega che le ragioni dei continui spostamenti riguardano il bisogno di allontanarsi dalle proprie origini e la speranza di stare meglio:

[Ero] un vagabondo che cercava di fuggire dal pesante groviglio della stupidità locale. [...] Mi successe perfino in America, dove decisi di andare perché dicevano che laggiù la gente era più libera, lo spazio grande, e nessuno a soffocarti di domande indiscrete. Di sicuro in America non desta nessuna curiosità chi viaggia, tutti arrivano e partono. Ché nell'idioma che parlano in quei paesi la meta di un viaggio si chiama DESTINO... Che bella lingua, vero? (60).

I ricordi del Sud America si associano alla ricerca della libertà. Le immense estensioni geografiche permettono al poeta di ricongiungersi con sé stesso e di vivere pienamente la vocazione al nomadismo e alla letteratura: «ho sempre odiato le barriere. Per questo venni in Argentina: volevo la pampa infinita, senza termine tranne che il cielo» (168). Collegandosi a “Pampa” (Campana 93-96), si esplicita la sensazione di rinascita sperimentata grazie all'impiego di fuochista su un treno che attraversa il territorio argentino:

Ti senti vivo. [...] non hai casa o campo a cui restare abbarbicato, sei libero come un uccello. Le stelle fuggono sopra la tua testa, la pampa nera e selvaggia ti abbraccia. Tale sensazione di assoluta libertà durò una settimana intera. La macchina via via s'impossessò di me, facendomi dimenticare me stesso: mi sembrava quasi di non sapere più chi ero stato un tempo e dove. Cancellate di colpo tutte le pene dell'anima... (Pariani 2015: 178).

Riguardo alla scrittura, si esalta la rilevanza dell'esperienza sudamericana rispetto alla decisione di dedicarsi alla poesia dopo diversi tentativi di carriera universitaria in chimica:

Fino a quell'epoca avevo tentennato alternando rivolte e tentativi di obbedienza [...]. Il viaggio in America segnò una svolta insegnandomi che ogni persona ha il dovere di creare una poesia della sua vita. Da allora ho cercato di cantare la mia personale canzone: malinconica, certamente, buia quanto lo sono gli inferni a cui mi sono affacciato... Questa canzone, io la chiamavo amore oppure poesia (40-41).

Le avventure tra Uruguay e Argentina si propongono in una modalità a tratti verosimile e ad altri immaginata. Campana richiama alla mente i territori visitati e le persone incontrate con dovizia di particolari ma fin dalle prime pagine,

citando la "Passeggiata in tram in America e ritorno" (Campana 105-107), affiorano dei dubbi sull'effettivo svolgersi del viaggio:

Capace perfino di imbarcarsi per il Sudamerica come fosse la cosa più semplice del mondo, quasi come prendere un tram... Ma sono stato davvero io a fare queste cose oppure ho soltanto sognato? Si chiede passandosi una mano davanti agli occhi. A cambiarlo così tanto sono stati i sedativi che gli propinano? Oppure le immagini di vagabondaggio che a volte gli fiammeggiano nella mente sono soltanto sogni? (Pariani 2015: 14).

La descrizione dei luoghi e di alcuni personaggi riflette in modo realistico le esplorazioni geografiche e gli incontri sociali. Ad esempio, l'arrivo della nave al porto di Montevideo è ricco di dettagli visivi, uditivi, tattili e gustativi; l'attraversamento del fiume Paraná è contestualizzato nella flora e nella fauna che lo popolano; il viaggio sulla carovana per la pampa orientale si compie in una pianura estesa, incontaminata, arida e rovente: «la pampa è l'infinito di alfalfa, il vuoto, notti luminose sotto una Via Lattea che attraversa il cielo come una larga strada di luce; è profumo d'erba, solo odori, senza esseri umani, senza parole: pura fragranza di madreterra» (82). L'inserimento di parole dialettali, termini spagnoli e ispanismi rafforza la rappresentazione verosimile del viaggio. Ad esempio, i dialoghi con Regolo abbondano di espressioni di origine mantovana: «la Mérica l'è proprio piscinína» (8). Si citano canzoni, termini colloquiali (*tanos*), bibite, pietanze (*cafecito*, *mate*, *asado*) e specie animali e vegetali tipiche (*peludos*, *jacaré*, *iberá-pitá*). L'italiano e lo spagnolo si fondono nelle frasi dei discendenti degli italiani, come in quelle del figlio di un emigrante veneto: «Usted crede che *en la vida* succeda qualcosa? *No pasa nada*» (92).

La riproduzione verosimile del passato sfuma in una percezione fantasiosa degli stessi territori, eventi e personaggi nella reclusione a Castel Pulci. Ad esempio, Campana ricorda di aver conversato con un "Ghignagatto" (una specie di gatto-tigre) in un luogo selvaggio della pampa. D'altra parte, la volontà di conoscere maggiori dettagli sull'esperienza sudamericana da parte del dottor Pariani contrasta con la reticenza del paziente a parlare della vita precedente al manicomio: «ma insomma cosa vuole ancora il dottor Pariani? [...] Possibile che, col mestiere che fa, non abbia imparato che nella vita tanto vale quel che siamo stati quanto ciò che avremmo desiderato essere?» (86). La descrizione di alcuni personaggi si colloca in un alone di incertezza giustificato dallo stato di degenza. Ad esempio, di Maria Bebé, una ragazza di Rosario, si riferisce: «ci sono giorni che la tua figura si fa più confusa. Perché la mia testa di questi tempi, sai, è molto stanca. Ma ci sono altri momenti in cui mi pare di conoscerti davvero molto bene. E allora mi dico che, chi lo sa, forse ti ho davvero incontrata» (128). Sulla conoscenza con Manuelita Etchegarray si riporta: «Matteo mi

dava corda e non si stancava di farmi ripetere per filo e per segno tutti i particolari di quell'incontro, fino alle minime inezie: reali o create dall'immaginazione, non so più» (145).

Il viaggio in Sud America finisce, così, per contraddistinguere l'esistenza di una persona con la quale il poeta non si identifica più. A Castel Pulci Campana sperimenta la sensazione di vedersi da fuori e tende a parlare di sé in terza persona: «in certi momenti mi dico che ho le fattezze di un altro, quello sconosciuto che ero prima: una delle poche cose che io e il "signor Dino Campana" abbiamo in comune» (107). Da una parte arriva alla conclusione di vivere in un mondo di maschere, indossandone lui per primo, dall'altra ha l'impressione di essere già morto a causa della perdita della propria identità, dovuta anche all'impossibilità di scrivere: «Castel Pulci è il termine della mia corsa, finale e limite, espulsione dal mondo, pura assenza» (169). Il soggiorno nel cronicario si descrive, pertanto, in modo contraddittorio poiché è sia un riparo dai pericoli del mondo: «ho bisogno di queste sbarre per vivere» (58), sia un'imposizione che stride con il perenne desiderio di libertà: «sono un selvatico, epperò non sono mai riuscito a rassegnarmi al chiuso di Castel Pulci» (63). Il viaggio in Uruguay e Argentina rappresenta così un'esperienza da rivivere solo mentalmente nei momenti più difficili della reclusione.

### **Alcuni spunti per la didattica dell'italiano come Lingua Straniera**

*Questo viaggio chiamavamo amore* può essere proposto a studenti universitari di italiano come Lingua Straniera (d'ora in poi LS) di livello intermedio e avanzato. Le sue potenzialità linguistiche e letterarie possono consentire di migliorare l'acquisizione dell'italiano, analizzare il genere del romanzo biografico, studiare la vita e le poesie di Campana e trattare il tema di viaggi e utopie.

Sul piano contenutistico, la lettura di frammenti o dell'intero romanzo può favorire l'allargamento del canone letterario in un'ottica aggiornata e inclusiva, nella prospettiva di genere. Sul piano metodologico, si possono proporre delle attività da svolgere prima, durante e dopo la lettura basate sul metodo ermeneutico e relazionale (Spaliviero). Per motivare alla lettura è possibile presentare i temi del romanzo (il viaggio) a partire dalla quotidianità degli studenti, sfruttare la ridondanza del paratesto (l'immagine di copertina), introdurre delle informazioni sul contesto (il genere del romanzo biografico) e attivare diversi canali sensoriali (grazie alla visione di sequenze filmiche tratte da *Il più lungo giorno* di Riviello 1998). Gli studenti realizzano poi una lettura estensiva, con attività mirate alla verifica della comprensione globale, e intensiva, con esercizi su specifici aspetti linguistici e/o letterari (lessico del paesaggio sudamericano, struttura dei



capitoli ecc.) per testare la comprensione analitica. In seguito, contestualizzano il brano a partire dalla biografia di Campana e leggono una o più poesie riferite al viaggio in Sud America per interpretare il romanzo alla luce delle nuove informazioni. Per concludere, è possibile collocare l'opera nella quotidianità degli studenti (grazie alla lettura dei fumetti di Lucciola & Lombardi 2014) per favorire un'interpretazione attuale dei temi (il viaggio come evasione) e stimolare il confronto tra compagni (riguardo alle esperienze all'estero, possibilmente in Italia). Infine, gli studenti producono un giudizio critico e personale su quanto letto per incentivare l'elaborazione di opinioni indipendenti.

Il tema dell'utopia legato al viaggio sudamericano di Campana può promuovere il coinvolgimento degli studenti attraverso attività mirate a favorire l'identificazione con il poeta e la discussione sull'esperienza personale di luoghi immaginati o fisici in cui rifugiarsi con la fantasia o con la memoria.

## Conclusioni

Come scrive Turchetta, la vita di Campana è «una storia dolorosa e sconvolgente, piena di disordine e di sofferenza, che assomiglia fin troppo a un romanzo» (9). Essa è infatti segnata da numerose discese e risalite, da luce e oscurità. Nonostante le incertezze delle esperienze biografiche, tra i temi ricorrenti nelle sue poesie si identificano l'evasione, il viaggio, le partenze e i ritorni, la libertà, la scoperta, i luoghi e il ricordo (Martinoni).

A sua volta, le avventure oltreoceano del poeta ispirano altri/e scrittori e scrittrici, come Laura Pariani la quale ripercorre il viaggio in Uruguay e Argentina in una continua oscillazione tra realtà e utopia. Le componenti biografiche, le citazioni letterarie e le tematiche attuali rendono *Questo viaggio chiamavamo amore* una risorsa efficace per potenziare l'italiano come LS e un veicolo importante di trasmissione utopica aprendo prospettive di speranza. Certo è che gli anni sudamericani di Campana, scanditi dal contatto con città in fermento, spazi naturali incontaminati e incontri (con Poletto, Nausicaa e Barbarossa, tra gli altri), simboleggiano l'evasione fisica e mentale dalla frustrazione individuale, l'opportunità di auto-conoscenza e l'ambiguità delle utopie, in questo caso corrispondenti a un Sud America vissuto o, forse, solo immaginato:

Il paradiso è sulla strada. Sempre mi sono sentito leggero e col cuore puro appena uscivo da Marradi e, al contrario, mi si strizzava lo stomaco quando ero costretto a tornare a casa. Marradi non era la patria, ma piuttosto l'esilio della vita vera. Benedetto l'anno 1907 quando mi imbarcai per l'America: mi piace ripetermi adesso quella data, come se fosse un oggetto prezioso e fragile, tutto mio (187).

**Opere citate**

- Campana, D. (2014): *Canti Orfici e altre poesie*. R. Martinoni (Ed.). Torino: Einaudi.
- Campana, D. (2014): Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etchegaray). In D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie* (pp. 71-75). R. Martinoni (Ed.). Torino: Einaudi.
- Campana, D. (2014): L'incontro di Regolo. In D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie* (pp. 109-112). R. Martinoni (Ed.). Torino: Einaudi.
- Campana, D. (2014): Pampa. In D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie* (pp. 91-96). R. Martinoni (Ed.). Torino: Einaudi.
- Campana, D. (2014): Passeggiata in tram in America e ritorno. In D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie* (pp. 103-107). R. Martinoni (Ed.). Torino: Einaudi.
- Campana, D. (2014): Viaggio a Montevideo. In D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie* (pp. 56-57). R. Martinoni (Ed.). Torino: Einaudi.
- Lucciola, S. & Lombardi, R. (2014): *Campana*. Ravenna: Giuda.
- Martinoni, R. (2014): Introduzione. In D. Campana (2014), *Canti Orfici e altre poesie* (pp. V-LII). R. Martinoni (Ed.). Torino: Einaudi.
- Pariani, C. (1978): *Vita non romanziata di Dino Campana, con un'appendice di lettere e testimonianze*. C. Ortesta (Ed.). Milano: Guanda.
- Pariani, L. (2015): *Questo viaggio chiamavamo amore*. Torino: Einaudi.
- Petruciani, A. (2019): Ancora per la biografia di Dino Campana: questioni di metodo e ipotesi sul viaggio in Argentina. *Nuovi Annali della Scuola Speciale per archivisti e bibliotecari*, XXXIII, pp. 278-281.
- Regazzoni, S. (2013): La diaspora italiana in Argentina oggi. In S. Serafin (Ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*. *Oltreoceano*, 7, pp. 135-144.
- Riviello, R. (1998): *Il più lungo giorno*. Italia: Morgan Film. Film: durata 98 minuti. Recuperato da <https://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=29306>. (Visitato il 14/05/2021).
- Spaliviero, C. (2020): *Educazione letteraria e didattica della letteratura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing.
- Turchetta, G. (2020): *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*. Firenze: Bompiani.
- Vassalli, S. (1984): *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*. Torino: Einaudi.

# LA RESTA DE ALIA TRABUCCO ZERÁN Y (LA DEVOLUCIÓN DE) LOS CUERPOS: UN VIAJE METAFÓRICO Y DISTÓPICO

Alice Favaro\*

*Vivo en un país que no ha devuelto los cuerpos*  
(Zurita 81).

*La resta* indaga la persistencia de la memoria. Los efectos de la dictadura están filtrados a través de la perspectiva de una generación que, a pesar de no haberla vivido en primera persona, ha permanecido profundamente trastornada. El *road trip* de los protagonistas se convierte en un viaje metafórico y distópico donde los hijos buscan apoderarse de algo que les fue robado para siempre por la dictadura.

Palabras clave: distopía, dictadura chilena, cuerpos, memoria, duelo

*The Remainder by Alia Trabucco Zerán and (the Restitution of) the Bodies: a Metaphorical and Dystopian Trip*

*The Remainder* investigates the persistence of memory. The effects of the dictatorship are filtered through the perspective of a generation that, despite not having experienced it in the first person, has remained deeply upset. The road trip of the protagonists becomes a metaphorical and dystopian journey where the children seek to seize something that was stolen from them forever by the dictatorship.

Keywords: Dystopia, Chilean Dictatorship, Bodies, Memory, Mourning

## La literatura de los hijos

La distopía se configura como opuesta a la utopía; si en la novela utópica se describe una sociedad imaginaria e ideal en que hay paz, armonía y justicia, en la novela distópica se prefigura un sistema social y político del futuro descrito en términos fuertemente negativos. El imaginario distópico tiene su

\* Università Ca' Foscari Venezia.

origen en un dúplice trauma: por un lado el choque producido por la aceleración extrema del progreso técnico-científico, visto como agente de deshumanización y alienación o de destrucción del ambiente y de la humanidad, por otro está provocado por la afirmación de los regímenes totalitarios del siglo XX –en nuestro caso la dictadura chilena de Augusto Pinochet. El relato distópico nace, solitamente, de un conflicto entre el protagonista y un antagonista, que en este caso está representado por la sociedad entera que ha ocultado el pasado. De hecho, en la literatura chilena contemporánea el peso agobiante de la historia reciente aflora, particularmente, en las obras de los autores nacidos entre los años Setenta y Ochenta que pertenecen a la generación de los hijos que han vivido el trauma del terror dictatorial de Pinochet a través de los relatos de resistencia de sus padres y que han reconstruido el pasado doloroso solamente una vez adultos, cuando han podido unir los pedazos de la infancia. Este nuevo tipo de literatura, que se inaugura en Chile a partir del año 2000, explora lo que la Historia Oficial ha dejado atrás intentando reconstruir la realidad que ha sido ocultada. La nueva narrativa de posmemoria y posdictadura, llamada “literatura de los hijos”, está escrita por autores que eran niños y adolescentes durante el gobierno dictatorial y que crecieron en los años de transición democrática donde la herida del horror vivido todavía sangraba. Las obras de estos autores de la segunda generación, que comprenden, entre otros, a Alejandro Zambra (1975) o Nona Fernández (1971), seguidos por los más jóvenes como Diego Zúñiga (1987) o Paulina Flores (1988), «reconfiguran la noción de sujeto y de recuerdo a través de espacios íntimos y miradas subjetivas a los hechos históricos y políticos vividos en dictadura» (Roca Leiva 251). Marcados por los acontecimientos traumáticos derivados de la dictadura, estos individuos contribuyen, con sus voces, a reconstruir la memoria del país aun no formando parte del relato. A través de sus propios recuerdos, o de los recuerdos contados por los padres, los autores reelaboran subjetivamente el pasado recorriendo heridas hechas de ausencias parentales y afectivas, traumas y faltas, que nunca se han cicatrizado. Intentando reconfigurar el pasado, constituido por la memoria fragmentada, los jóvenes encuentran en la escritura una forma de llenar el vacío y releer lo que ha sido silenciado. Sus narraciones se sitúan a mitad entre novela y diario, en que memoria y ficción se mezclan. Es una literatura inescindible del contexto histórico-político, como afirma Kohut (9), que surge precisamente de la necesidad de encontrar una respuesta a las experiencias traumáticas vividas y relatada desde una mirada sesgada que se desarrolla a partir de la posmemoria (Hirsch). Este tipo de literatura presenta, a menudo, elementos utópicos o distópicos, tanto en el desarrollo de la narración como en la ambientación temporal y

en la descripción espacial del paisaje, como se verá en la novela presentada de Alia Trabucco Zerán<sup>1</sup>.

La escritora forma parte de aquella generación que ha vivido por extensión la resistencia a la dictadura. Después de *La resta*, su primera novela<sup>2</sup>, publica también el ensayo híbrido *Las Homicidas* (Lumen, 2019), resultado de una investigación realizada por ella misma. La pesquisa denota una singular elección, por parte de la autora, ya que pone la atención sobre cuatro mujeres, a lo largo de la historia chilena, condenadas como asesinas de sus propios maridos. Saca, entonces, a la figura femenina de su posición habitual de víctima de la violencia masculina para ponerla en la de asesina. Del mismo modo, en *La resta* los hijos de la dictadura ya no son individuos pasivos sino que tienen un papel protagónico porque actúan buscando simbólicamente los cuerpos de los desaparecidos. De hecho, la novela forma parte de aquel *corpus* de obras narrativas que reflexiona de manera problemática sobre el lugar de los hijos y las memorias individuales y colectivas en los procesos de reelaboración simbólica. Se trata de novelas que han hecho de la infancia un *locus* de la memoria (Lorena Amaro 2014) y han sido denominadas «escrituras tráfugas» (Ternicier Espinosa 228) y «récit de filiation» (Viart 96). Aunque se trate de escritores cuya edad adulta está sobre determinada por las existencias de sus padres, y que difícilmente logran aceptar el proceso de crecimiento hacia la adultez, en estas narraciones los autores quieren rescatarse de su papel marginal y decidir el destino de sus muertos. Estas formas literarias presentan rasgos utópicos o distópicos, precisamente porque los protagonistas intentan recrear una realidad imposible, en que la búsqueda del pasado familiar los conduciría, en el presente, al encuentro con los cuerpos de los desaparecidos.

### ***La resta* y la búsqueda**

A mitad entre ficción y diario, *La resta* es un relato híbrido que se construye alrededor de la ausencia, como se intuye del título, y narra el peso de la herencia política que la generación de hijos e hijas está obligada a arrastrar. La narración,

- 1 Nacida en Santiago de Chile en 1983, escritora y ensayista, después de un máster en escritura creativa en la New York University, se ha doctorado en literaturas latinoamericanas en el University College de Londres.
- 2 Publicada en Madrid por Demipage (2014) y en Chile por Tajarar (2015) y seleccionada como mejor obra literaria de 2014 (categoría novela inédita) por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por *Babelia-El País* y finalista en el *Man Booker International Prize*. En Italia se publicó con el título *La sottrazione* en Sur (2020), con traducción de Gina Maneri.

que se convierte en una especie de registro historiográfico del pasado chileno, insiste en «la orfandad, simbólica o real, parental o estatal, de infancias, y sobre todo silencios que completan aquellos intersticios desconocidos de las historias de los padres, y también de sus nombres falsos, usados para ocultarse de la persecución política» (Coñuecar 151). El relato se entretiene mediante un diálogo constante entre «la memoria de los padres que se adhiere, casi inevitablemente, a la generación de los hijos; quienes fueron forjando su sentir y sus estructuras mentales en torno a un pasado fuerte del que jamás serían protagonistas, sino meros marginados de la historia» (Rodríguez Valentín 474). De hecho, los protagonistas intentan recrear una nueva realidad al margen del poder y de los discursos dominantes.

Los protagonistas son Felipe, Iquela y Paloma, tres amigos de infancia que se juntan en la edad adulta en Santiago en ocasión del regreso a Chile de Paloma por la muerte de la madre, Ingrid Aguirre, que tiene que ser repatriada y sepultada en su tierra nativa, respetando su última voluntad. Las dos voces principales de Iquela y Felipe se alternan en los capítulos y cuentan la desaparición “absurda” del cuerpo de Ingrid; en cambio Paloma, quien habla poco y en un chileno híbrido y vetusto, contaminado por los sonidos ásperos y guturales del alemán, es el verdadero motor de la narración. Gracias a su vuelta a Chile, Consuelo, la madre de Iquela, cuenta a los tres chicos las historias de militancia de sus padres, difuntos o desaparecidos. A través de los relatos de Consuelo, única superviviente de la generación de los militantes, los hijos intentan reconstruir sus historias de lucha y clandestinidad como fragmentos de un pasado que han vivido en su piel pero solo de refilón, siendo un período que pertenece a su infancia, es decir a un tiempo en el que no estaban en condiciones de descifrar y comprender. Los protagonistas están representados como meras extensiones biológicas, excluidos de una lucha que nunca han podido asimilar totalmente, como afirma Iquela: «Mis ojos eran el problema; no sabían sostener esa mirada (sostener el peso de todas las cosas que ella había visto alguna vez)» (Trabucco Zerán 2015: 47). La estructura de la novela es bipartida ya que se alternan las voces de Felipe e Iquela. La numeración es inversa, del once al cero, en los capítulos que Felipe narra en primera persona (hecho que recuerda una resta, como el título de la obra), y que están escritos como un flujo de conciencia continuo y desprovisto de puntuación. En cambio, los que aparecen marcados con paréntesis vacíos son los capítulos en los que narra Iquela y parecen indicar una imposibilidad de emanciparse del pasado y un constante sentido de inadecuación. La dimensión íntima se superpone a la onírica y no permite escindir los hechos reales de los ficticios, fruto de la imaginación y de los recuerdos de los personajes. El paratexto, constituido por las notas al pie de la página, añade una referencia socio-cultural hecha de canciones populares chilenas, juegos de palabras y citas del poema épico de *La Araucana*.

La novela, que empieza como un diario íntimo en que los protagonistas comparten pensamientos e inquietudes, se transforma en el relato de un viaje, a mitad entre surreal y distópico, *on the road* en la Generala –una vieja carroza fúnebre que alquilan para trasladar el féretro– atravesando la Cordillera de los Andes, en busca del cuerpo desaparecido que tiene que ser repatriado. De hecho, Paloma descubre que el ataúd, que viajaba en otro avión, no ha podido llegar a Santiago a causa de las cenizas de la erupción volcánica y está parado en Mendoza, más allá de la cadena montañosa. Después de haber emprendido el viaje los chicos llegan al aeropuerto de Mendoza –no-lugar por antonomasia (Augé)– y descubren un hangar lleno de féretros, amontonados, apilados en hileras interminables, de cuerpos de chilenos que no han sido reclamados y que esperan la repatriación. Los cuerpos de los difuntos con que se encuentran Paloma, Felipe e Iquela representan simbólicamente los que faltan: los desaparecidos. La búsqueda de lo corporal se convierte aquí en un acto simbólico que acomuna una entera generación que no ha podido elaborar el luto, donde cada individuo ha reaccionado a su manera para sobrevivir al trauma: Iquela construye listas de objetos que le permiten asentarse de un lugar cuando lo necesita, un juego que aprendió de niña para no pensar en las cosas tristes (entonces suma); en cambio Felipe enumera continuamente y está obsesionado por dos pensamientos: lograr contar el número exacto de personas que mueren y cómo hacer coincidir el número de muertos y el número de tumbas en un país en el que los dos datos no coinciden. Para Felipe la muerte es esencial: encuentra y ve muertos, incluso muertos en vida, –precisamente como el personaje de Bolaño del cuento “Detectives” (Bolaño 77)–, los resta, y cuestiona continuamente la realidad desde una posición de transición en que habita ambos lugares, la vida y la muerte. Los tres protagonistas ya de pequeños manifiestan actitudes extremadamente violentas tanto hacia los animales indefensos –realizando rituales macabros– como hacia ellos mismos, autolesionándose, precisamente porque necesitan de «una herida real, un rasmillón para que el otro dolor encuentre albergue» (Trabucco Zerán 2015: 168). Por lo tanto transfieren el dolor psicológico en el cuerpo, transformándolo en dolor físico: «Mi mano tardaba semanas en sanar, pero al menos prometía un dolor real: un dolor visible y mío» (133).

### **El cuerpo de la ciudad y el viaje**

Junto con el viaje, el paisaje se configura como el elemento distópico de la novela, y está descrito en su dimensión post-apocalíptica: los protagonistas

leen el territorio bajo una lente que distorsiona la realidad, en que espacio y tiempo se superponen en un contexto indefinido, al borde del desastre natural. Para entender como se configuran el paisaje y el viaje a lo largo de la novela, cabe hacer una reflexión sobre la representación del cuerpo, elemento reiterado cuya narración se desarrolla a través de los sentidos de la vista, del olfato y del oído: Felipe ve cadáveres por todos lados, Iquela es una traductora obsesionada con la exactitud terminológica, y con los olores con los que revive el pasado. Su obsesión por el idioma indica la insuficiencia de la lengua para describir el trauma. Paloma, en cambio, está atrapada en el tiempo de un idioma que ya no reconoce: el chileno de su infancia. El cuerpo se conecta simbólicamente también con la ciudad. Las cenizas y el calor insoportable que envuelven Santiago restituyen la imagen de una ciudad marcada por su historia, que se ha convertido en un lugar inhospitalario, cuyo pasado ha forjado para siempre la morfología del paisaje y la memoria de sus habitantes que no logran liberarse de la vivencia de los padres. El paisaje, que se construye como telón de fondo, es telúrico, con desastres naturales imprevisibles e incontrolables, donde la naturaleza es madrastra:

expulsar las ideas negras como el petróleo, como la mugre y el agua del Mapocho, porque es de noche en el río [...], y es que está todo tan oscuro y a mí la oscuridad me obliga a sentir mi piel, esta piel que ahora se eriza porque viene alguien, unas pupilas, puro negro, porque es de noche en mi paladar y en mis párpados y es también de noche en el fondo del río (Trabucco Zerán 2015: 84-85).

La ciudad transmite sensaciones macabras, está incrustada en la piel de los protagonistas (Trías) y es el emblema del cuerpo herido del país, como afirma Felipe: «porque me encubro hasta no ver más que el cauce del Mapocho, esa curva que conozco como a mí mismo, porque la cuenca del río está enterrada en mi piel, en la línea de la palma de mi mano, el cauce de mi sangre atraviesa la ciudad, esta ciudad que es mi cuerpo» (2015: 278). La geografía urbana se convierte aquí en la corporalidad del personaje donde se establece un paralelo entre el territorio y lo que acontece en su cuerpo. Las cenizas grises se mezclan con el pasado turbio y desenfocado en que la oscuridad obliga a «buscar la luz, a superar las cenizas, a ir por un cuerpo, sin que nada trascienda con estupor» (Coñeucar 154). El territorio está simbólicamente sepultado bajo las cenizas como el pasado de un país herido de muerte, donde el suelo está constituido por cemento blando, barro gris y pus, y sus sobrevivientes intentan, todavía, reconstruir y descifrar lo ocurrido. La ciudad de Santiago aparece como búsqueda y huida, como necesidad y rechazo: los personajes desean marcharse de ella, pero nunca logran hacerlo y cuando alcanzan Mendoza la limpidez



del cielo argentino les parece tan atroz que quieren volver a ver el ceniciento paisaje chileno. Llegar a Mendoza es llegar a un lugar nuevo, luminoso, placido y hermoso que ahoga a Iquela y a Felipe, acostumbrados a un Santiago opresivo y gris.

El paisaje, entonces, es un espacio estético y simbólico que permite la confrontación entre la proyección y lo que está, entre lo que quedó o lo que es. La ciudad aparece como algo que «rompe con la ilusión de cambio, el pasado es desdibujado de la arquitectura» (Vázquez Rodríguez 45). Más allá de la superficie de lo que es visible está el calor que surge de las entrañas salvajes e incontrolables de la tierra, de lo profundo y de las raíces. La naturaleza telúrica se traga a sus habitantes, acostumbrados al miedo que provoca lo natural porque nacieron «con el lóbulo de la sorpresa extirpado [...], si ni las cenizas nos sorprenden» (Trabucco Zerán 2015: 145). La ciudad es asfixiante, ardiente, insoportablemente calurosa y cubierta de una lluvia de cenizas descrita como «Una mortaja gris sobre Santiago» (145) donde «El calor, ese maligno calor, tenía otro origen: subterráneo, levantando la podredumbre del pavimento, envolviendo los cuerpos desde los pies; ese calor anunciaba las cenizas» (35). El fenómeno natural es al mismo tiempo emblema de la amenaza apocalíptica y disparador de la narración, ya que impide el aterrizaje del avión en Santiago y obliga su desvío hacia Mendoza. El efecto distópico del paisaje se amplifica con la percepción que tienen los personajes donde se crea una fractura entre la naturaleza efectiva y su proyección, según la sienten los protagonistas. La distopía aquí traduce la característica innata del paisaje latinoamericano –visto por los primeros conquistadores con un sentimiento de maravilla y asombro– y lo convierte en exceso de la naturaleza; amplificando y distorsionando sus representaciones va más allá de los límites del lenguaje convencional. Los rasgos distópicos que caracterizan el paisaje cumplen con lo que expresa Curiel Riveda: «En primer lugar una distopía debe referirse en última instancia al poder y sus complejos entramados. [...] debe aludir a las circunstancias histórico-sociales desde donde el lector o el espectador contempla la obra distópica» (6). De hecho entendemos que la distopía corresponde a la crítica y la sátira de la sociedad real, pero se queda cerca de ella para proponerse como alternativa mejor y más eficaz del estado actual de las cosas (Braga 25).

También el viaje adquiere los tintes de lo distópico. Al principio se presenta como metafórico y catártico porque ofrece la oportunidad a los hijos de reapoderarse de lo que les han sustraído: si Paloma busca realmente el cuerpo disperso de la madre, Felipe, en cambio, está “buscando” el cuerpo del padre desaparecido porque lo único que le «devolvieron fue su nombre en una lista» (Trabucco Zerán 2015: 65) y, al final, mientras huye con el ataúd de Ingrid,

afirma: «esta muerta es mía y me la quieren quitar» (258)<sup>3</sup>. Iquela, a su vez, intenta liberarse del peso del pasado materno: tiene una relación conflictiva con la madre porque se siente inadecuada a sus ojos, quiere emanciparse pero no lo logra pero, al mismo tiempo, va por ella y por los amigos de ella en busca del cuerpo de Ingrid para devolvérselo como una «ofrenda negra» (211). Al final, en cambio, el sentido del viaje se distorsiona ya que los protagonistas encuentran el cuerpo de la difunta pero ninguno de los tres logra apoderarse de sus muertos: Felipe se apropia del cuerpo de una madre que no es la suya, a Paloma le roban a su muerta bajo sus ojos e Iquela se queda sin poder entregar a su madre el cuerpo de Ingrid y, de esa manera, no logra liberarse de «costras, dolores, lutos» (211) como quería y tampoco pagar su «deuda incalculable» (211) que les dejaría a los hijos un hueco tan grande hasta dejarlos enmudecidos.

Si al principio de la novela el deseo de encontrar a los muertos se podía leer como el deseo utópico de que los muertos vuelvan: «Repatriarla, eso es, y yo me distraje pensando si acaso los vivos *retornaban* y eran los muertos los únicos capaces de repatriarse» (81), al final los protagonistas chocan con la imposibilidad de hacer cuentas con el pasado y reajustar la realidad que se muestra distópica. De hecho, *La resta* indaga no solo el vacío dejado por la dictadura y la dificultad de procesar el dolor sino también la falta; es decir, lo que ha sido sustraído para siempre a la generación de los hijos, atrapados dentro de la pesadilla de la dictadura, donde, como dice la cita de H. Müller con la que se abre la novela, la única manera posible para sobrevivir y elaborar el luto es desalojar a los muertos. En la novela, los rasgos que caracterizan el paisaje, descrito como post-apocalíptico, y el viaje, imposible, hacia la búsqueda de la reapropiación de los cuerpos de los difuntos, se configuran como elementos distópicos en que se hace referencia a las circunstancias histórico-sociales del pasado y se esboza una alternativa, en el presente, que se desarrolla a partir de una fuerte crítica hacia el poder y los discursos dominantes.

### Obras citadas

- Amaro Castro, L. (2014): Formas de salir de casa, o cómo escapar del ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Literatura y Lingüística*, 29, pp. 96-109.
- Augé, M. (1993): *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Eleuthera.
- Bolaño, R. (2017): Detectives. En R. Bolaño, *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Random House.
- Braga, C. (2006): Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie. *Metabasis. Philosophie et communication*, 2, pp. 1-34.

3 En esa declaración Felipe parodia la canción folclórica del sur de Chile *El costillar es mío* (Ternicier Espinosa 238).

- Coñuecar, I. (2017): Reseña de *La resta* de Alia Trabucco Zerán. *Telar*, 19, pp. 151-155.
- Curiel Rivera, A. (2018): La distopía literaria. *Revista de la Universidad de México: Dossier Utopías y distopías*, s. p.
- Hirsch, M. (1997): *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Kohut, K. (2002): *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Roca Leiva, M. (2017): Reseña de *La resta* de Alia Trabucco Zerán. *Revista Chilena de Literatura*, 95, pp. 251-253.
- Rodríguez Valentín, A. E. (2016): Reseña de *La resta* de Alia Trabucco Zerán. *Literatura y Lingüística*, 33, pp. 473-476.
- Ternicier Espinosa, C. (2020): La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales. *Literatura y Lingüística*, 42, pp. 223-243.
- Trabucco Zerán, A. (2015): *La resta*. Santiago de Chile: Tajamar.
- Trabucco Zerán, A. (2020): *La sottrazione*. Trad di G. Maneri. Roma: Sur.
- Trabucco Zerán, A. (2020): *Las Homicidas*. Barcelona: Lumen.
- Trías, E. (1991): *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- Vázquez Rodríguez, G. (2017): Lo cyborg en *Metrópolis*: apuntes sobre el paisaje filosófico de la distopía. *Sociología y tecnociencia*, 7, 1, pp. 37-51.
- Viart, D. (2009): Le silence des pères au principe du "récit de filiation". *Études françaises*, 45, 3, pp. 95-112.
- Zurita, R. (2020): Ni pena ni miedo: un'intervista. Raúl Zurita con Marco Fazzini. En M. Fazzini (Ed.), *Raúl Zurita ni pena ni miedo. Poesía civile, canzone e performance* (pp. 81-89). Milano: Agenzia X.



## GLI AUTORI

**Fernanda Elisa Bravo Herrera** è ricercatrice del CONICET - Università di Buenos Aires, dottore di ricerca in Letteratura comparata e Traduzione dei testi letterari all'Università di Siena e dottore magistrale in Lettere all'Università Nazionale di Salta. Ha pubblicato numerosi saggi sull'emigrazione italiana in Argentina e il volume *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina* (Premio Internazionale Ennio Flaiano 2016 in Italianistica).  
fernandabrahovherrer@gmail.com

**Angela Buono** è professoressa a contratto di Letteratura francese all'Università di Napoli "L'Orientale". Specialista in letteratura franco-canadese e del Québec, i suoi interessi di ricerca si concentrano sull'opera di Hédi Bouraoui e Marie-Claire Blais, sugli scritti dei migranti, sulle letterature aborigene e sui nuovi approcci critici alle letterature emergenti.  
abuono@unior.it

**Cristina Di Maio** ha conseguito il dottorato in Studi linguistici, filologici e letterari all'Università di Macerata, e attualmente insegna Letteratura anglo-americana all'Università di Torino. Ha pubblicato contributi su autrici americane; la sua prima monografia (in corso di pubblicazione) indaga la funzione sociopolitica ed estetica del gioco e del ludico nei racconti di Toni Cade Bambara, Rita Ciresi e Grace Paley.  
dimaiocristina@gmail.com

**María del Carmen Domínguez Gutiérrez** è laureata in Storia all'Università Autónoma di Madrid e in Lingue e Letterature Europee Americane e Postcoloniali all'Università Ca' Foscari Venezia, dove attualmente è dottoranda nel programma internazionale con la Sorbonne. Le sue linee di ricerca riguardano l'esilio repubblicano spagnolo in Ispano America, l'identità collettiva, l'esilio e la transculturalità.  
carmen.dominguez@unive.it

**Gregory Dowling** è professore associato di letteratura anglo-americana all'Università Ca' Foscari Venezia. Ha pubblicato libri e saggi sui poeti romantici e sulla letteratura americana dal Novecento in poi. Fa parte del comitato scientifico per il nuovo Museo dedicato a Lord Byron a Ravenna. È autore di sei romanzi gialli, due dei quali ambientati a Venezia nel Settecento.  
dowling@unive.it; dowling.gregory@gmail.com

**Louise Dupré**, poetessa e romanziera, ha insegnato creazione letteraria all'Université du Québec à Montréal e ha pubblicato più di venti titoli che le hanno valso prestigiosi riconoscimenti. Le sue

ultime pubblicazioni includono le raccolte di poesie *Plus haut que les flammes* (2010) e *La main bantée* (2016), così come i romanzi *L'album multicolore* (2014) e *Théo à jamais* (2020).  
dupre.louise@uqam.ca

**Alice Favaro**, Doctor Europaeus, è assegnista di ricerca all'Università Ca' Foscari Venezia. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla transmedialità alla narrativa contemporanea argentina e cilena, alla marginalità. È autrice delle monografie *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (2017) y *Después de la caída del "ángel". Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado* (2020).  
favaroalice@hotmail.it

**Rocío Luque** è ricercatrice di Lingua e Traduzione spagnola all'Università di Trieste, professoressa collaboratrice all'Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) di Madrid e alla Escuela Internacional de Doctorado (EIDUNED) della stessa università. Le sue ricerche riguardano la lingua spagnola, la linguistica contrastiva, la traduttologia e la stilistica degli autori tradotti. Ha pubblicato due monografie, un dizionario in coedizione, e diversi articoli e traduzioni.  
rluque@units.it

**Rosella Mamoli Zorzi**, professoressa emerita di Studi Americani all'Università Ca' Foscari Venezia si è interessata delle utopie americane fin dal primo libro (1979). Ha lavorato sulla letteratura americana dell'Ottocento e del Novecento, focalizzando il suo interesse sui rapporti tra pittura e letteratura in scrittori quali Henry James, Edith Wharton e Ezra Pound.  
mamoli@unive.it

**Gigliola Nocera** è professoressa ordinaria di Lingue e Letterature Anglo Americane presso l'Università di Catania. I suoi interessi primari riguardano la letteratura dell'Ottocento e Novecento americano. Tra le sue pubblicazioni, monografie o curatele delle opere figurano: H.D. Thoreau, L.M. Alcott, T. Capote, R. Carver, W. Styron. È Direttrice responsabile di *La questione romantica* e *RSAJournal*.  
nocerasr@gmail.com

**Nicole Nolette** è titolare della *Chaire de recherche du Canada en études des minorités* e professoressa associata nel Département d'études françaises dell'Università di Waterloo. Nel 2015 ha pubblicato il volume *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*.  
nicole.nolette@uwaterloo.ca

**Nicola Paladin** è ricercatore di Letteratura anglo-americana all'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura delle origini e del XIX secolo, gli studi sulla guerra e sui fumetti, la traduzione e circolazione della letteratura americana in ambito letterario italiano 1945-1968. Ha pubblicato saggi su Thomas Paine, Hugh H. Brackenridge, Nathaniel Hawthorne e Herman Melville tra gli altri.  
nicola.paladin@unich.it

**Chiara Patrizi**, cultrice della materia all'Università Ca' Foscari Venezia, ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi Roma Tre (2019). Nel 2017 è stata *visiting scholar* presso la Duke University (Durham, NC). Ha pubblicato saggi su Don DeLillo, Kurt Vonnegut, Langston Hughes, Jesmyn Ward, Ted Chiang, Bob Dylan, e sulla relazione tra tempo e trauma nella letteratura americana contemporanea.  
chiarapatrizi@hotmail.it; chiara.patrizi@unive.it

**Maria Sagrario del Río Zamudio** è ricercatrice e professoressa aggregata di Lingua e Traduzione spagnola all'Università di Udine. La sua ricerca riguarda la didattica delle lingue, la pragmalinguistica, la teoria e pratica della traduzione letteraria in ambito italo-spagnolo e nella varietà argentina dello spagnolo. Ha pubblicato diversi articoli in riviste, volumi nazionali e internazionali, in atti di convegni e traduzioni.

maria.zamudio@uniud.it

**Deborah Saidero** è ricercatrice e professoressa aggregata di Lingua e traduzione inglese all'Università di Udine. Le sue ricerche includono la letteratura e cultura canadese, la migrazione italo-canadese e friulana, il plurilinguismo, l'(auto)traduzione, i *gender studies*, la traduzione dei linguaggi settoriali e la didattica dell'inglese, argomenti su cui ha pubblicato numerosi saggi, alcune curatele e una monografia (sull'insegnamento dei *phonics*).

deborah.saidero@uniud.it

**Angela Santese** ha conseguito il dottorato di ricerca in Politica, Istituzioni, Storia all'Università di Bologna, dove insegna *US Foreign Policy since 1945*. Svolge le sue ricerche nell'ambito della storia della politica estera degli Stati Uniti, della Guerra Fredda, della storia dei movimenti pacifisti e ambientalisti. Ha vinto il premio SISSCO opera prima 2017 per il volume *La pace atomica. Ronald Reagan e il movimento antinucleare (1979-1987)*.

angela.santese3@unibo.it

**Silvana Serafin** è stata professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Udine, dove ha ricoperto incarichi istituzionali e co-fondato il Centro "Oltreoceano- CILM" che dirige, insieme all'omonima rivista. Fa parte di consigli scientifici di riviste e di collane. Autrice di numerosi volumi e saggi riguardanti la cronachistica delle Indie, la letteratura contemporanea di genere e delle migrazioni, è *Miembro de honor* dell'Academia Hondureña de la Lengua.

silvana.serafin@uniud.it

**Nicholas Serruys** è professore associato di letteratura del Québec presso il Dipartimento di francese della McMaster University di Hamilton, Ontario, Canada. Ha pubblicato diversi articoli e un libro su fantascienza e utopia.

serruys@mcmaster.ca

**Camilla Spaliviero** è Doctor Europaeus e dottoressa di ricerca all'Università Ca' Foscari Venezia. Partecipa a dei gruppi di ricerca della medesima università e dell'Università di Valencia. Coordina il progetto "Itals Letteratura" dedicato alla formazione dei docenti sulla didattica della letteratura. È autrice di volumi, articoli e materiali didattici dedicati alla didattica alla lingua e alla letteratura in prospettiva interculturale.

camilla.spaliviero@unive.it

**Valeria Sperti** è professoressa ordinaria di Letteratura Francese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II. In alcuni volumi e in numerosi saggi sulla letteratura francofona analizza: la rappresentazione e la parodia del dittatore nel romanzo subsahariano degli anni Ottanta (H. Lopès, S. Labou Tansi); l'auto-traduzione come ricerca di identità e linguistica nelle opere di autori francofoni di nascita o scelta (N. Huston e V. Alexakis); la rappresentazione fotoautobiografica in autori "esiliati" vissuti sotto il dominio coloniale (L. Sebbar, H. Cixous).

valeria.sperti2@unina.it

**Sylvie Vignes** è professoressa ordinaria all'Università di Toulouse-Jean Jaurès dove dirige il Master in Scrittura Creativa. Le sue opere si concentrano principalmente su Julien Gracq e Jean Giono, autori a cui ha dedicato due tesi, e sulle narrazioni in francese posteriori al 1980.  
sylvie.vignes.sv@gmail.com







## Rivista del Centro Internazionale Letterature Migranti 'Oltreoceano-CILM'

### Oltreoceano

Direttore responsabile: Silvana Serafin

\*\*\*

1. Silvana Serafin (Ed.), *Percorsi letterari e linguistici*, 2007
2. Silvana Serafin (Ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*, 2008
3. Silvana Serafin (Ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*, 2009
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (Eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, 2010
5. Alessandra Ferraro (Ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, 2011
6. Silvana Serafin (Ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, 2012
7. Silvana Serafin (Ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*, 2013
8. Silvana Serafin (Ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*, 2014
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*, 2015
10. Alessandra Ferraro e Silvana Serafin (Eds.), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, 2015
11. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza (eds.), *L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*, 2016
12. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Terremoto e terremoti*, 2016
13. Silvana Serafin y Rocío Luque (Eds.), *Andanzas entre códigos lingüísticos de la emigración en las Américas*, 2017
14. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *La dimensione religiosa dell'immigrazione nel Nuovo Mondo*, 2018
15. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione*, 2019
16. Silvana Serafin, Anna Pia De Luca (Eds.), *Del tradurre: aspetti della traduzione e dell'autotraduzione*, 2020
17. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro (Eds.), *Erranze tra mito e storia*, 2021
18. Silvana Serafin y Águeda Chávez García (Eds.), *Honduras tierra de sueños y utopías en el bicentenario de la Independencia*, 2021. Número especial
19. Silvana Serafin, Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro (Eds.), *Le utopie nella scrittura delle Americhe*, 2022

