

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft



variantes

6

Sommer  
2021



# Impressum

apropos [Perspektiven auf die Romania] 2021, Nr. 6

ISSN: 2627-3446

DOI: 10.15460/apropos.6

## Herausgeber\*innen

Christoph Behrens, Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert, Stefan Serafin

## Autor\*innen dieser Ausgabe

Álvaro Arango Vallejo, Nikoletta Babynets, Hans Baumann, Kristina Bedijs, Djandue Bi Drombé, Felipe Canuto Castillo, Diana Coca, Felicia Dumas, Stephan Feldhaus, Martin Gärtner, Pierre-Victor Haurens, Julián Henao, Milan Herold, Hildegard Klöden, Yao Koffi, Stephanie Neu-Wendel, Timo Obergöcker, Minerva Peinador, Jean-François Poisson-Gueffier, Robert Schöntag, Dagmar Wieser

## Wissenschaftlicher Beirat

Dimitri Almeida (Göttingen), Rafael Arnold (Rostock), Valeska Bopp-Filimonov (Jena), Albrecht Buschmann (Rostock), Fabien Conord (Clermont-Fd), Claire Demesmay (Berlin), Uta Felten (Leipzig), Angelika Groß (Osnabrück), Anke Grutschus (Erlangen), Jannis Harjus (Innsbruck), Valerie Kiendl (Würzburg), Bénédicte Louvat (Toulouse), Benjamin Meisnitzer (Leipzig), Cordula Neis (Flensburg), Ulrich Pfeil (Metz), Clara Ruvituso (Berlin), Tanja Schwan (Leipzig), Holger Wochele (Mainz), Stephanie Wodianka (Rostock)

## Lektorat, Gestaltung, Satz

Christoph Behrens, Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert

## Bildrechte

Soweit nicht anders vermerkt, liegen die Bildrechte bei den Autor\*innen selbst oder es handelt sich um gemeinfreie Bilder.

## Coverbilder

*TIJUANA48 & TIJUANA1* (Serie *Where is Diana?*, 2014)

© Diana Coca (mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin)

## Copyright



## Kontakt

[www.apropos-romania.de](http://www.apropos-romania.de) – [redaktion@apropos-romania.de](mailto:redaktion@apropos-romania.de)

## Editorial

- Offene Wissenschaft und Wissenschaftspraxis 6  
Christoph Behrens, Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert

## Variantes

- ¿Matar al dandy del sur? 10  
*Canción de tumba de Julián Herbert entre postautonomía e intertextualidad*  
Álvaro Arango Vallejo
- Le régielecte marseillais à l'écran 33  
*MARSEILLE : Schwa et nasales dans la série (Dan Franck, 2016) et le film (Kad Merad, 2016)*  
Kristina Bedijs
- Cantando *zuglú* en español 53  
*El alumnado universitario marfileño de filología hispánica entre aculturación e inculturación*  
Djandue Bi Drombé & Yao Koffi
- Actitudes del clero de Oaxaca (México) hacia las lenguas de los indios a finales de la época colonial 67  
Felipe Canuto Castillo
- „Serán las madres las que digan: Basta.“ 92  
*Mutterschaft in der Antikriegslyrik der spanischen Dichterin Ángela Figuera Aymerich*  
Stephan Feldhaus
- Admirable clarté* oder *clarté obscure*? 113  
*Die Diskussion um das génie de la langue française*  
Martin Gärtner

## Premiers travaux

- Portrait d'un Inconnu* - Satire oder Weiterentwicklung eines Kriminalromans? 133  
*Narratologische Analyse der discours-Ebene mit Fokus auf der Funktion des Lesers und des Erzählers im Kontext des Nouveau Roman*  
Nikoletta Babynets
- Kommentar zu „*Portrait d'un Inconnu* - Satire oder Weiterentwicklung eines Kriminalromans?“ von Nikoletta Babynets 153  
Stephanie Neu-Wendel
- Astheure* und *maintenant* im Französischen im Vergleich. 156  
*Ein Nordamerikane korpusbasierte Untersuchung*  
Hans Baumann

## Werkstatt

- Lingua nustrale* 186  
*Überlegungen zum Status des Korsischen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*  
Hildegard Klöden
- Paul Claudel et la modernité médiévale 200  
*Penser, écrire et réécrire le Moyen Âge claudélien*  
Jean-François Poisson-Gueffier
- Itiner(r)antes y subjetives 212  
*Historia de vida, historia oral y migración Sur-Sur de Senegal en Argentina. El caso de Cheikh Gueye*  
Minerva Peinador
- Itiner(r)antes y subjetives 234  
*Entrevista con Cheikh Gueye*  
Julián Henao & Minerva Peinador

## Rezensionsteil

### Baudelaire

- « Alchimie de la douleur » 251  
*Vers une compréhension systématique de la place de la douleur dans l'œuvre de Baudelaire*  
Pierre-Victor Haurens
- VON STEIN, Juana Christina. 2018. *Melancholie als poetologische Allegorie. Zu Baudelaire und Flaubert*. De Gruyter: Berlin/Boston. 260  
Milan Herold
- WESTERWELLE, Karin. 2020. *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*. Fink-Brill: Paderborn. 263  
Dagmar Wieser

### Vielfalt der Frankophonie

- Neue Ansätze in der Frankophonieforschung 271  
Timo Obergöker
- BOCHMANN, Klaus (ed.). 2016. *La Francophonie en Europe du Sud-Est. Aspects historiques, problématiques actuelles*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. 274  
Felicia Dumas
- DUFTER, Andreas, Klaus Grübl & Thomas Scharinger (eds.). 2019. *Des parlers d'oïl à la francophonie: Contact, variation et changement linguistiques*. Berlin/Boston: De Gruyter. 280  
Robert Schöntag



## Literaturrezension

- „Escribiré la historia de Juan hasta que se recupere la libertad de Venezuela.“ 289  
*Zu Jonathan Jakubowicz Juan-Planchard-Romanen*  
Stephan Feldhaus

## Espace contemporain: Diana Coca

- Sobre la artista 298  
About the Artist 315  
Corporeidades al límite 332  
*El cuerpo femenino como territorio fronterizo desde la práctica artística  
como investigación*  
Corporealities to the limit 336  
*The female body as border territory from artistic practice as research*  
Jugando entre la ocultación y la presencia 340  
Playing between concealment and presence 359

Christoph Behrens, Beate Kern, María Teresa Laorden,  
Joris Lehnert

## **Editorial**

### **Offene Wissenschaft und Wissenschaftspraxis**

In der zweiten Varia- und somit 6. Ausgabe von *apropos [Perspektiven auf die Romania]* wird nicht nur eine facettenreiche Auswahl von Varia-Artikeln aus den romanistischen Fachgebieten der Kultur-, Literatur-, Medien- und Sprachwissenschaft sowie Didaktik geboten, die, für *apropos* üblich, jeweils über den eigenen fachlichen, teils auch räumlichen und medialen Tellerrand hinausschauen, sondern auch Rezensionen und ein Künstlerinnenporträt. Vor allem soll jedoch hervorgehoben werden, dass es gelungen ist, in dieser 6. Ausgabe die Rubriken „Werkstatt“ und „Premiers travaux“ in den Vordergrund zu rücken.

Die Rubrik „Werkstatt“ gibt Auskunft über anstehende und laufende Forschungs- und Publikationsprojekte in der bei *apropos* extensiv verstandenen Forschung zur Romania. Neben der Vorstellung von Projekten (Vorarbeiten, Ziele, Methoden) und den in sie involvierten Wissenschaftler\*innen können auch erste Ergebnisse (z.B. von Workshops, Vorträgen, Tagungen, Paneldiskussionen) sowie kommentierte Bibliografien eingereicht werden. Die hier versammelten Beiträge zeigen das Potential dieser Rubrik in ihrer Vielfalt auf: Minerva Peinador Pérez illustriert in Ihrer Feldstudie „Itiner(r)antes y subjetivos. Historia de vida, identidad y migración transnacional en el Sur global. El senegalés Cheikh Gueye en Argentina“ die Verbindung historiografischer und kulturwissenschaftlicher Methodik mit dem Ziel, einem komplexen migratorischen Phänomen zu begegnen; Jean-François Poisson-Gueffier skizziert in seinem Beitrag „Paul Claudel et la modernité médiévale“ einen mehrfachen Zugang zum viel diskutierten Mittelalterbild bei Paul Claudel; Hildegard Klöden wirft in Ihrem Artikel „Lingua nustrale: Überlegungen zur Situation des Korsischen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ Fragen für eine weitere diachrone und synchrone Untersuchung des Korsischen auf.

Neben dem Gedanken des Open Access<sup>1</sup>, der Grundlage für die Veröffentlichungspraxis von *apropos* ist, versuchen wir mit der Rubrik „Werkstatt“ an ein (allgemeineres) Verständnis von „Offener Wissenschaft“ (*Open Science*) anzuschließen. Es soll so eine Wissenschaftspraxis befördert werden, bei der Forschungsprozesse offen gelegt werden und damit für einen Dialog zugänglich sind, um so ein gemeinsames Vorantreiben von romanistischer Forschung und

---

<sup>1</sup> S. hierzu auch die aktuelle Übersicht des FID Romanistik zu Open Access in der Romanistik: <<https://open-access.net/informationen-fuer-verschiedene-faecher/romanistik>> (15.07.21).



ihren (neuen?) Methoden zu ermöglichen. *Brevi manu* soll es also um die Präsentation von Forschungsansätzen gehen, die offen zugänglich geteilt und kollaborativ in einer *scientific community* oder im Fachdiskurs, der oft verloren geglaubt scheint, (weiter)entwickelt werden.

Die Rubrik „Premiers travaux“ soll herausragenden Student\*innen die Möglichkeit bieten, Ergebnisse sehr guter und innovativer Haus- und Abschlussarbeiten in Form eines ersten Artikels zu veröffentlichen. Auch wenn *apropos* sich nicht wie in den Rechtswissenschaften üblich als Lehrzeitschrift versteht, so ist der Anspruch dieser Rubrik jedoch einerseits, die wissenschaftliche Ausbildung der Student\*innen insofern zu komplettieren, als dass ihnen eine erste begleitete und diesem Sinne auch kollaborative professionelle Schreib- und Publikationserfahrung von Abstract bis Fahne durch die Redaktion und die betreuenden Dozent\*innen ermöglicht wird und sie gute wissenschaftliche Praxis gemäß den Prinzipien der *Open Science*, u.a. des Open Access, erfahren können. Andererseits soll damit, ebenfalls im Sinne des Open Access, interessanten Ansätzen, Gedanken und Ergebnissen ein Raum gegeben werden, die sonst der wissenschaftlichen Gemeinschaft vielleicht nicht zugänglich geworden wären. Ein Gewinn also für beide Seiten.

Nikoletta Babynets literaturwissenschaftlicher Beitrag „Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* (1948) – Satire oder Weiterentwicklung eines Kriminalromans?“ wurde betreut von Stephanie Neu-Wendel, die in einem Kommentar zum Artikel nochmals seine Verortung in einem weiteren literaturwissenschaftlichen Diskursfeld darstellt. Babynets führt eine zunächst ungewöhnlich wirkende Verbindung zwischen *nouveau roman* und Detektivroman vor, die sich jedoch zu einer erhellenden Analyse der Unzuverlässigkeit des Erzählens und deren Auswirkung auf die Leser\*innen verdichtet. Hans Baumanns sprachwissenschaftlicher Artikel entstand als Hausarbeit bei und wurde betreut von Rembert Eufe. Unter dem Titel „*Astheure* und *maintenant* im Französischen Nordamerikas im Vergleich. Eine korpusbasierte Untersuchung“ analysiert Baumann die beiden Adverbien lexikographisch und korpuslinguistisch und kann so neue Erkenntnisse über deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede bzgl. Funktionen und Verwendungen herausarbeiten und zu einer detaillierteren Beschreibung insbesondere von *astheure* beitragen.

Als Redaktion freuen wir uns sehr über das große Echo, welches diese beiden Rubriken beim Call for Paper für die vorliegende Ausgabe hervorgebracht haben und danken den Autor\*innen dafür, dieses Veröffentlichungsexperiment mit uns eingegangen zu sein.

An dieser Stelle sei auch allen weiteren Autor\*innen und Rezensent\*innen, vor allem auch den externen Reviewer\*innen für Ihre gute Zusammenarbeit gedankt.

In der Rubrik „Espace contemporain“ können die künstlerischen Arbeiten und die Arbeitsweise von Diana Coca angesehen und erlesen werden. Sie und Alexandre

Melay, der sich in unserer letzten Ausgabe bereits vorgestellt hat<sup>2</sup>, haben uns zudem freundlicherweise Werke zur Gestaltung der Ausgabe 'geliehen'. Ihnen gilt ein besonderes Dankeschön.

Es bleibt uns, Ihnen, liebe Leser\*innen, eine anregende Lektüre zu wünschen und Sie weiterhin aufzurufen, Ihre Publikationsideen einzusenden oder interessierte Autor\*innen auf uns aufmerksam zu machen.

Die Herausgeber\*innen

---

<sup>2</sup> Melay, Alexandre. 2020. „Scruiter le réel. Images | Volumes | Installations“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 5, 201-222. doi: 10.15460/apropos.5.1597.



Bild: Álvaro de la Paz Franco, Textiles bellos de Oaxaca (Creative Commons 4.0)

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

[www.apropos-romania.de](http://www.apropos-romania.de)

Sommer  
2021

6

Variantes

ISSN: 2627-3446



Álvaro Arango Vallejo

## ***Canción de tumba* de Julián Herbert entre postautonomía e intertextualidad**

**Álvaro Arango Vallejo**

es asistente de investigación en el  
instituto de Filología Iberorrománica  
en la Universidad de Bonn (Alemania).  
[aarangov@uni-bonn.de](mailto:aarangov@uni-bonn.de)

Palabras clave

*Canción de tumba* – Julián Herbert – intertextualidad – postautonomía – malditismo

### **1. Introducción**

Con la publicación de *Canción de tumba* en 2011 Julián Herbert logra consolidar su lugar en el canon contemporáneo latinoamericano. La obra, una colección de narrativas no lineales en torno a la muerte de la madre de un Herbert paralelamente autor, narrador y personaje<sup>1</sup>, y que se ven dominadas por las ocurrencias, implicaciones y reflexiones alrededor del trabajo de esta como prostituta, ha gozado de una apreciación crítica considerable en el mundo hispanoparlante. Más recientemente, la novela ha llevado al autor al selecto grupo de escritores latinoamericanos contemporáneos que han iniciado el proceso de canonización internacional: su traducción al inglés, publicada en el 2018, ha traído consigo un repertorio de sentencias críticas dignas de adornar sus futuras ediciones por años [«An exceptional work of metafiction and autofiction» (Meyer 2018) en *The Paris Review*, o «one of the most indispensable and widely read authors of contemporary Mexican literature» y, nada menos, «one of the most significant Latin American literary works of the decade» (Sánchez Prado 2018 en *Los Angeles Review of Books*].

Efectivamente, esta «novela de no ficción» (Meyer 2018) presenta de manera especialmente compleja y sofisticada una serie de elementos que parecen innovadores para el mercado angloparlante, pero que, sin embargo, vienen apareciendo en la literatura latinoamericana desde hace un par de décadas. Las líneas cada vez más difusas entre el mundo de la narración y el de la realidad histórica, entre novela, autobiografía, crónica y ensayo, entre ficción y metafiction, parecen ubicar a *Canción de tumba* dentro de una categoría que en los últimos años

---

<sup>1</sup> Herbert mismo utiliza esta descripción de su papel en la obra en su entrevista con Lily Meyer para *The Paris Review* (Meyer 2018).



se ha convertido en un punto polémico de discusión en la crítica: al acuñar el término «literaturas postautónomas», Josefina Ludmer intenta describir aquellas obras de la literatura latinoamericana contemporánea que «[a]parecen como literatura pero no se les puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido» (Ludmer 2010, 150).<sup>2</sup> La llegada de la postautonomía, según Ludmer, implica además el fin de la institución literaria como se le conoce y exige la llegada de un nuevo paradigma de lectura externo a la misma, que permita una comprensión más extensa de estos textos. El tono apocalíptico de semejante mensaje parece obligar a la crítica a cuestionar la validez de su labor: ¿Cómo trabajar con un texto utilizando herramientas obsoletas que generarán conclusiones innecesarias?

A pesar de que *Canción de tumba* presenta muchos de los síntomas característicos de la postautonomía, resulta difícil ignorar la impresión de que su técnica narrativa y su uso frecuente de recursos tradicionalmente literarios, así como la conciencia de su autor/narrador/protagonista sobre los mismos, representan una de sus bases indispensables. Por lo tanto, resulta igualmente difícil creer que una aproximación analítica a la obra como literatura no sea relevante o incluso necesaria. Más allá de la información que se le transmite al lector desde un punto de vista netamente narrativo, la obra de Herbert está poblada por elementos que invitan a usar teorías y métodos de la crítica literaria y sugieren la presencia de niveles de comprensión e interpretación ulteriores. Estos elementos se pueden entender como pistas extratextuales que, de ser exploradas, proporcionarían un entendimiento más extenso y detallado de la obra, y que revelarían un mundo de informaciones relevantes sobre esta al cual no se podría acceder si no se le tratase también como literatura.

El ejemplo más evidente de este fenómeno es, tal vez, el manejo de las referencias intertextuales en la obra. La disposición de citas, paráfrasis (serias o paródicas), así como de menciones a otros autores y literaturas se muestran frecuentemente como invitaciones a descubrir los fundamentos estéticos y poetológicos de *Canción de tumba*. El presente estudio desea, por lo tanto, aceptar dicha invitación hipotética y explorar, realizando un análisis de estas referencias y los contenidos que potencialmente se esconden detrás de ellas (un método característico de la «obsoleta» episteme literaria), hasta qué punto se puede lograr un entendimiento más completo de una escritura que se puede considerar postautónoma.

Para lograr este propósito se propondrá primero un marco teórico, centrado en el debate en torno al concepto de postautonomía. Se realizará una disección sistemática de los textos de Ludmer sobre el tema y se estudiará hasta qué punto su perspectiva acepta o excluye un análisis de las literaturas postautónomas desde el interior de la institución literaria. Igualmente, se presentará la posición de

---

<sup>2</sup> A pesar de que el primer texto de Ludmer sobre literaturas postautónomas fue publicado de manera digital en 2007, a lo largo del presente artículo se citará en lo posible la versión publicada en 2010 como parte de la obra *Aquí América Latina*.

Alberto Giordano, contemporánea y crítica a la de Ludmer, con el objetivo de explorar perspectivas igualmente actuales que justifiquen un análisis tradicionalmente literario. Habiendo establecido los parámetros para la aproximación crítica a *Canción de tumba*, se evaluarán sus elementos potencialmente postautónomos y se intentará un análisis de los mismos a través de una selección de las numerosas referencias intertextuales presentadas en la novela, concentrándose en el rastreo de su tradición poetológica a través de sus conexiones con la obra de Oscar Wilde y Charles Baudelaire. Estas conexiones, lejos de ser las únicas tradiciones textuales identificables en la obra, parecen recibir, sin embargo, una atención especial por parte de Herbert, apareciendo como motivos recurrentes a lo largo del texto. De ser posible, las informaciones obtenidas a través del estudio intertextual serán tratadas teniendo en cuenta la tensión entre las ideas de postautonomía y literariedad que dominan el discurso académico reciente.

## 2. El debate en torno a las literaturas postautónomas

Como se ha mencionado, el catalizador para este estudio es la discusión en torno al concepto de «literaturas postautónomas», que, desde la publicación virtual del artículo homónimo de Josefina Ludmer en 2007, se ha convertido en un campo de batalla para críticos de la literatura latinoamericana contemporánea. En «Literaturas postautónomas», Ludmer anuncia la necesidad de una nueva forma de leer la producción de escritores contemporáneos, en la cual categorías y procedimientos de análisis tradicionalmente literarios se muestran anticuados, si no obsoletos: «Estas escrituras no admiten lecturas literarias: esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción» (Ludmer 2010, 149). Con su brevedad, su tono casi provocativo y su propagación viral en el internet, el texto de Ludmer estableció, sin querer proponer el nuevo paradigma que considera necesario, por lo menos un marco para una discusión que ha nutrido a la crítica literaria a lo largo de más de una década. Al anunciar la llegada de una literatura que actúa fuera de su «literariedad» (2007, sección 8)<sup>3</sup>, que debe ser leída desde fuera de las instancias de la crítica literaria («o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguirá habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura») (Ludmer 2010, 155), Ludmer «lanzó al mar digital, [sic] esta controversial «botella crítica» con un mensaje apocalíptico del valor intrínseco de la literatura para que futuros internautas descifrarán su contenido y lo propagaran» (Zó 2013, 355), generando «una especie de «proceso mesiánico» o «legado epistémico profético» de lo que vendrá o lo que ya se estaba anunciando en la producción literaria de ese entonces» (Zó 2013, 355).

De ser así, ¿qué implica la irrupción de la postautonomía para la crítica de las literaturas latinoamericanas contemporáneas? ¿Es cualquier tipo de valoración o

---

<sup>3</sup> El término es omitido en la edición impresa de 2010, así que se cita el número de la sección en la versión original, publicada digitalmente en 2007.



análisis meramente literarios de una publicación de las últimas dos décadas obsoleto o inútil? Leyendo detalladamente el texto de Ludmer, así como sus otros artículos publicados posteriormente sobre el tema, es necesario mencionar que su propuesta no es tan incendiaria como generalmente se le considera: detrás de las frases apocalípticas citadas anteriormente, que anuncian el fin de la institución literaria y que por lo tanto han contribuido considerablemente a la extensa recepción y a la polémica en torno a la teoría, se encuentran fundamentos teóricos que no parecen ser del todo radicales y, si se le quiere ver de esa forma, parecen incluso tradicionalmente literarios.

Para entender plenamente su concepto de «postautonomía» sería pertinente describir brevemente lo que Ludmer entiende por «autonomía» en la literatura latinoamericana, así como los factores que llevaron a la transición de la segunda a la primera:

Decir que estamos en la era de la postautonomía significa reconocer que han cambiado, en los últimos 20 años por lo menos, los modos de leer y los modos de producción del libro. Que ha cambiado el objeto literario. Que ya no me sirve solamente la idea de autonomía, donde la literatura es pensada o imaginada como esfera separada y diferente de otras esferas o prácticas [sobre todo separada de lo político]. Autonomía implica que la literatura tiene rasgos propios, específicos, y también que tiene una política propia, específica, con guerras y divisiones internas en el campo literario. Por ejemplo, la lucha entre realismo y literatura fantástica, o la lucha entre literatura rural o urbana, nacional o cosmopolita. Los casos más evidentes de autonomía en el siglo XX latinoamericano son la obra de Borges, de Cortázar, de Onetti [sobre todo *La vida breve*, 1950], y novelas como *Cien años de soledad*, *Yo el Supremo*, o *La casa verde*. Decir autonomía es decir también modernidad, desde el siglo XVIII hasta el XX. (Ludmer 2012, párrafo 5)<sup>4</sup>

Además de establecer la periodicidad de la autonomía, en su artículo «Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura» (2012) Ludmer menciona ciertos parámetros típicos de la misma, enumerados a continuación, que dependen tanto de las ambiciones estéticas y poetológicas de sus autores como de las condiciones paratextuales en torno a la publicación de sus obras:

- a. «cierta experimentación temporal y narrativa» (párrafo 9): Ludmer solo menciona que la literatura autónoma es «difícil de leer», dando como ejemplo obras como *Pedro Páramo* y *La ciudad y los perros*. Es prudente asumir que con esto se refiere probablemente a recursos narrativos experimentales como la alinearidad de las tramas, el uso del lenguaje vernáculo o la polifonía, usualmente asociados a llamada «Nueva narrativa hispanoamericana» o incluso, desde una perspectiva comercial, al «Boom» (cf. Pope 1996, 231-232).
- b. Un concepto de ficción como «tensión entre una realidad [histórica] y un personaje, subjetividad, familia o árbol genealógico» (Ludmer 2012, párrafo

---

<sup>4</sup> Debido a la publicación virtual del segundo ensayo de Ludmer sobre las literaturas postautónomas (2012), que imposibilita la ubicación de sus citas en páginas, se utilizará como referencia el número del párrafo, división claramente identificable en el texto.

9), en la que dichas instancias ficcionales se convierten en «encarnaciones o representantes de alguna nación, alguna clase, algún pueblo o algún opresor» (párrafo 9).

- c. Una identidad territorial a la vez local y nacional: la conexión entre lugares ficcionales como Comala (Rulfo), Macondo (García Márquez) y Santa María (Onetti) y la idea de nación en la realidad histórica.
- d. La publicación a través de editoriales nacionales e independientes (en este caso Ludmer parece ignorar el papel fundamental de editoriales internacionales como Seix Barral en España y Suhrkamp en Alemania, entre otros, en la difusión y canonización de autores latinoamericanos de los años sesenta, a través del cual se establece en primer lugar el difuso pero omnipresente concepto del Boom).

Para ilustrar el proceso que lleva de autonomía a postautonomía, Ludmer identifica también una serie de lo que ella considera como cambios, tanto en la poetología como en la industria editorial, en muchos sentidos análogos a los elementos apenas mencionados:

- a. Cambios en los parámetros de difusión y recepción: Ludmer atribuye el nacimiento de las literaturas postautónomas a factores económicos y mediales, manifestados a través de la difusión transnacional, intermedial y mayormente comercializada de la producción literaria, al afirmar que «las editoriales nacionales en que se publicaron los clásicos entre los años 40 y 70, y que exportaban literatura, fueron absorbidas en los años 90 por los conglomerados –radios, diarios, televisión» (párrafo 9). La literatura postautónoma «está transnacionalizada. El libro hoy, como todo, incluido lo estético, adquiere la condición de mercancía» (párrafo 13).
- b. Cambios en el lenguaje: «el lenguaje se hace visual y espectacular. Pierde toda densidad para ir directamente a las cosas, los actos, las personas. [...] La imaginarización de la lengua parece ser un fenómeno totalmente diferente de las formaciones clásicas como la comparación, la metáfora, la alegoría y el simbolismo» (párrafo 17).
- c. Cambios en el régimen de sentido: a causa del mencionado lenguaje visual, las literaturas postautónomas transmiten «un sentido que hace ver, rápido y accesible a todos, a veces engañosamente simple [...]. Una lengua transparente, pura superficie sin adjetivos [...]. Un sentido plano, directo y sin metáfora pero totalmente ambivalente: puede ser usado en una u otra dirección, puede ser dado vuelta» (párrafo 18).
- d. Cambios en el régimen de realidad: las literaturas postautónomas presentan una especie de superación del orden binario de sus predecesores: «En muchas escrituras se borra la separación entre realidad y ficción: no se sabe si lo que se cuenta ocurrió o no, si los personajes son

reales o no. [...] Tienden a desaparecer las oposiciones de la autonomía como las de literatura realista o fantástica, social o pura, rural o urbana» (párrafo 19).

- e. Cambios en el estatuto del autor: en la postautonomía el autor regresa de su tumba postestructuralista adquiriendo una nueva forma comercial y desindividualizada: «aparece como un instrumento de promoción de sus libros en los medios [...]. Ya rige un desinterés por la autoría como horizonte de coherencia conceptual, y también existen experiencias de autorías colectivas como la de Wikipedia, Wu Ming, y las novelas colaborativas de los blogs» (párrafo 20).

Es necesario mencionar que, según Ludmer, las literaturas postautónomas también pueden poseer rasgos de la institución literaria: «el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isoformismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas» (párrafo 20). Los textos postautónomos «pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma [...]. Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente «literatura»» (Ludmer 2010, 155). Esta asunción podría debilitar el matiz apocalíptico que se le otorga generalmente al concepto de postautonomía y a la noción de que la literatura como institución ha llegado a su fin: Ludmer no excluye una lectura «interior a la literatura autónoma» (Ludmer 2010, 155). Mientras haya elementos literarios, estos podrían analizarse literariamente.

Sin embargo, Ludmer sugiere que una lectura de este tipo, aunque posible, es parte de un paradigma académico que se muestra obsoleto al momento de analizar textos contemporáneos. Los elementos literarios en las literaturas postautónomas no son más que «formas del pasado [que] están en el presente», rastros de una transición de autonomía a postautonomía (cf. 2012, párrafo 21). La lectura tradicionalmente literaria de estas obras significa para Ludmer negar o ignorar que estas hacen parte de un espacio más extenso, «la imaginación pública o fábrica de presente», en el cual «no hay realidad opuesta a la ficción, no hay autor y tampoco hay demasiado sentido» (2007, sección X).<sup>5</sup>

Igualmente, Ludmer parece crear una construcción binaria similar a las que atribuye a la institución literaria, no solo entre autonomía y postautonomía (división periodizante que parece basarse en preceptos y características verificables desde una perspectiva «interior» a la literatura), sino además entre aquellos lectores y críticos que comprenden ese nuevo espacio («donde sitúo mi lectura y donde yo

---

<sup>5</sup> Las conclusiones originales del ensayo de Ludmer no fueron incluidas en la edición impresa de 2010, así que se cita el número de la sección en el texto digital original.

misma me sitúo»), y aquellos que lo niegan, aferrándose a nociones obsoletas como «literatura y no literatura, o mala y buena literatura» (2010, 155).

Este es precisamente uno de los puntos que se le han criticado con más frecuencia al concepto de literaturas postautónomas. Uno de los portavoces de esta crítica ha sido Alberto Giordano, cuyas ideas respecto al proclamado fin de la institución literaria se explorarán a continuación.

Una de las primeras críticas académicas al concepto de postautonomía de Ludmer se puede encontrar en *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, una colección de reflexiones y estudios de Alberto Giordano sobre las escrituras autobiográficas publicado en 2011. Para Giordano, la perspectiva exterior que se pretende instaurar a través del concepto de postautonomía está fundamentada en una confusión entre los conceptos de actualidad («una trama de convenciones reconocibles, el aquí y ahora vueltos evidencias, [...] un estado de cosas en el que nos reconocemos, como portadores de ciertos y agentes de cierta eficacia») (Giordano 2011, 77-78) y presente («un acontecimiento que nos absorbe, del que participamos incluso contra nuestra voluntad, pero que ocurre en los intervalos de lo reconocible, en la distancia infinita e imperceptible que separa cualquier ahora de sí mismo») (78). Según Giordano, la «fábrica de presente» que Ludmer identifica como «literaturas postautónomas» es únicamente su versión de actualidad, que solo puede partir de valores y características establecidos por ella misma:

Quando Ludmer dice que las escrituras «postautónomas» fabrican presente, entendemos que reproducen los valores de lo que ella juzga debería ser la actualidad, conforme a lo reconocido: son las escrituras que vale la pena leer porque «representan a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria», este ahora en el que la «imaginación pública» confunde de forma inextricable realidad y ficción (Giordano 2011, 78-79)

Si consideramos esta observación, a través de la concepción de naturaleza convencional de la postautonomía y su denominación como presente, Ludmer incurriría paradójicamente en categorizar la producción artística a partir de su valor literario, cosa que deseaba precisamente evitar: ¿son las literaturas que presentan más signos de postautonomía, que se salen de las categorías clásicas de la crítica literaria, más actuales, válidas, o más dignas de atención y de un análisis más exhaustivo que aquellas obras contemporáneas que presentan menos elementos postautónomos, o que no los presentan en absoluto? ¿Son estas últimas menos «presente»? Mejor dicho, ¿son las literaturas postautónomas mejores que otras literaturas actuales?

A esto se sumarían las otras concepciones binarias de Ludmer, mencionadas brevemente en el capítulo anterior, que parecen provenir desde adentro de la institución literaria y no desde el «nuevo espacio» que anuncia: la periodización de las literaturas postautónomas en la historia de la literatura (marcada por características propias y sus contrastes a sus predecesoras autónomas) y la división que establece entre los críticos que entienden el nuevo espacio y aquellos que no se sitúan en este. Como confirma Giordano:

El cuestionamiento a la idea de valor literario, algo en lo que la literatura está empeñada desde sus orígenes, se instituye así en principio de valoración crítica (según Ludmer, están los que reconocen el cambio de episteme y los que no lo ven o lo niegan), porque en lugar de perfilarse eventualmente en el contexto irreplicable de una lectura se impone como axioma teórico. (Giordano 2011, 79)

Por este motivo Giordano considera que la noción de Ludmer de que «habríamos entrado en una época en la que no corresponde distinguir la buena de la mala literatura, lo que es o no auténticamente literario, porque los criterios para poder hacerlo se volvieron obsoletos», es de entrada una «impostura» (77).

Otro punto (tal vez más fundamental) que vale la pena rescatar de su crítica a las «hipótesis postautonomistas» (81), profundizado en su artículo «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica» del 2017, implica un replanteamiento esencial de lo que Ludmer entiende por literatura e institución literaria: la transformación de la primera en algo que impugna las categorías de la segunda no es un apocalipsis intelectual, sino un proceso inmanente de la literatura misma; el desafío a la crítica de reformularse y adaptarse a la contemporaneidad se ha presentado anta cada contemporaneidad, y por lo tanto no implica su fin. Para ilustrar su argumento, Giordano cuestiona el modelo literario «evolutivo» que permitiría la noción de postautonomía de Ludmer:

De un acto de invención a otro, lo que se pone en juego no es tanto una novedad, como una diferencia, por eso la serie que va de Flaubert a Michel Butor (o de Friedrich Schlegel a Borges) se puede leer también, y mejor, de forma reversible, atendiendo al modo diferencial de lo que se repite, es decir, al modo en que las obras contemporáneas, al desdoblarse entre lo que se instituye y lo que se sustrae a la identificación, reescriben el pasado de maneras imprevisibles. Antes que en una parábola evolutiva, se podría pensar entonces, al pensar el devenir literario, en una espiral de mutaciones, sin origen ni fin, en la que la idea de lo «nuevo» remite al hallazgo de formas novedosas de recomenzar una búsqueda esencial e inmanente, y de tensionar los límites de la clausura institucional dentro de la que se realiza la búsqueda. (Giordano 2017, 136)

En este sentido, el cuestionamiento de las propiedades y funciones de la literatura y sus instancias no es nuevo ni inusual:

Ludmer reduce a un atributo de la ultimísima literatura —la que ella sí ve en su novedad y los críticos modernistas desconocen— lo que en verdad es el aspecto más interesante de la literatura desde sus comienzos: la capacidad de volverse extraña para sí misma. Si la condición posautónoma de una literatura tiene que ver con el poder de impugnar los criterios de especificidad y autorreferencialidad como aquellos que la identificarían, de neutralizar «el poder de nombrarse y referirse a sí misma» con certeza (153), posautónoma ha sido cualquier literatura, de Flaubert a Puig, en la que una experiencia desbordó las condiciones institucionales de su efectuación y abrió un espacio de incertidumbre en el interior del concepto de literatura. (Giordano 2017, 140-141)

Ludmer y otros críticos que anuncian el fin de la literatura con un «tono entre apocalíptico y eufórico» (Giordano 2017, 139), desconocen entonces la literatura como «proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma» (138). Para Giordano, «[m]ás que críticos del presente, por el recurso masivo a estas generalidades ruidosas, los teóricos del fin de la literatura parecen más bien publicistas de la actualidad» (139).



En resumen, «para poder afirmarse como deseo, deseo de un vínculo inmediato entre escritura y vida, la literatura necesitará destruir más sus cimientos institucionales, destruirse a ella misma como institución otra vez» (Giordano 2011, 82). De ser así, no sería necesario, tal vez ni siquiera posible, salir de la institución literaria (pues esta se encuentra más bien en un estado de expansión constante) para establecer una visión comprensiva de la literatura actual, por más que esta parezca alejarse de lo que entendemos por literatura. Las instancias literarias permiten una observación anacrónica de su constante autodestrucción que permite identificar y estudiar las tensiones entre pasado y presente e incluso, si se quiere, entre autonomía y postautonomía.

Si Giordano tiene razón, las literaturas consideradas por Ludmer como postautónomas, entre las cuales, como se verá en capítulos siguientes, se encontraría la de Herbert, podrían estudiarse fructíferamente con recursos y métodos establecidos por la institución literaria (como el análisis intertextual), sin implicar que estas carezcan de novedad o de perspectivas que redefinan el concepto de literatura. La idea de un análisis intertextual de *Canción de tumba* para poner a prueba esta noción no nace únicamente del interés en obtener informaciones adicionales sobre la obra a través de sus numerosas referencias a otras, que podrían coincidir con lo que Giordano describe como «otras señales más difusas, indirectas, que reclaman atención para lo que sobrevive en estado de inmanencia más acá del horizonte que define la actualidad en términos culturales» (2011, 82), estableciendo así relaciones entre su presente y pasado literarios. Una aproximación intertextual tendría además un valor simbólico pertinente al debate sobre el fin de la institución literaria.

Antes de entrar al análisis del texto de Herbert, vale la pena recordar que el concepto de intertextualidad como actualmente se le conoce nace como el resultado de un debate anterior que también cuestionó en su momento la validez de las instancias literarias convencionales<sup>6</sup>: con la llegada de las teorías literarias postestructuralistas a mediados del siglo XX se plantea una noción radicalizada de lo que constituyen las relaciones entre textos. Con conceptos como la intertextualidad de Kristeva (que acuña el término como tal), los «códigos infinitos» de Barthes y el «*texte général*» de Derrida, se instaura la noción de que todo lo que ellos entienden por texto, que se convierte en una instancia omnipresente que incluye el escritor, el lector, la realidad y la historia, hace parte de una red de conexiones infinitas e inidentificables, en la cual cada texto se refiere a sí mismo y a todos los demás. Esta perspectiva vertiginosa implica también que un análisis de esta red adquiere un carácter más filosófico y ampliamente cultural que estrictamente literario. Establecer relaciones entre textos que por definición ya están relacionados entre sí se convierte entonces en una labor ociosa de la crítica literaria.

---

<sup>6</sup> Para un recorrido por el desarrollo del concepto de intertextualidad y el debate en torno a este, ver Pfister 1985 y Aczel 2013.

Sin embargo, no tuvo que pasar mucho tiempo para los discípulos del postestructuralismo tomaran las nuevas ideas de intertextualidad y las reformularan como nuevos instrumentos de estudio para la institución literaria: desde la re-reducción del concepto absolutista de texto a manos de Harold Bloom, a través de la cual se vuelve a hablar exclusivamente del texto poético y se estudia su tensión frente a tradiciones textuales anteriores («pretextos»), hasta la clasificación sistemática de los tipos de relaciones intencionales entre textos elaborada por Genette, la intertextualidad pasó de ser una idea abstracta, absolutista y radical, que anunciaba el fin de la percepción de la literatura (y de cualquier expresión cultural) que se tenía hasta el momento, a funcionar como herramienta, hoy bastante popular, de las instancias literarias para explorar una literatura que simplemente requería un análisis desde nuevas y más extensas perspectivas, sin dejar de ser literatura.

Tal vez Ludmer tuvo desde el comienzo la intención de lanzar al mundo virtual su críptico mensaje apocalíptico para generar el tipo de debate que conllevará una expansión de la institución literaria (en vez de su destrucción) y su adaptación a la producción más reciente. Tal vez esperó las críticas de académicos como Giordano y la resultante reformulación de la postautonomía desde el interior de la institución literaria que se intentará realizar durante el resto de este estudio. Sea o no intencional, la idea de literaturas postautónomas lograría por lo menos resaltar ciertas características de la producción literaria latinoamericana de la actualidad que requieren especial atención por parte de la crítica.

La siguiente parte de este estudio es, por lo tanto, un intento de analizar una obra (en este caso *Canción de tumba*) teniendo en cuenta la tensión existente entre algunos de sus rasgos potencialmente postautónomos y su literariedad en un sentido más tradicional.

### **3. Postautonomía, conciencia autoral e intertextualidad en *Canción de tumba***

Al momento de observar a *Canción de tumba* a partir del debate hasta ahora tratado, no es difícil identificar varios de los elementos que Ludmer atribuye a las literaturas que llama postautónomas. Uno de los rasgos más evidentes de estas escrituras en la obra es la disolución de ciertas categorizaciones binarias propias de la institución literaria: el libro de Herbert cuestiona constantemente las distinciones entre novela y (auto)biografía<sup>7</sup>, lo cual implica directamente una distinción nebulosa entre realidad histórica y ficción. Esta disolución de fronteras se manifiesta también en el nivel político y de identidad nacional al que alude Ludmer, generando una literatura globalizada, marcada por su carácter transnacional; paralelamente, la obra introduce elementos de diferentes géneros literarios como el periodismo gonzo y el ensayo, que contribuyen al carácter híbrido

---

<sup>7</sup> Para una localización más precisa de *Canción de tumba* en las teorías de Beatriz Sarlo y la llamada autoficción, cf. Verduzco 2018, especialmente 82.

del texto; todo esto se muestra determinado por una versión revivida y replanteada de la instancia del autor, que se transforma a veces en personaje, a veces en protagonista, y que incluso figura activamente como comentador del texto, imposibilitando una distinción clara entre ficción y metaficción.

Sin embargo, más que la presencia de estos rasgos postautónomos, es la aparente conciencia del autor sobre los mismos que se presenta a lo largo del libro lo que lo hace un objeto de estudio particularmente interesante para el marco teórico propuesto. En efecto, la crítica concuerda con que la escritura y la autopercepción autorral fungen como el marco esencial de la obra, construyendo un ejercicio literario de autorreflexión para explorar cuestiones personales, ideológicas y políticas (cf. Verduzco 2018, 83; Íñiguez 2015, 186). La figura híbrida de autor/narrador/personaje (de ahora en adelante Herbert) parece aludir constantemente a aquellos elementos de su propia obra que podrían considerarse postautónomos, e incluso reflexiona literariamente sobre los mismos. Para fundamentar estas reflexiones, Herbert recurre constantemente a referencias intertextuales. Estas no son solo instrumentos esenciales para comprender sus cavilaciones, sino que posibilitan un análisis más profundo de la obra en su totalidad. De ser así, las características aparentemente postautónomas de *Canción de tumba* provendrían paradójicamente del interior de la institución literaria y se podrían estudiar con más detalle (si no exclusivamente) sin necesidad de establecer un nuevo paradigma de lectura. Esta tensión entre la postautonomía que rechaza categorías literarias y la conciencia de literariedad apoyada por autoridades intertextuales será el objeto de estudio de los siguientes capítulos.

Como ya se ha mencionado, Ludmer se refiere a las literaturas postautónomas como literaturas transnacionales. Aunque con esto ella parece referirse más a la difusión globalizada y el carácter comercializado de la producción literaria contemporánea, su artículo sugiere también la superación del carácter nacional o territorial de las obras de la autonomía. En *Canción de tumba*, este es uno los aspectos que mejor concordaría con las nociones de Ludmer sobre postautonomía. A través de las reflexiones metaficcionales de Herbert, así como de su lenguaje y estilo, la superación de una literatura nacional se hace claramente identificable. Esta deconstrucción de la identidad nacional<sup>8</sup> se puede apreciar, por ejemplo, en los numerosos monólogos sociopolíticos de la obra, en los cuales diferentes motivos relacionados a la identidad mexicana son replanteados, si no enteramente destruidos:

[...] bienvenido a la nación de los apaches. Cómete a tus hijos si no quieres que el cara pálida, that white trash, los corrompa. La única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas, La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras, Pedro Páramo desliéndose bajo al cuchillo de Abundio ante los azorados ojos de Damiana [...] Nada: no queda más que

---

<sup>8</sup> La crítica parece coincidir con este aspecto al identificar, igualmente, una tensión identitaria inmanente en la obra. Sin embargo, más que en los aspectos globalizantes que esta tensión conlleva, hasta ahora se tiende a evidenciar sobre todo la crisis de la identidad mexicana en la obra (cf. Verduzco 2018: 81-83; Íñiguez 2015: 185-186).

pura puta y verijuda nada. En esta Suave Patria no queda solo un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del marketing no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decencia o una bullanga que no traigan impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47. (26-27)

Diferentes conceptos identitarios de la cultura mexicana (la noción de La Gran Familia Mexicana, la «Suave Patria» de López Velarde, Pedro Páramo, el tequila) se entrelazan con términos o expresiones en inglés y referentes a conceptos reconocibles a nivel mundial (*white trash*, marketing, AK-47) revelando, no solo una nación cuyos pilares culturales se muestran cada vez menos claros, sino también una literatura que se encuentra en medio de un conflicto entre identidad nacional y globalización.

Esta idea se presenta incluso también con contenidos de carácter altamente intermedial. Más adelante, para explicar la noción de espiritualidad que recibe en su infancia, Herbert utiliza una enumeración de obras que intercala títulos clásicos del cine mexicano con obras filosóficas y cinematográficas internacionales: «un híbrido entre *Los olvidados* y el *Dahmmapada*. O, mejor y más vulgar: *Nosotros los pobres* en trajes de karatecas místicos; *La cámara 36 de Shaolin*» (Herbert 2012, 56). Esta heterogeneidad medial y geográfica de las referencias intertextuales e intermediales se presenta a lo largo de toda la obra: es difícil pasar un par de páginas sin encontrar alguna mención de un artista o una obra provenientes de contextos altamente variados.

Los rasgos de globalización e intermedialidad de *Canción de tumba* se podrían considerar fácilmente desde la perspectiva de las literaturas postautónomas. El mencionado asesinato simbólico de Pedro Páramo recuerda inmediatamente a la mención del significado nacional de Comala en el texto de Ludmer. En este sentido, las literaturas postautónomas sí representarían una ruptura (o por lo menos una transición) con la noción de literatura nacional que caracteriza a lo que Ludmer llama la «autonomía literaria» (2010, 150) en Latinoamérica.

Sin embargo, si tenemos en cuenta la conciencia autoral de la obra, en estas mismas secciones se puede identificar una reflexión constante del texto sobre estos cambios. Herbert establece un diálogo crítico sobre este complejo proceso de transformación y lo presenta como un poderoso conjunto metafórico, un lenguaje literario que Ludmer de hecho niega en las literaturas postautónomas, mientras se presenta a sí mismo como un producto de diferentes tradiciones. Los comentarios críticos de Herbert, que en ciertas secciones se convierten casi en ensayos, son realizados como figura autoral, dentro de un contexto literario.

Además, si se consideran las perspectivas sobre literatura e institución literaria que presenta Giordano, es necesario notar que la adaptación y redefinición constante de estos términos también funcionaría en este caso como contraposición a la postautonomía. La creciente influencia de diferentes medios y de la globalización en las literaturas de las últimas décadas no implican necesariamente la necesidad de una perspectiva menos literaria de estas. En efecto, dentro de la institución

literaria existen ya numerosos conceptos o herramientas que permiten explicar este fenómeno en la literatura con éxito: el concepto de intermedialidad nace de por sí como un concepto análogo y expandido de las ya mencionadas teorías de intertextualidad, y se utiliza no solamente para describir producciones artísticas donde por lo menos dos medios juegan un papel igualmente relevante (algo que sería más bien exterior a la literatura), si no también donde un medio dominante hace referencia a otros (como en este caso) (cf. Wolf 2013, 344-345).

Ya desde las primeras páginas del libro Herbert se da cuenta de que la amalgama de narración autobiográfica y ficticia que está escribiendo no encaja en las categorías establecidas por convención en el mundo literario: «este libro [...] se encontrará eventualmente en las librerías archivado de canto en el más empolvado estante de «novela»» (Herbert 2012, 86). El reconocimiento del estado «empolvado» de esta categoría, que definirá la identidad de su libro a falta de una denominación más apropiada (o a causa de la necesidad obsoleta de crear estas denominaciones), se ve resaltado por sus reflexiones sobre el estado de la novela postmoderna, que podrían verse como un acto de rebelión contra una institución literaria que tiende a negar o a ignorar la posibilidad de una «novela de no ficción»:

Hace tiempo, en un coctel celebrado en Sant Joan de les Abadesses, un poeta y diplomático mexicano me dijo:

–Leí esa nota autobiográfica tuya que apareció junto a tu cuento en una antología. Me resultó entretenida pero obscena. No me explico por qué te empeñas en fingir que una ficción tan terrible es o alguna vez fue real.

Observaciones como esta me vuelven pesimista acerca del futuro del arte de narrar. Leemos nada y exigimos que esa nada carezca de matices: o vulgar o sublime. Y peor: vulgar sin lugares comunes, sublime sin esdrújulas. Asépticamente literaria. Eficaz hasta la frigidez. En el mejor de los casos, una novela posmo no pasa de costumbrismo travestido de cool jazz y/o pedantes discursos Kenneth Goldsmith's style que demoran cien páginas en decir lo que a Baudelaire le tomaba tres vocablos: *spleen et idéal*. (Herbert 2012, 21-22)

Sin embargo, la crítica de Herbert a lo «ascépticamente» literario parece referirse más a la actualidad literaria, y no a la literatura en sí. Esto coincidiría con la reflexión de Giordano presentada con anterioridad: su ataque a la institución literaria parece querer su replanteamiento, más que su disolución. En efecto, esta idea se puede confirmar a través de las regulares reflexiones poetológicas e intervenciones metaficcionales en *Canción de tumba* que, aunque a veces están dominadas por sarcasmo o modestia («me siento avergonzado. No por narrar zonas pudendas: porque mi técnica literaria es lamentable y los sucesos que pretendo recuperar poseen una pátina de escandalosa inverosimilitud») (21), otras veces revelan la concepción intencional y consciente de Herbert de su técnica literaria. Esta, por no ser tradicional o por ser «lamentable», no deja de ser ni menos técnica ni menos literaria:

He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (un relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tópico del caso [...].



Sigo y contradigo una lección de Oscar Wilde: la belleza importa más que la existencia. La belleza es la verdadera vida.

A diferencia de Wilde, quien pensaba que los testimonios son inanes y lo trascendente es embellecer nuestra percepción de lo real llenando nuestro entorno de objetos sublimes, yo experimento los adornos (hasta lo sublime corre el riesgo de volverse un adorno) como nuevorriquismo y como obscenidad. Convertir un anecdotario en estructura, por el contrario, ofrece siempre el desafío de conquistar cierto grado de belleza: lograr un ritmo a despecho de la insonorizada vulgaridad que es la vida. Wilde consideraba que escribir autobiográficamente aminora la experiencia estética. No estoy de acuerdo: solo la vecinidad e impureza de ambas zonas pueden arrojar sentido[...]. Claro que yo no soy ni la uña del meñique de Oscar Wilde. Sin embargo tengo una ligerísima ventaja pragmática sobre él [...]: yo no «me hago terribles reproches» por no poder escribir. Al contrario: incluso si el vicioso amor que siento por mi madre destruyera mi oficio (o cualquier otra cosa que deba destruir), seguirá siendo un amor cifrado en palabras. (38-39)

El reconocimiento de la mezcla entre realidad y ficción de sus escritos, el reemplazo casi imperceptible de «retrato» por «relato» y su micromanifiesto sobre la necesidad de crear belleza estructurando la «vulgaridad» de la vida permiten identificar una conciencia autoral en Herbert, así como un sentido de pertenencia a la institución literaria. En vez de separarse de una literariedad en agonía, situándose en un espacio nuevo y exterior a la literatura que exige Ludmer, Herbert parte claramente desde un concepto actualizado de la misma en la que la mezcla de realidad y ficción y el rechazo a concepciones literarias tradicionales se convierten en algunas más de sus múltiples convenciones, conforme a la capacidad immanente de autodistanciamiento de la literatura que propone Giordano.

Desde esta perspectiva, el ataque de Herbert a la institución literaria (o al estado contemporáneo de esta) no se limita a resaltar sus puntos negativos, sino que además parece proponer una poética propia en la cual la realidad y la ficción se pueden aparecer juntas para constituir literatura.

Sin embargo, es necesario aclarar que los conceptos poetológicos de Herbert no parten de la nada, sino que, como se verá a continuación, parecen estar fundados en una tradición literaria clara, en la que el autor desea ubicarse. Esta se hace manifiesta a lo largo de la obra a través de referencias intertextuales, que se convierten casi en autoridades para fundamentar sus ideas sobre la labor de escribir y, en efecto, para justificar la composición de su obra. En las secciones de texto apenas citadas se pueden encontrar ya dos conexiones, establecidas directamente por el autor, que aparecen constantemente en *Canción de tumba* y que son probablemente las más reveladoras al momento de estudiar sus fundamentos poetológicos: tanto la mención de Baudelaire como la de Wilde en las reflexiones metaliterarias de las primeras páginas del libro parecen generar una afiliación especial de Herbert con estos autores. Esta afiliación representaría además una muestra clara del sentido de pertenencia de Herbert a las instancias literarias que Ludmer considera obsoletas.

La primera (ya citada) mención de Wilde en el libro (que pertenece a un capítulo convenientemente titulado «Mamá retórica»), aunque se trate paradójicamente

de un desacuerdo poetológico con el autor irlandés, ya permitiría ubicar a Herbert como uno de sus herederos literarios. Aunque Herbert, a diferencia de Wilde, defiende la inclusión y estructuración de elementos autobiográficos en la literatura, ambos confiesan la intención esteticista de querer alcanzar una especie de «belleza» a través de sus escritos. No por nada la reflexión de Herbert se abre con la frase «sigo y contradigo una lección de Oscar Wilde» (Herbert 2012, 38): esta parece sugerir un deseo de reinterpretar y actualizar la poética de Wilde, más que distanciarse de la misma. Este replanteamiento se hace evidente casi directamente, cuando Herbert literalmente reinterpreta dicha lección: la frase «la belleza es la verdadera vida», que en Wilde implicaba un escapismo de la segunda a través de la primera, en Herbert adquiere un segundo significado, aludiendo a la belleza obtenida al «convertir un anecdotario en estructura», al «lograr un ritmo de despecho a la insonorizada vulgaridad que es la vida» (Herbert 2012, 39).

Desde esta reformulada búsqueda de «belleza», Herbert parece querer representar en un contexto literario contemporáneo lo que Wilde representó en su propio contexto. Efectivamente, Herbert se identifica como una especie de «dandy» moderno (cf. Herbert 2012, 39) y, a continuación, establece un paralelo entre la última fase de la vida de Wilde, durante la cual, encarcelado y esperando su muerte, escribe *The Ballad of Reading Gaol* y *De Profundis* (que son mencionados explícitamente en el mismo pasaje), y la última fase de la vida de su madre, durante la cual él, «encarcelado» en una habitación de hospital esperando la muerte de esta, escribe *Canción de tumba*: «mis trabajos forzados son mentales y uso una computadora; soy un dandy [...]. Mi bancarrota y mi cárcel y mi encíclica son una y la misma pulsión» (39).

Vale la pena notar que tanto *The Ballad of Reading Gaol* como *De Profundis* tratan igualmente de prisioneros que reflexionan sobre la vida y la muerte mientras esperan la llegada de la última: el primero en forma de poema (ficcional) y el segundo como una carta (no ficcional) de Wilde a Lord Alfred Douglas. Interesantemente, *Canción de tumba* fusiona los niveles de ficción y realidad en una sola obra, poniendo a la práctica el replanteamiento de la poética de Wilde que Herbert propone.

El papel fundamental de Wilde para la constitución de Herbert como figura autoral es resaltado además a través de otras referencias a este autor, recurrentes a lo largo de la obra y casi siempre relacionadas a los años formativos del narrador. Durante su infancia, por ejemplo, cuando su familia es embargada, la policía le permite rescatar dos libros de entre las posesiones incautadas: «Tomé los dos más gordos: las obras completas de Wilde en edición de Aguilar y el tomo número 13 de la Nueva enciclopedia temática. La literatura siempre ha sido generosa conmigo: si tuviera que volver a ese instante sabiendo lo que sé ahora, escogería los mismos libros» (55).<sup>9</sup> Igualmente, el impacto de Wilde se revela también durante la

---

<sup>9</sup> También es interesante apuntar que el mencionado tomo de la *Nueva enciclopedia temática*, texto didáctico para un público joven, incluye una sección titulada «Iniciación literaria» (cf. *Nueva enciclopedia temática*

juventud de Herbert, quien confiesa leer Salomé como parte de su «adoctrinamiento»:

A partir de ese día inicié mi adoctrinamiento. No soy más que una larva en pena; por las tardes leía consignas, viejos ejemplares de El talache y textos maoístas o marxista-leninistas en la casa de un obrero. Pero por las noches, deseante bajo la luz del quinqué de mi destartalado jacalito, memorizaba transido de lujuria la Salomé de Wilde (Herbert 2012, 147).

Aparte de la mención directa a Wilde, esta selección del texto presenta otro concepto aparentemente proveniente del mismo autor. Herbert inicia el capítulo «La jirafa de Lego» con un epígrafe que atribuye a Wilde: «No soy más que una larva en pena» (69). Esta frase se repite no solo en el epígrafe y en la cita apenas presentada. También es utilizada por Herbert para describir la relación distante con sus hijos: «Pero, sobre todo, el luto con el que vivo desde los veinticuatro años: la certeza de haber fracasado como padre en dos ocasiones. Seguridad de ser, para alguien que amo y está vivo, nada más que una larva en pena» (89). Interesantemente, no ha sido posible corroborar que esta cita provenga de Oscar Wilde: luego de una búsqueda exhaustiva no se ha encontrado esta frase exacta entre las obras del autor irlandés (ni en traducciones al español, ni en inglés). Lo más cercano a este estado de «larva en pena», por semejanza a la frase y el contexto en el cual se utiliza, es el motivo del «alma en pena» («*soul in pain*»), que Wilde utiliza para describir a la voz narrativa en los ya mencionados *The Ballad of Reading Gaol* («*And though I was a soul in pain, / my pain I could not feel*») (Wilde 2007, 891) y *De Profundis*. En este último, curiosamente, Wilde utiliza también la expresión para hablar del distanciamiento con sus hijos, en su caso debido a su encarcelamiento, con un tono de aislamiento que recuerda a la cita de Herbert: «*Our very children are taken away. Those lovely links with humanity are broken. We are doomed to be solitary, while our sons still live. We are denied the one thing that might heal us and keep us, that might bring balm to the bruised heart, and peace to the soul in pain*» (Wilde 2007, 1071).

De tratarse de una modificación intencional de Herbert a la expresión «alma en pena», que sin embargo atribuye a Oscar Wilde, la idea de que la poética de *Canción de tumba* representa una especie de actualización del legado literario de Wilde se vería reforzada. Tal vez Herbert decide reemplazar «alma» por «larva» como un intento de evitar una connotación espiritual a sus reflexiones (la primera parte del libro se titula, de hecho, «I don't fucking care about spirituality»). Sin embargo, sin poder comprobar que la cita no proviene completamente de Wilde, cualquier interpretación de esta sería especulativa.

Lo que es relevante para este estudio es que las conexiones con Wilde proporcionadas intencionalmente (a veces directamente, otras con más sutilidad) en *Canción de tumba* permiten establecer una base intertextual a la poetología de

---

1981, 581), compuesta por capítulos sobre motivos, géneros y temas explorados en la literatura, así como una colección de romances, refranes y poemas célebres, lo cual confirmaría el deseo de Herbert de asociar el episodio relatado como punto inicial de desarrollo autoral.

Herbert, que está fundamentada por una conciencia autoral clara y que se ubica, por lo tanto, dentro de la institución literaria.

Al establecer una asociación entre la poetología de *Canción de tumba* y Wilde, es necesario hacer énfasis en otros aspectos adicionales que podrían ser asociados con este: la obra está marcada por una clara concepción decadentista que se puede estudiar más profundamente considerando a otros autores usualmente enmarcados en la misma tradición. Cuando Herbert critica al «costumbrismo travestido de cool jazz» que constituye la novela postmoderna, menciona igualmente lo que le falta a esa «literatura ascéptica»: «[las novelas postmodernas] demoran cien páginas en decir lo que a Baudelaire le tomaba tres vocablos: *spleen et idéal*» (Herbert 2012, 21-22). Efectivamente, la influencia de Baudelaire para la constitución poética de *Canción de tumba*, aunque se mencione directamente con menos frecuencia que la de Wilde, puede revelar informaciones más interesantes y poderosas sobre la obra.

Para empezar, sería pertinente analizar esta única mención directa del poeta francés. La expresión «*Spleen et idéal*», título de una de las partes de su obra *Les fleurs du mal*, es de por sí una especie de lema poetológico de Baudelaire: la combinación de melancolía (*spleen* refiriéndose al bazo, que en la teoría humoral produce la bilis negra, que a su vez provoca esta característica) y la búsqueda idealista resume en tres palabras la fusión entre grotesco y sublime que caracteriza la obra del poeta maldito y que constituye una disolución de la oposición entre estos elementos instaurada durante el romanticismo (cf. Föcking 2014, 284). Para este estudio no es solo interesante notar que ya en el siglo XIX se superan concepciones binarias para crear una nueva actualidad literaria sin acabar con la noción de literatura, sino que además esta concepción poética está claramente presente en *Canción de tumba*: la ya mencionada búsqueda de belleza a través de la estructuración de la vulgaridad de la vida en literatura podría verse también como un replanteamiento de lo que en Baudelaire se considera como la apreciación estética de lo feo y de la maldad:

A diferencia de los personajes poeta de de Vigny, que se retiran aristocráticamente del mundo, o los de Hugo, que luchan contra los males de este (pobreza, opresión, etc.) y confían en la bondad de Dios y de la naturaleza, el sujeto de Baudelaire se encuentra en medio de la suciedad del mundo moderno, y goza la atracción de lo demoníaco, lo malvado y lo rechazado. (Föcking 2014, 285)<sup>10</sup>

La presencia literaturizada de un inframundo en *Canción de tumba* se adapta análogamente a esta concepción: la vida que narra Herbert se ve constantemente dominada por factores marginalizadores o vicisitudes, ya sea a través de la profesión de su madre, los periodos de extrema pobreza, su abuso de drogas y, motivo central del libro, la muerte. Todos estos se vuelven parte de un proceso estético al convertirse en literatura. *Canción de tumba* se manifiesta por lo tanto

---

<sup>10</sup> Traducción propia

como una especie de procesamiento, aceptación y elevación del mal inmanente en la vida.

Esta noción se puede verificar en varias secciones del texto. Al describir cómo fue diagnosticado el cáncer de su madre, Herbert realiza una descripción altamente metafórica del proceso de enfermar, cuyo lenguaje no solo refleja la fusión de lo malo y lo sublime, sino que incluso recuerda a la estética del simbolismo que Baudelaire funda:

Enfermar posee un daltónico rango perceptivo que va del arruinamiento de tu fin de semana al horror. La estación más aguda de ese tren no se halla en los extremos, sino en alguna zona indefinida del trayecto: al dolor pulido hasta la condición de diamante intocable. Alguien te conecta de pronto a un cable de intensificación. Es el sublime trueno de Kant despojado de crochet lírico y visperales caminatas digestivas; solo caverna húmeda. Una esfera sensitiva. Salvo que la esfera es un emblema de la perfección. Y darle título de perfección a lo que está a punto de vivir mi madre sería maldad pura. (Herbert 2011, 47-48)

La descripción del dolor como diamante pulido, la percepción de lo sublime donde el crochet lírico es reemplazado por una realidad visceral (que recuerda una vez más a la discusión sobre su concepto de belleza explorado en el capítulo anterior) y la aceptación de la «maldad pura» que representa describir la enfermedad de su madre como una esfera (lo deja escrito a pesar de reconocer su maldad) muestran a Herbert como heredero de la poética de Baudelaire. Sin embargo, igual que con Wilde, Herbert presenta una versión modernizada de su estética del mal. En *Canción de tumba* la concepción de la naturaleza malvada y enferma de la vida y la naturalización estética de esta no está marcada por el carácter casi espiritual y pseudoreligioso de la disciplina dandy de Baudelaire (cf. Hess 1989, 77), sino que es presentada a través de otra referencia intertextual, en un discurso científico en el cual el mal se muestra como esencia de la especie humana: al mencionar y citar el libro *Virolution* de Frank Ryan, Herbert acude a la idea de que el ser humano es una especie de virus, y esto casi literalmente, ya que «la cantidad de componentes del genoma humano de tipo virósico representa casi la mitad de nuestro ADN» (cita de Ryan en Herbert 2011, 191):

Lo llaman «simbiogénesis» y es, por lo pronto una audaz nota a pie de página a la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin. El enfoque lleva implícita la consideración de que los retrovirus (por ejemplo el sida) y algunas variedades de cáncer o leucemia son, antes que un Mal, simples procesos evolutivos, no muerte humana sino vida viral: adaptación del más apto. Nada va a detenerlos. No heredaremos el planeta a nuestras máquinas sino a los microscópicos no muertos que vienen escribiendo el apocalipsis en nuestro código genético. Mi madre nunca fue mi madre. Mi madre es un virus que camina. (Herbert 2011, 191)

Como último motivo de este capítulo, vale la pena ilustrar las conexiones que existen también entre Baudelaire y la figura de la madre de Herbert. Esta es frecuentemente presentada, en efecto, como una especie de ejemplo viviente del sujeto poético del poeta maldito y a la vez como la responsable de la formación literaria y filosófica del autor. El texto parece indicar que la poetología de Herbert no solo es adquirida a través de sus lecturas sino que también es heredada de su madre. Ya en las primeras páginas, en la primera descripción de Guadalupe Chávez

como prostituta y figura materna, se puede encontrar atributos que recuerdan los temas apenas tratados:

De vez en cuando se hacía una cola de caballo, se calzaba unos lentes oscuros y, tomándome de la mano, me llevaba por las deslucidas calles de la zona de tolerancia de Acapulco (a las ocho o nueve de la mañana, mientras los últimos borrachos abandonaban La Huerta o el Pepe Carioca y mujeres envueltas en toallas asomaban a los dinteles metálicos de cuartos diminutos para llamarme «bonito») hasta los puestos del mercado, sobre la avenida del canal. Con el exquisito abandono y el spleen de una puta desvelada, me compraba un chocomilk licuado en hielo y dos cuadernos para colorear. (Herbert 2012, 18)

Si las alusiones al mundo marginalizado de la prostitución, y la descripción de su «exquisito abandono y su spleen» no son suficientes ilustrar la inconsciente poética decadentista de la madre (o al menos en la percepción de Herbert de la misma), se puede mencionar también que, para explicar los múltiples cambios de nombre, Herbert habla de «su fantasía de ser Otra» (22), que podría referirse a la conocida frase de Rimbaud (otro heredero literario de Baudelaire) «*je est un autre*», o que esta confiesa que «su propia vida estaba condenada y maldita» (82).

Al igual que sus lecturas, Herbert establece a su madre como una parte clave de su formación literaria, y sus enseñanzas (no completamente intencionales) se presentan igualmente como una especie de manifiesto de la obra (incluidas junto a Wilde en el capítulo «Mamá retórica»), refiriéndose a temas ya mencionados como la noción de ficción, la belleza y lo sublime, al igual que una especie de ataque a la literatura que no se supera a sí misma:

Mamá estaría orgullosa de saberlo, pues ella me brindó mis primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción solo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso: ella mintiendo a los vecinos sobre su origen y su oficio con un vocabulario exquisito, incomparable al del resto de las mujeres del barrio, imposible de imaginar en la voz de una prostituta que no cursó más de dos años de escuela elemental [...]. Me permitió intuir que los sentimientos profundos no admiten distinciones tajantes entre soportes sublimes y banales, y que esta incómoda condición de la belleza será cínicamente usufructuada por diletantes y burócratas del gusto. (Herbert 2012, 40)

Igualmente, Herbert hace responsable a su madre por su concepción de la vida como mal («Haber nacido me parecía un acto de pura maldad personal que solo podía repararse engendrando otra existencia. Se trata de una idea que adquirí de mi madre») (81-82). La madre, por lo tanto, transmite ciertos fundamentos filosóficos que, mezclados con una formación literaria concorde, se convierten en la poetología del autor y de su obra, lo cual genera un constructo análogo a la mezcla de realidad y ficción que estos defienden. Esta mezcla entre vida y literatura se ve, además, claramente simbolizada cuando Herbert confiesa «[q]ue la he amado siempre con la luz intacta de la mañana en que me enseñó a escribir mi nombre» (44).

Esta idea da paso además a una última reflexión: la madre de Herbert no solo es la protagonista de *Canción de tumba*, sino que es además su musa. Ella y su enfermedad son la encarnación de la poética descrita hasta ahora y de ellas depende la creación de la obra («Apenas pienso que podría salvarse, pierdo el ritmo



de la respiración; dejo de redactar con soltura») (42). Igualmente, para iniciar su narración, Herbert presenta el contexto de esta en un corto capítulo introductorio, en el cual presenta una oscura imagen de su madre enferma en la habitación de hospital:

Especialmente hoy, cuando veo a mamá desganzada e inmóvil sobre su cama de hospital con los brazos llenos de moretones por agujas, conectada a venopacks traslúcidos manchados de sangre seca, trasformada en un mapa químico mediante letreros que publican a pluma Bic y con errores ortográficos la identidad de los venenos que le inyectan: Tempra de un gramo, Ceftazidima, Citarabina, Antraciclina, Ciprofloxacino, Doxorubicina, soluciones mixtas de un litro embozadas en bolsas negras para proteger a la ponzoña de la luz. Llorando porque su hijo más amado y odiado (el único que alguna vez pudo salvarla de sus pesadillas, el único a quien le ha gritado «tú ya no eres mi hijo, cabrón, tú para mí no eres más que un perro rabioso») tiene que darle de comer en la boca y mirar sus pezones marchitos al cambiarle la bata y llevarla en peso al baño y escuchar –y oler: con lo que ella odia el olfato– cómo caga. Sin fuerzas. Borracha de tres transfusiones. Esperando, atrincherada en el tapabocas, a que le extraigan otra muestra de médula ósea. Lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca, un niño modelo: uno capaz de creer en la redondez de la Tierra. Alguien que pudiera explicarle algo. Recetarle algo. Consolarla mediante un oráculo de podredumbre racional en esta hora en que su cuerpo se estremece de jadeos y miedo a morir. (Herbert 2012, 14)

Esta introducción a la obra se podría considerar como una versión distorsionada de la invocación a la musa, una presentación de la imagen que inspirará las siguientes doscientas páginas. Sin embargo, se trata una vez más de un replanteamiento poetológico: la madre es la musa que inspira la obra, pero acá se trata de una musa enferma. La obra nace de la enfermedad y la aproximación de la muerte, lo sublime nace de lo feo. Este motivo provendría, para cerrar el círculo, también de Baudelaire: la musa de *Les fleurs du mal*, invocada en el séptimo poema de la colección de poemas, es precisamente *la muse malade* (la musa enferma).

#### 4. Conclusión

Este artículo ha sido un intento de comprender la compleja relación que existe entre las nuevas nociones de postautonomía y la tradición literaria en *Canción de tumba*. Para lograr esto se ha tratado de definir sistemáticamente lo que Ludmer entiende por literaturas postautónomas, tarea que, debido a la brevedad y al tono ensayístico de sus artículos, no resulta fácil. Las ideas de Ludmer generan, más que una teoría, una noción de lo que es la postautonomía, cuyos fundamentos son tan vagos que podría ser igualmente fácil defenderlos que criticarlos. A pesar de ello, se han podido identificar varios elementos postautónomos en *Canción de tumba*, como la difusión de fronteras conceptuales (por ejemplo, a través de la transnacionalización de la literatura) y de binarismos (como aquel entre novela y autobiografía, entre realidad y ficción). Sin embargo, la fuerte presencia autoral en la obra, así como sus constantes reflexiones sobre la institución literaria y la labor del escritor, sustentadas a través de autoridades intertextuales que ilustran algunas de las tradiciones poetológicas de Herbert, sugieren una literatura que, a pesar de atacar y en muchas formas superar a la institución literaria, se identifica claramente

como parte de la misma: «Tengo que acudir al mecanismo de la literatura pese que muchos de mis espectadores lo consideren una lengua muerta [...] Tengo que escribir para que lo que pienso se vuelva más absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso» (Herbert 2012, 171-172). El concepto de literatura que se manifiesta en *Canción de tumba* parece ser aquella entidad que constantemente se cuestiona, se autodestruye y se replantea, siguiendo más las teorías de Giordano que las de Ludmer. Esto se puede verificar igualmente a través del análisis tradicionalmente literario que se ha realizado: explorar la poetología de Herbert a través de una selección reducida de las múltiples influencias de las cuales se nutre el texto ha resultado ser una labor fascinante que proporciona informaciones interesantes y relevantes sobre el mismo de un modo que para Ludmer sería obsoleto.

Se debe mencionar que se ha estudiado un porcentaje mínimo de las múltiples referencias intertextuales e intermediales de la obra, lo cual significa un potencial de profundización mucho más amplio: no se ha tratado, por ejemplo, las implicaciones de que el número de habitación de hospital en el cual se encuentra la madre de Herbert es el 101, como la habitación en 1984 en la cual los prisioneros políticos son torturados al ser expuestos a sus peores miedos. O se ha debido ignorar las similitudes con otras «canciones de tumba» de la literatura, como las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique o *Kaddish* de Allen Ginsberg. Igualmente sería interesante profundizar el estudio de la influencia del malditismo en Herbert y su figura de «dandy del sur» (motivo de un proyecto no terminado, mencionado en la obra, que se convierte en la sección «Fantasmas de la Habana» y que recuerda al periodismo gonzo de Hunter S. Thomson).

Y esto sería solo desde una perspectiva intertextual. Si se considera el concepto de literatura de Giordano (que parece además translucir en *Canción de tumba*) un análisis literario de las literaturas postautónomas no es solo relevante, sino también necesario como catalizador, no solo de conocimiento, sino también del proceso dinámico característico de la literatura. Sin una institución que se ocupe de estudiar y eventualmente normalizar cada contemporaneidad artística, la llegada de nuevas contemporaneidades que superen las anteriores, es decir, la evolución de la literatura ocurriría más lentamente, o incluso no ocurriría en absoluto.

## Bibliografía

- ACZEL, Richard. 2013. «Intertextualität und Intertextualitätstheorien.» En *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, ed. Nünning, Ansgar, 348-351, Stuttgart: Metzler.
- FÖCKING, Marc. 2014. «Von der Romantik bis zum Naturalismus.» En *Französische Literaturgeschichte*, 6ª edición, ed. Grimm, Jürgen & Susanne Hartwig, 244-290, Stuttgart: Metzler.
- GIORDANO, Alberto. 2011. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- GIORDANO, Alberto. 2017. «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica.» *El taco en la brea*, año 4, Nº 5 (Mayo), 133-146.
- HERBERT, Julián. 2012. *Canción de tumba*. México D.F.: Mondadori.

- HESS, Rainer. 1989. «Dandy.» En *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, ed. Hess, Rainer & Gustav Siebenmann, 76-77, Tübingen: Francke Verlag.
- ÍÑIGUEZ, Edgardo. 2015. «El canto de las agonías. Representaciones de la violencia simbólica en Canción de tumbade Julián Herbert.» *Krypton*, 5/6, 184-92.
- LUDMER, Josefina .2007. «Literaturas postautónomas.» <[www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm)> (09/02/2021).
- LUDMER, Josefina .2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUDMER, Josefina. 2012. «Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura.» *Dossier* 17. <[www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/](http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/)> (09/02/2021).
- MEYER, Lily. 2018. «An Interview with Julián Herbert and Christina Mac Sweeney.» *The Paris Review*, 5 de marzo. <[www.theparisreview.org/blog/2018/03/05/an-interview-with-julian-herbert-and-christina-macsweeney/](http://www.theparisreview.org/blog/2018/03/05/an-interview-with-julian-herbert-and-christina-macsweeney/)> (09/02/2021).
- Nueva enciclopedia temática. El mundo del estudiante*. 1981. Tomo 13: Iniciación Literaria/Entretencimientos/Los deportes. México: Cumbre.
- PFISTER, Manfred. 1985. «Konzepte der Intertextualität.» En *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, ed. Broich, Ulrich & Manfred Pfister, 1-30, Tübingen: Niemeyer.
- POPE, Randolph D. 1996. «The Spanish American novel from 1950 to 1975.» En *The Cambridge History of Latin American Literature, Volume 2: The Twentieth Century*, ed. González Echevarría, Roberto & Enrique Pupo-Walker, 226-278, Cambridge: Cambridge University Press.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. 2018. «The Violence of Autobiography: Julián Herbert's Tomb Song.» *Los Angeles Review of Books*. <<https://lareviewofbooks.org/article/the-violence-of-autobiography-julian-herberts-tomb-song/>> (09/02/2021).
- VERDUZCO, Raúl. 2018. «Mother, Nation and Self. Poetics of Death and Subjectivity in Julián Herbert's Canción de tumba.» En *Women in Contemporary Latin American Novels. Psychoanalysis and Gendered Violence*, ed. Botero, Beatriz L., 79-109. New York: Palgrave.
- WILDE, Oscar. 2007. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Ware: Wordsworth.
- WOLF, Werner. 2013. «Intermedialität.» En *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, ed. Nünning, Ansgar, 344-346, Stuttgart: Metzler.
- ZÓ, Ramiro Esteban. 2013. «El efecto post-Ludmer: Presupuestos teóricos en torno a la postautonomía de la literatura.» *Revista Landa*, Vol. 1 N. 2, 349-371.

## Resumen

La novela *Canción de tumba* (2011), una colección de narrativas más o menos lineares en torno a la muerte de la madre de su autor y narrador Julián Herbert presenta muchas de las características de lo que Josefina Ludmer denominaría "literaturas postautónomas": la postautonomía, según Ludmer, implica el fin de la institución literaria como se le conoce y exige la llegada de un nuevo paradigma de lectura externo a la misma, que permita una comprensión más extensa de estos textos. Sin embargo, resulta difícil ignorar que la técnica narrativa de *Canción de tumba*, así como la conciencia de su autor sobre esta misma, representan una de sus bases poetológicas fundamentales. El ejemplo más evidente de este fenómeno es el manejo de referencias intertextuales en la obra, especialmente respecto a las tradiciones literarias del malditismo y el decadentismo. La disposición de citas, paráfrasis (serias o paródicas), así como de menciones a otros autores y literaturas se muestran frecuentemente como invitaciones a descubrir los fundamentos estéticos y poetológicos de la novela. El propósito de este artículo es explorar, realizando un análisis de algunas estas referencias (método característico de la "obsoleta" episteme literaria), hasta qué punto se puede lograr un entendimiento más completo de una escritura que se considera postautónoma.

## Abstract

Julián Herbert's *Canción de tumba* (2011), a collection of more or less linear narratives about the death of the author/narrator's mother, presents many of the characteristics of what Josefina Ludmer would call "postautonomous literatures": postautonomy, according to Ludmer, implies the end of the literary institution as we know it and demands the arrival of a new, external paradigm of reading that allows for a more extensive understanding of such texts. However, it is difficult to ignore that the narrative technique in *Canción de tumba*, as well as its author/narrator/protagonist's awareness of it, represent one of its fundamental poetological bases. The most evident example of this phenomenon is the handling of intertextual references in the work, especially concerning 19th century literary poetics such as Symbolism and Decadentism. The use of quotations, paraphrases (serious or parodic), as well as references to other authors and literatures are frequently shown as invitations to discover the aesthetic and poetological foundations of the novel. By performing an analysis of some of these references, the purpose of this article is to explore to which extent a more complete understanding of what is considered postautonomous writing can be achieved by using methods that Ludmer would consider to be "obsolete" for this type of contemporary literature.

Kristina Bedijs

## **Le régiolecte marseillais à l'écran**

**MARSEILLE : Schwa et nasales dans la série (Dan Franck, 2016) et le film (Kad Merad, 2016)**

### **Kristina Bedijs**

est responsable de la communication et des recherches linguistiques au centre d'études sur le genre de l'Eglise Protestante Allemande (EKD) à Hanovre.

**Kristina.Bedijs@sfg.ekd.de**

### Keywords

langage du cinéma – langage à l'écran – régiolecte – Marseille – schwa – nasales

## **1. Introduction**

Le présent article propose une étude à l'interface de plusieurs disciplines linguistiques : la dialectologie, la linguistique des médias et la sociolinguistique urbaine. L'objet de notre étude se compose d'un long métrage et d'une série télévisée récents qui se déroulent à Marseille et qui portent tous deux le nom de la ville phocéenne.

La ville étant un bassin collecteur d'humains, des dynamiques se produisent autour de la coexistence d'individus les plus divers. Il n'est donc pas étonnant que beaucoup de romans et de films se déroulent dans une ville (souvent une métropole)<sup>1</sup>. Ainsi, la ville joue depuis longtemps un rôle important pour la géographie, la sociologie, la critique littéraire et les sciences cinématographiques – notamment depuis le *spatial turn* (cf. inter alia, Shiel 2001) qui met en avant l'intérêt de l'espace pour beaucoup de questions de recherche en sciences sociales et culturelles, et aussi en linguistique :

While space has been for a long time reduced to no more than a simple backdrop, it is now a real object of sociolinguistic investigation, with recent focuses on interface between social mobility and identity. Space is now fully recognized as something more than just a physical place, but the combination of material features and socio-psychological elements, including social and 'lived spaces'. (Gasquet-Cyrus 2016, 161)

---

<sup>1</sup> Plusieurs études mettent l'accent sur la ville de Marseille en tant qu'endroit littéraire ou filmique, cf. i. a. Winkler 2007, Winkler 2013a, Winkler 2013b, Kalt 2018.

En cinématographie, la ville est désormais plus que le décor d'un film qui offre un peu de couleur locale : au contraire, dans le film, elle occupe un rôle à elle-même qui agit sur les caractères humains, leurs pensées et leurs actions. L'objet de recherche est en général l'espace visuel créé sur l'écran.

Jusqu'à présent, on a rarement étudié les espaces urbains visuels et auditifs en combinaison et dans leur interaction. Cela étant dit, il existe un certain nombre d'études sur le langage au cinéma. Concernant la France, ces travaux prennent en compte surtout Paris, la banlieue parisienne et la Picardie (cf. i.a. Abecassis 2005, Fiévet & Podhorná-Polická 2008, Lindorfer 2018, Reutner 2011 et 2013, Planchenault 2012). La présente contribution met l'accent sur la représentation linguistique de la deuxième plus grande ville de France : Marseille. Nous prendrons comme point de départ deux produits audiovisuels – un long métrage et une série qui partagent le même titre, *MARSEILLE* (cf. filmographie) – localisés dans cette métropole provençale pour explorer les particularités linguistiques au niveau des dialogues : Quelles sont les stratégies linguistiques utilisées qui aident à créer une couleur locale marseillaise ? Nous mettrons l'accent sur le domaine de la phonétique/phonologie qui peut certes être exploitée facilement, mais se révèle aussi délicate en matière d'authenticité.

## 2. Linguistique urbaine : le régiolecte marseillais

Depuis un demi-siècle environ, la sociolinguistique a découvert l'intérêt de la ville en tant que berceau des vernaculaires urbains. Les espaces linguistiques qui se forment au sein d'une ville, de ses quartiers et de ses milieux forment alors l'objet de recherche. La fameuse étude initiale est celle de William Labov (1966), *The Social Stratification of English in New York City*, qui comprend l'analyse souvent citée de l'usage de /r/ dans trois grands magasins de la Lower East Side.

La ville en tant qu'espace ou lieu d'intérêt qui détermine l'environnement des humains évoque, en linguistique, la dimension diatopique du diasystème de la langue (cf., p. ex., Coseriu 1988). Le lieu est un facteur déterminant de la pensée et de l'action humaine et le premier aspect qu'on prend en considération lors de l'analyse variationnelle du langage. La localisation des locuteur.ice.s marque leur idiolecte – que ce soit le dialecte du village où une personne a vécu lors de son enfance, le langage standard parlé à l'endroit des études universitaires, ou l'accent local de la ville où cette personne s'est finalement installée. Dans une grande ville, des citoyen.ne.s établis depuis longtemps rencontrent des néo-urbain.e.s originaires d'autres régions voire d'autres communautés linguistiques. Les apports linguistiques de toutes ces personnes agissent sur le langage « autochtone » d'un endroit.

En même temps, l'aspect régional/local est inséparable des autres dimensions du diasystème, à commencer par la marque sociale (ou dimension diastratique). Les habitant.e.s des grandes villes ont aussi des origines sociales très différentes en termes de sexe et de genre, de liens familiaux, d'ethnicité, de culture et de formation, de profession, d'aisance financière, etc. Le contact entre ces personnes dans les divers quartiers d'une ville se fait de manière plus ou moins fréquente et

plus ou moins intense. Les groupes qui se forment sur la base d'aspects sociaux (p. ex. des élèves d'un certain collège) développent souvent un sociolecte propre à ce groupe comportant certains marqueurs linguistiques inhabituels voire incompréhensibles hors du groupe.

Par la suite, les locuteur.rice.s font leurs choix linguistiques en fonction de la situation communicative. Ils prennent en considération leur propre identité linguistique et celle de l'interlocuteur.rice et choisissent un registre plus ou moins formel pour interagir. C'est la dimension diaphasique du diasystème, inséparable de la dimension diastratique (cf. Wesch 1998, 41ss.).<sup>2</sup> Dans une grande ville, deux personnes peuvent éprouver (ou non) la nécessité de changer de registre dès que l'appartenance (réelle ou perçue) à deux milieux différents se fait remarquer. La décision que prend l'une des personnes d'adapter son langage est alors une question de hiérarchie sociale, de prestige ou de volonté subversive.<sup>3</sup>

Dans la lignée du *spatial turn*, la langue est aujourd'hui considérée comme partie constitutive de l'espace. Branca-Rosoff et Leimdorfer (2001, 4) remarquent ainsi que « les espaces urbains sont constitués par des pratiques langagières. » Selon Géa et Gasquet-Cyrus (2017, 15), qui se réfèrent directement à Marseille, « le langage construit, perpétue ou modifie l'espace urbain ».

Traditionnellement, on parle à Marseille un *parler local* ou plus généralement, avec *l'accent du Midi*, mais cette variété régionale est en recul depuis plusieurs décennies. C'est la mobilité croissante de la population qui mène au nivellement des variétés régionales : « [...] de grands changements sont en cours dans les régions du sud de la France et, en particulier, dans les centres urbains » (Coquillon & Durand 2010, 185, cf. aussi Wesch 1998, 282). Seules les personnes âgées et surtout le milieu ouvrier, « [...] des familles ancrées localement depuis plusieurs générations » (Coquillon & Durand 2010, 186), utilisent encore le marseillais comme leur variété « par défaut ». À propos de la modernisation de la ville et du mélange de la population qu'elle entraîne, Géa et Gasquet-Cyrus parlent d'une gentrification qui se reflète dans le langage (2017, 15s.).

Ils observent que « les relations entre anciens et néo-Marseillais peuvent être soit de nature conflictuelle, et dans ce cas les frontières intergroupes restent imperméables et répondent à un souci de démarcation, soit osciller entre les pôles conflictuel et coopératif, ce qui, alors, détermine des relations de convergence réciproques entre groupes ou individus non sans que ceux-ci ne maintiennent des identités sociales différenciées » (Géa & Gasquet-Cyrus 2017, 14). Les variétés présentes dans la ville peuvent toujours être attribuées aux différents milieux et gardent alors leur fonctionnalité spécifique.

---

<sup>2</sup> Les dimensions diaphasique (choix d'un mode d'interaction oral ou écrit) et diachronique (la situation dans le temps) ne jouant aucun rôle pour nos considérations présentes, nous les écartons de notre étude.

<sup>3</sup> C'est souvent la personne qui est située le plus bas dans la hiérarchie sociale qui adaptera son langage – pensons à une interaction entre une cliente aisée et une vendeuse. Le non-respect de cette « règle » entraîne des « sanctions » comme le refus de conclure une transaction ou une plainte auprès des supérieurs. De la perspective de la personne qui a refusé d'adapter son langage, cet acte peut être motivé soit par un rejet de la hiérarchie, soit par une incapacité à s'exprimer de manière adéquate – un reproche souvent fait aux jeunes.

Dans ce qui suit, nous allons nous concentrer sur les aspects phonétiques/phonologiques du parler marseillais et de sa représentation à l'écran. Marseille étant située dans la zone de la *langue d'oc*, le français régional de la population montre quelques divergences très nettes de la prononciation standard.<sup>4</sup> L'*accent marseillais* est en effet le plus connu en France, il est même « the prototype of the French southern accent [...] » (Gasquet-Cyrus 2016, 163, cf. aussi Jansen 2019, 435). Cela se doit en partie au *cultural prominence effect* et la forte présence de Marseille dans les médias (cf. Jansen 2019, 445).

En généralisant, il s'agit d'une forme locale de l'*accent du Midi* ou *méridional*, dont les trois éléments centraux sont selon Pustka (2010) une prosodie chantante, la réalisation du *e caduc* final et des voyelles nasales avec appendice vélaire. La réalisation de /r/ ([r] apical au lieu de [ʁ] uvulaire considéré standard), qui est parfois mentionnée comme typique des variétés méridionales (cf. Pustka 2010, 134), est déjà écartée comme trait universel par Wesch (1998, 190) et spécialement pour Marseille par Durand dont les « enquêtes à Aix et Marseille ne révèlent aucun usage apical même chez les locuteurs les plus âgés » (Durand 2009, 21). En effet, aucune occurrence de [r] apical ne se trouve dans les extraits de la série ni du film.

Wesch (1998, 175ss.) mentionne les traits suivants comme étant caractéristiques pour le français régional provençal tel qu'il est parlé à Marseille :

- L'inexistence<sup>5</sup> de l'opposition entre /ɔ/ et /o/ en syllabe fermée : <gauche> [ˈgɔʃ<sup>ə</sup>];
- L'inexistence<sup>6</sup> de l'opposition entre /e/ et /ɛ/ en syllabe ouverte : <c'est>/<ces> [se];
- La réalisation très fréquente de *e muet* : toujours dans les cas obligatoires et facultatifs du français standard, après la consonne finale (<sûr> [ˈsyʁ<sup>ə</sup>], <avec>

<sup>4</sup> Par « standard », nous entendons ici une variété « neutre » conforme à ce qui est perçu comme la « norme ». Gasquet-Cyrus (2016, 160) précise sur ce point : « The ideology of the Norm, embedded in a highly standardized language, is still deep-rooted in the minds, and the so-called 'standard French' still associated with 'Parisian French,' that is to say with the political locus of power. »

<sup>5</sup> Alors que Wesch affirme que « Bei den palatalen Lauten des mittleren Öffnungsgrades gibt es in offener Silbe keine phonematische Opposition zwischen offenerem und geschlossenerem Vokal. Es erscheint [...] überall ein geschlossenes [e] » (Wesch 1998, 175) et ne mentionne pas une alternance libre ou contextuelle, Coquillon & Durand évaluent l'opposition entre les voyelles ouvertes et fermées de manière plus détaillée : « S'il est vrai que pour beaucoup de variétés ou de locuteurs méridionaux, on n'observe pas d'opposition phonémique d'aperture (ouverture) pour les voyelles moyennes, il n'en demeure pas moins que ces trois unités sont sujettes, dans leurs réalisations phonétiques, à des différences graduelles quant à cette même aperture. En général, deux valeurs de surface (réalisation phonétique) sont attestées [e, ɛ], [ɔ, o], [ø, œ]. La distribution de ce que nous appellerons ici des réalisations *mi-fermées* et *mi-ouvertes* semble très largement s'organiser en fonction de la fameuse « loi de position » [...]. Ainsi, les voyelles mi-fermées [e, ø, o] ne sont réalisées qu'en syllabe ouverte [...] et les voyelles mi-ouvertes [ɛ, œ, ɔ] n'apparaissent qu'en syllabe fermée ou lorsque la syllabe qui suit contient un schwa [...] » (Coquillon & Durand 2010, 190). Comme la qualité vocalique ne figure pas parmi les traits systématiquement utilisés pour caractériser l'accent marseillais dans la série et dans le film, nous n'entrerons pas dans ces détails dans notre analyse.

<sup>6</sup> Cf. note en bas de page n°. 5.



[a'vek<sup>a</sup>]) et en position interconsonantique (<petite> [p<sup>a</sup>'tit<sup>a</sup>]), parfois après la voyelle finale<sup>7</sup> (<glue> ['gly<sup>a</sup>]);

- La réalisation des voyelles nasales du standard comme voyelle (presque) non-nasale suivie d'une consonne nasale, parfois avec appendice vélaire : <plainte> ['plɛ̃nt<sup>a</sup>], <maintenant> [,mɛ̃nt<sup>a</sup>nãŋ];
- Quelques traits morphologiques et grammaticaux qui résonnent avec l'influence de l'occitan.

Là encore, il est important de noter que ce travail reflète l'état du français provençal des années 1990 et que, déjà à cette époque, l'usage par défaut de cet accent était propre aux générations plus âgées. Coquillon et Durand (2010), pourtant, décrivent encore les mêmes phénomènes pour ce qu'ils appellent le FMC (Français Méridional Contemporain). On y trouve également une description très complète de schwa en FMC qui explique aussi pourquoi la prosodie du FMC est perçue comme « chantante » par rapport au français de référence : « la fréquente réalisation de schwas entraîne une présence assez grande de groupes 'accentué – inaccentué' (pieds trochaïques où l'accent est réalisé sur l'avant-dernière syllabe d'un mot) [...] » (Coquillon & Durand 2010, 194).<sup>8</sup> De plus, Coquillon (2007) mentionne que « l'opposition /ɛ̃/ ~ /œ̃/, qui tend à disparaître en français normatif, est systématiquement maintenue en français méridional » (Coquillon 2007, 149).

### 3. Le langage à l'écran : enjeux du fictionnel

Jusqu'ici, il a été question du langage dans le monde réel. Tous les facteurs qui déterminent le langage dans la réalité entrent aussi en jeu dans la production linguistique fictionnelle des médias audiovisuels, tels les dialogues au cinéma.<sup>9</sup> Il s'agit là d'un cas intéressant du point de vue de la linguistique conversationnelle : un langage oral qui doit produire l'illusion d'une conversation authentique, spontanée, souvent de proximité, et qui, en même temps, a été préfabriqué pour

---

<sup>7</sup> La possibilité de réaliser un schwa épenthétique après voyelle finale dans les accents méridionaux n'est pas mentionnée par Coquillon & Durand (2010, 191s.). Pourtant, des exemples se trouvent même dans notre corpus de dialogues : dans la séquence MARSEILLE 1 S1.E1.M19:30, articulé par Barrès (<quartiers> [kɑrtjeə]), dans S1.E4.M24:40 également articulé par Barrès (<dit> [diə]), et dans MARSEILLE 2 0:05:30, articulé par un homme (<nu> [nyə]).

<sup>8</sup> Le français méridional diffère du standard dans la perception du rythme. Durand (2009, 24) mentionne que « dans l'accent de Marseille, les mots d'origine locale terminés en *i* et qui sont, on le verra assez nombreux, ont l'accent sur la pénultième [...], et ce phénomène atteint certains mots du français commun », même si « ce trait semble en recul ». Les paroxytons empruntés à l'occitan « gardent inchangés leur voyelle finale et du coup leur accentuation d'origine » (ibid.). Sichel-Bazin (2016) compare la prosodie du français méridional avec le français du Nord (qui réalise l'accent sur la dernière syllabe pleine du syntagme accentuel), l'occitan et l'italien (qui possèdent un accent lexical) et conclut que « il faut donc considérer que le français méridional, à la différence du français du Nord mais comme les autres langues romanes, maintient un accent de mot dans la représentation phonologique sous-jacente en conséquence du contact avec l'occitan » (Sichel-Bazin 2016, 63).

<sup>9</sup> Le terme « médium audiovisuel » révèle déjà que le cinéma et la télévision misent sur deux canaux de perception : le visuel et l'auditif. Une ville, cependant, se caractérise par divers aspects qui, dans leur totalité, adressent tous les canaux de perception, ici compris le toucher, le goût et l'odorat. Pour rendre l'esthétique et le caractère de la ville dans un film malgré ces restrictions, le cinéma doit donc compenser sur le plan audiovisuel en assurant un choix soigneux des images et du son. Certains quartiers, certains plans et angles, certains éclairages et filtres créent l'ambiance aussi bien que le son de la ville – aussi bien non-verbal comme le bruit de la circulation que verbal comme le brouhaha indistinct ou les conversations des personnages.

le scénario (cf. Bedijs 2017). Goetsch (1985) a introduit le terme de « fingierte Mündlichkeit » (« oralité simulée ») en faisant référence à la production fictionnelle d'un langage oral dans la littérature, un phénomène qui s'étend désormais au domaine de l'audiovisuel.

Un des principes des genres fictionnels de l'audiovisuel – au cinéma comme à la télévision – est l'immersion du public, c'est-à-dire la sensation de vraisemblance de ce qui se passe à l'écran (cf. Holmberg 2003). Cela implique une trame sans ruptures logiques (dans le cadre de son monde fictionnel), des acteur.rice.s qui prêtent bien leurs traits à leurs rôles, et aussi des dialogues que le public accepte tels quels comme étant le langage naturel et authentique des personnages fictionnels (cf. Bedijs 2020). Toutefois, la *performance* (cf. Gasquet-Cyrus & Planchenault 2019, 114) authentique du français parlé spontané n'est pas tâche facile pour les scénaristes : d'un côté, ils doivent intégrer des éléments du langage parlé spontané de manière adéquate, ce qui est déjà bien complexe en soi ; de l'autre, une conversation qui contient ces éléments en fréquence naturelle est difficile à supporter si on n'y participe pas directement. C'est donc un défi de parvenir à se rapprocher de la vraisemblance.

Le langage de l'audiovisuel fictionnel a déjà été abordé dans plusieurs études sous des angles différents, comme par exemple celui du vernaculaire parisien dans Abecassis (2005), celui du langage des jeunes dans Bedijs (2012) et celui du « picard » dans Reutner (2011 et 2013). Toujours est-il que l'usage des variétés régionales du français à l'écran n'a pas encore fait l'objet d'une analyse systématique. Le paysage du cinéma français s'étend pourtant bien au-delà de l'Ile-de-France, et Marseille est notamment deuxième ville de tournage de France après Paris : 441 tournages pour un total de 1260 journées de tournage au cours de l'année 2019 (Marseille Tourisme 2020). Il est donc intéressant de se pencher sur l'usage du langage dans des productions audiovisuelles qui ont été tournées à Marseille et dans lesquelles cette ville joue un rôle majeur. Curieusement, ce lieu filmé et filmique privilégié est encore peu étudié en tant que tel par la linguistique<sup>10</sup>. Nous allons analyser comment cette ville méridionale est caractérisée et esthétisée dans l'audiovisuel fictionnel d'un point de vue linguistique en mettant l'accent sur la dimension diatopique. Deux produits audiovisuels de la seconde moitié des années 2010 feront l'objet de la présente étude : un long métrage (Merad 2016) et une série (Franck, première saison 2016). Comme leur géolocalisation n'est pas due au hasard, le niveau diatopique pourrait être largement exploité pour construire la couleur locale de Marseille. On pourrait donc s'attendre à ce que les caractères parlent, eux aussi, avec l'accent du Midi, pour ainsi créer l'effet d'immersion mentionné précédemment. Les traits caractéristiques du langage parlé à Marseille ayant été exposés dans le chapitre précédent, on peut présumer que surtout la réalisation du schwa et des voyelles nasales devraient être faciles à intégrer dans des dialogues fictionnels. Gasquet-Cyrus (2016, 163) mentionne que « this accent is often described stereotypically in

---

<sup>10</sup> Mentionnons toutefois l'étude récente de Luise Jansen sur le schwa dans les films de Pagnol (Jansen 2018).

the media and in popular discourse » et renvoie à la perception de l'accent marseillais comme rude et vulgaire à la différence de l'accent provençal qui l'entoure (cf. Gasquet-Cyrus 2016, 164). Pustka (2010, 137) note que Marseille en tant que ville est associée entre autres à des « quartiers chauds », Jansen (2018, 437) fait elle référence aux associations répandues de la ville phocéenne avec la mer et le port, mais aussi avec la criminalité, la migration et le trafic de drogue. Cette stéréotypisation sera un facteur important pour l'analyse du langage mis en scène.

## **4. Le « marseillais » à l'écran : analyse exemplaire**

### **4.1. Description du corpus**

Comme les deux produits audiovisuels choisis comme objets de notre étude portent le même titre, nous utiliserons la dénomination MARSEILLE 1 pour la série et MARSEILLE 2 pour le long métrage. La série MARSEILLE 1, avec dans les rôles principaux Gérard Depardieu et Benoît Magimel, est la première série européenne produite par Netflix, un projet de prestige. La première saison a été diffusé en 2016, la deuxième début 2018. MARSEILLE 1 traite de la politique, du pouvoir, de la mafia et de sexe. Le caractère principal est Robert Taro (Gérard Depardieu), maire de Marseille depuis 20 ans. Il veut céder son poste à son premier adjoint, Lucas Barrès (Benoît Magimel), pour se mettre en retrait et tirer les ficelles en coulisse. Pourtant, Barrès le trahit lors d'un vote important qui concerne la transformation du vieux port. Barrès coopère avec la mafia qui gère le trafic de drogues et opère des machines à sous dans le port, et il couche avec la femme de son adversaire politique qui lui sert d'informatrice. Taro décide alors de se représenter aux élections pour détourner la corruption de sa ville. Les campagnes électorales de Taro et de Barrès misent sur les scandales privés et les affaires politiques de l'adversaire. En même temps, Julia, journaliste et fille de Taro, fait des recherches sur le quartier défavorisé de Félix-Pyat, où règnent les clans. Elle commence une histoire avec Sélim, qui y habite, provoquant la jalousie d'Éric, son ex-copain. Intrigues et manipulations construisent ainsi une jungle politique complètement opaque.

Dans un deuxième temps, nous allons jeter un regard un peu moins extensif sur le long métrage MARSEILLE 2, lui aussi sorti en 2016. Le personnage principal est Paolo, un quadragénaire qui vit depuis plus de vingt ans au Canada quand son frère l'informe que leur père a eu un accident de la route et qu'il risque de mourir. Paolo retourne donc à Marseille avec son fils et redécouvre sa ville d'origine et sa famille. Il découvre aussi que l'accident de son père n'était qu'une bagatelle et que son frère l'a fait venir pour enfin se réconcilier avec son passé.

La présente étude se voulant exploratrice, les dialogues de MARSEILLE 1 et 2 n'ont pas été transcrits dans leur intégralité. Huit scènes ont été choisies en fonction de leur cadre scénaristique qui promettait un certain potentiel d'analyse linguistique par rapport aux stratégies de localisation par le biais des dialogues. La transcription, faite par l'autrice de cette contribution et dont nous présenterons ici des extraits, est orthographique avec un supplément phonétique large (les éléments caractéristiques étant pleinement manifestes) dans les cas de déviance vis-à-vis du français standard, la plupart d'entre eux représentant des caractéristiques du

français méridional. L'analyse de la surface linguistique des dialogues mise en rapport avec le contexte filmique permettra d'entrevoir quelques stratégies linguistiques mises en œuvre pour créer des personnages reconnaissables comme marseillais, mais appartenant à différents groupes sociaux au sein de la même ville.

Un survol du film et de la série nous amène à constater que parmi les marqueurs méridionaux présentés ci-dessus – 1) /ɔ/ = /o/, 2) /e/ = /ɛ/, 3) fréquence du schwa /e muet, 4) voyelles nasales suivies d'une consonne nasale et parfois d'un appendice vélaire, 5) influences occitanes –, seuls les marqueurs 3) et 4) sont sensiblement présents dans les dialogues. Une analyse plus détaillée de l'intégralité des dialogues pourrait sans doute révéler ci et là d'autres traits caractéristiques ; aussi faudrait-il effectuer une analyse systématique de la prosodie – par exemple avec PRAAT – pour mieux juger si l'intonation des caractères est typiquement méridionale. Nous nous concentrons dans ce qui suit sur les traits saillants 3) et 4).

#### 4.2. Réalisation du schwa et des nasales dans MARSEILLE 1

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, on retrouve assez peu de marqueurs méridionaux dans MARSEILLE 1. La trame de la série permet au public de « catégoriser » les personnages très facilement dans des groupes sociaux assez nettement séparés les uns des autres, et cette division se reflète aussi dans le langage qu'ils utilisent. Les habitant.e.s de longue date utilisent une variante légère de l'accent du Midi. Certains membres de la classe politique l'utilisent de manière générale, d'autres seulement en interaction avec ceux-ci. Les habitant.e.s des quartiers défavorisés, souvent issus de l'immigration (mais pas tous), ne l'utilisent pas du tout. Le chef du clan mafieux qui contrôle le port utilise même un très fort accent. Comme on a pu le montrer dans Bedijs (2020), cette « organisation » des locuteur.rice.s sert à caractériser de manière stéréotypée les personnages pour faciliter le classement des milieux par l'audience.

Dans ce qui suit, nous allons analyser plus précisément des extraits des dialogues transcrits pour déterminer quels sont les éléments linguistiques utilisés pour caractériser les personnages, autant au niveau régional que selon leur groupe social.

La première scène de l'analyse se déroule au Conseil Municipal (S1.E1.M10:52)<sup>11</sup>.

Duprez	Le casino/ Le casino c'est une perte d'au moins trente millions ɣn <sup>ə</sup> pɛʁt <sup>ə</sup> mwɛ̃ŋ tʁɑ̃t <sup>ə</sup> miljɔ̃
	d'euros pour les mafias qui contrôlent les machines à sous illégales kɔ̃ntʁɔl <sup>ə</sup> ilegal <sup>ə</sup>
	qu'on trouve dans les bars. Le groupe socialiste appuiera la motion kɔ̃n tʁuvə dɑ̃n bɑʁə ɡrupə sosjalistə mosjɔ̃n
	de la ville. vilə

<sup>11</sup> Légende : Saison1.Episode1.Minute10:52. Les extraits des dialogues comprennent une transcription orthographique et la transcription phonétique de la prononciation là où celle-ci se distingue du français standard.

Ici, le conseiller Duprez articule systématiquement les *e caduc* et les consonnes nasales (aussi quelques appendices vélares) qui suivent ou remplacent les voyelles nasales. Il n'est pas surprenant d'entendre qu'il appartient au parti socialiste : ainsi, il est placé du côté du « peuple », des milieux populaires, des personnes établies à Marseille depuis longtemps. Il démontre avec son langage qu'il en fait lui-même partie.

Une autre scène intéressante se trouve dans l'épisode 4, à l'occasion d'une conversation entre Barrès et le mafioso Ange Cosini (S1.E4.M24:40).

Cosini	Vas-y André! Tourne! Tourne! – Qu'est-ce que c'est? Je veux pas ça. – andʷe tuʷn <sup>ə</sup> tuʷn <sup>ə</sup>
	Dégage-moi ça là. [...] Sors là! Sors cette balle! – T'as ton cadeau? stə tɔŋ
Copine	Ouais.
Cosini	Montre-moi. – Qu'il brille. mɔ̃ntʷ <sup>ə</sup>
Copine	Oui.
Cosini	Moins que toi, bébé. – Laisse-nous. – Allez les gars. Milo! – mwɛŋktwa lɛs <sup>ə</sup> nu
	Regarde-le, regarde-le. C'est mon neveu, celui qui joue comme un con là. ʱegard <sup>ə</sup> lə ʱegard <sup>ə</sup> lə ,mɔnə'vø
	Le numéro neuf. Il est toujours assis sur le banc de touche dans les lə ban dan
	matches de l'OM. Et c'est moi qui l'ai fait recruter. Super cher. Bon match <sup>ə</sup> bɔŋ
	Je suis ami avec l'agent qui a magouillé et puis j'ai pris ma com'. ʃɥia'mi laʒã̃ ka
	Ouais jeune homme. J'aimerais pas avoir parié sur quelqu'un qui kɛl'kɛŋki
	poserait son cul sur le banc de touche de la mairie, non? ban nɔŋ
	Non. J'espère que tu vas marquer. nɔŋ ʒɛs'pɛʷə
Barrès	Oh écoute, j'ai rempli ma part du deal. Maintenant tu dois jouer pour ekutə ʱãmpli dilə mɛ̃naŋ
	moi. S'il passe pas, le casino se fera et un autre maire s'assiéra sur toi.
Cosini	De quoi t'as besoin? bɛʷwɛ̃ŋ

Barrès	J'trouve c'était dit. Argent et main d'œuvre. diə aʁzɑ̃n mɛn'dœvʁə
--------	---

Cosini parle avec un fort accent marseillais, Barrès aussi utilise de nombreux marqueurs méridionaux. On avait pourtant dit que cet accent était plutôt commun chez les milieux populaires, ce qui vaut pour Cosini, mais certainement pas pour Barrès. Pour découvrir pourquoi l'acteur Magimel utilise l'accent, il faut voir d'autres interactions avec des personnes de milieux différents. En voici une qui montre Barrès dans son bureau. Il y reçoit le couple Rodriguez qui habite le quartier défavorisé Félix-Pyat (S1.E1.M19:30).

M. R.	Notre aîné il/ il a quatorze ans, ses copains ils gagnent cent euros par ɑ̃n kopɛ̃ŋ 'sɑ̃ŋøʁo
	jour à faire du scooter dans la cité. Pour prévenir au cas où il y aurait
	une descente de police. (Vous) pensez que ça va lui donner envie de desɑ̃tə pɑ̃sɛ
	travailler à la SNCM ou à Fos?
Barrès	Ah oui je connais les conditions de vie dans les quartiers. Si j'en avais ʃkone kɑ̃ndisjɔ̃n dan kɑ̃tjeə
	les moyens, je reconstruirais tout. Mais c'est pas le cas. Hein. Je peux mwajɛ̃ŋ bəkɔ̃strujʁe
	simplement pousser le dossier de ceux qui veulent partir.
Mme R.	Vous (vous) êtes occupé du nôtre?
Barrès	Bien sûr. Mais j'ai toujours pas de nouvelles. Le mieux c'est que vous bjɛ̃ŋ syʁə
	reveniez me voir après les élections. J'aurai plus de moyens pour vous mwajɛ̃ŋ
	attribuer un logement.
M. R.	Ouais mais et si vous êtes pas élu? etə

Cette scène devient particulièrement intéressante au moment de la sortie du couple Rodriguez. Barrès parle alors avec son assistante Barbara :

Barrès	Je voudrais qu'on revoie le dépôt des listes, la famille qui vient de partir là, les Rodriguez, ce sont des gens bien, ils sont dans la merde, et j'aimerais qu'on fasse quelque chose pour pousser un peu plus leur dossier.
Barbara	Ils habitent Félix-Pyat?
Barrès	Oui. J'en ai déjà parlé à la commission de relogement, mais... 'Fin voyez ce que vous pouvez faire.

On ne retrouve ici aucune trace de l'accent méridional vis-à-vis de l'assistante. Pourtant, une minute auparavant, avec ses électeur.rices, Barrès avait utilisé l'accent. Dans l'univers interne (diégétique) de la série, il est évident qu'il s'agit d'un choix intentionnel de la part de Barrès : ce personnage est capable d'utiliser les deux registres et il le fait en fonction des personnes auxquelles il parle. Cette adaptation langagière à la situation concrète est censée lui servir pour être accepté dans différents groupes sociaux dans une ville socialement très hétérogène, ce qui est évidemment un avantage dans son rôle d'homme politique. On peut estimer que c'est l'acteur Benoît Magimel qui a inscrit cette « flexibilité linguistique » dans le caractère de Barrès si on prend en compte ses répliques dans les médias (voir 4.4).

Tout au long de la série, les choix linguistiques caractérisent les personnages de manière stéréotypée : on retrouve, d'un côté, les personnages qui n'utilisent qu'une seule variété, quelle que soit la situation communicative. Le mafioso Cosini et les gens des milieux modestes parlent avec l'accent du Midi, la journaliste Julia Taro parle en français standard, les habitants du quartier Félix-Pyat proches du milieu criminel parlent une variété non standard, argotique et clairement de « quartier ».

De l'autre côté, certains personnages gèrent aisément plusieurs variétés en fonction de la situation communicative. Ce sont surtout les membres du milieu de la politique qui différencient entre un français standard qui est leur variété habituelle et un français dialectal qu'ils utilisent de manière stratégique. On a vu Barrès répondre avec un accent aux Rodriguez et sans accent à son assistante. De la même manière, le maire, Taro, répond aux journalistes après un match de foot (S1.E1.M06:00) :

Journaliste	Monsieur le maire, il vous a plu, le match ?
Taro	J'adore le football ! futbal <sup>9</sup>
Mme Taro	Arrête de dire « footballe », s'il te plaît, ça fait vieux, franchement.
Taro	Ah tu te trompes. Ça fait humaniste. C'est au moins un demi-point sur la liste des plus de 70 ans.

Il utilise ainsi ouvertement le dialecte de manière stratégique pour faire bonne impression auprès de la population, surtout chez les personnes âgées. La variété régionale est donc importante pour la politique, comme le personnage de Taro le dit explicitement à sa femme lorsqu'ils regardent la télé locale où Barrès se prononce devant les caméras (S1.E1.M33:45) :

Journaliste	Monsieur Barrès, le maire de Marseille vous a désigné presque officiellement comme son successeur, vous vous connaissez depuis combien d'années ?
Barrès	Oh écoutez, ça remonte à au moins une vingtaine d'années, hein, mwěj yn 'vëjten

	je crois que j'étais étudiant à Aix, lui il était médecin, eh j'étais tombé malade, et il avait accepté de me soigner gratuitement, c'était déjà un grand homme, et il avait même payé les médicaments à ma place.
Mme Taro	C'est vrai ?
Barrès	Je crois que notre/ notre complicité... komplisite
Taro	Il écoute pas ce que je lui dis, dans les quartiers populaires il faut forcer l'accent. Ça fait peuple. Et le peuple adore qu'on parle comme lui.

Rappelons-nous la démarcation linguistique à Marseille observée par Géa et Gasquet-Cyrus (cf. supra) qui peut être de caractère coopératif : c'est ce dont il est question dans cette scène. Taro et Barrès essaient d'établir une connexion avec les milieux traditionnels ou populaires de Marseille en utilisant un registre qu'ils croient plus approprié. Taro recommande même d'adapter son langage pendant la campagne électorale à celui du groupe ciblé pour éviter un effet élitiste et hautain, ce qui risquerait de repousser une partie des électeur.rice.s. C'est aussi la stratégie de Barrès pour sa campagne électorale. Lors d'une discussion dans un bar, il exagère les marqueurs méridionaux en parlant avec « le peuple », mais pas avec son équipe (S1.E4.M23:55) :

Barrès	Ce que je veux, si je suis élu, c'est régler définitivement le problème definitiv <sup>a</sup> mãŋ    pɔblem <sup>a</sup>
	des déchets et des ordures à Marseille. maɛsejə
	Les Marseillais ne doivent pas vivre dans la boue! dãŋ

Encore une fois, l'usage de l'accent est réservé à la communication avec les futur.e.s votant.e.s que Barrès veut convaincre avec sa campagne électorale. Lorsqu'il interrompt son discours dans le bar pour un petit échange avec son équipe, il parle sans accent – on notera la soudaine absence de vélaires nasales et de *e caduc* saillants (l'absence de transcription indique le respect de la prononciation standard). Immédiatement après, en s'adressant de nouveau aux personnes dans le bar, il reprend l'accent (S1.E4.M24:08) :

Barrès	Euh, la boule puante, c'est maintenant ?
Assistant	Non non non, y a pas assez de journalistes.
Barrès	Alors quand ?
Barbara	Demain on fait « Les Grandes Gueules » sur RMC.
Barrès	Très bien. ( <i>Il se tourne vers le public dans le bar</i> )



Merci. Merci. Il y a encore un point. Si je suis élu, je vous promets, œŋ pwẽŋ
je vous jure sur ce que j'ai de plus cher, que les changements et les chãŋʒgãmãŋ
propositions que je ferai, enrichiront Marseille dans ce qu'elle a de plus pur propozisjõn dãŋ
et de plus vrai.

Les choix linguistiques des personnages dans MARSEILLE 1 confirment la thèse de Géa et Gasquet-Cyrus sur la division socio-spatiale de la ville : Il existe effectivement des frontières entre les différents milieux qui sont rendus audibles par le biais des variétés linguistiques. Le choix parmi les variétés ou registres en fonction de la situation communicative n'est pas ouvert à tous les personnages ; c'est-à-dire que les frontières entre les milieux ne sont pas perméables des deux côtés de la même manière.

#### 4.3. Réalisation du schwa et des nasales dans MARSEILLE 2

Passons maintenant à notre autre objet d'analyse, MARSEILLE 2. Dans ce long métrage, le langage – et surtout sa dimension diatopique – joue en effet un rôle très important pour le progrès de l'action. Le protagoniste Paolo, qui a passé toute son enfance à Marseille et émigré au Canada jeune adulte, revient dans sa ville natale avec son fils adolescent. Celui-ci parle avec un très fort accent québécois, tandis que Paolo parle un français hexagonal sans traits régionaux. La famille de Paolo – son frère Joseph, sa belle-sœur Valérie et leurs enfants –, en revanche, a un accent marseillais très nettement perceptible. L'intrigue demande une rupture des deux frères au niveau émotionnel qui emporte une séparation spatiale (l'émigration à l'autre bout du monde) et linguistique (l'abandon de l'accent méridional). Paolo et son fils sont ainsi caractérisés comme « les autres ». Comme dans MARSEILLE 1, les choix linguistiques servent de marqueurs pour la délimitation de groupes. Cela est perceptible tout au long du film. Voici une scène du début où Paolo et son fils sont récupérés à la gare de Marseille par Joseph qui a stationné sa voiture au milieu de la rue (0:05:30) :

gens	(hurlements)
Joseph	Ah c'est bon les gars, j'en ai pour cinq minutes ! sẽŋ minytə
homme 1	Bouge-la, ta voiture de pompiers ! buzəla pɔmpje
Joseph	Eh j'suis venu chercher mon frère, il arrive d'Amérique. əvívə damevĩkə
homme 2	Et moi de La Joliette, qu'est-ce que tu veux que ça me fasse ? 'kɛskəty 'vøksam 'fasə

Joseph	T'as que ça toi, t'as pas de valise ? valizə
Paolo	Non, on va pas rester très longtemps.
homme 3	Alors Barthez, tu te crois à Paris ou quoi ? Bouge-la de là, espèce d'ensuqué, dansyke pitié !
Joseph	Lavez-vous les mains avant de toucher ma voiture au moins ! mɛŋ mwɛŋ
homme 4	Tête pied nu ! Enlève ta Testarossa ! tɛtə pje nyə ãlevə
Joseph	Vas-y vas-y vas-y. Ça va, c'est bon, [insulte anti-asiatique ?], pas besoin de me regarder sur ce ton hein ! Après on te dit que les bouddhistes sont calmes. C'est des conneries tout ça. Vas-y recule Obélix, je peux pas manœuvrer, tu vois pas ?
Paolo	Joseph, c'est toi qui es en contre-sens.
Joseph	À contre-sens, tout de suite les grands mots. Je suis pas à contre-sens, je kɔ̃ntɛsãns də'sɥitələ 'gɔ̃ãnmɔ kɔ̃ntɛsãns suis dans mon sens. Je suis dans le bon sens, je suis dans le sens de ma dãn mɔ̃ŋ sãns dãn læ bɔ̃ŋ sãns dãn læ sãns voiture. vwatɥ <sup>a</sup>

Ce qui est très intéressant dans cette scène, c'est qu'en insultant un concitoyen, Joseph fait l'effort de parler sans accent, potentiellement pour être sûr de bien se faire comprendre – tandis qu'en parlant avec son frère qui n'a plus d'accent marseillais, Joseph retrouve sa variété locale, ceci potentiellement par ancienne habitude familiale.

La démarcation linguistique devient comique dans la scène suivante, où Joseph amène Paolo et son fils chez lui. Il raconte comment s'est passé l'accident de leur père (0:08:28) :

Joseph	Ehhh papa il était au marché, il a traversé, et un type en scooter il a grillé le ãŋ
	feu. Papa il a été projeté à huit mètres de là, sur le magasin de journaux. Il a magazɛŋ
	atterri sur une pile de LA PROVENCE qui a amorti le choc. Et après il a ɥnə pɔvɔ̃ãŋsə
	perdu connaissance. Franchement, y aurait pas eu LA PROVENCE, ben il kɔnɛsãŋsə fɔ̃ãŋfãmãŋ pɔvɔ̃ãŋsə bɛŋ



ne pas trop l'utiliser dans des scènes plus intimes. Je voulais montrer cette différence entre politique et vie privée, grâce à l'accent. (Télé Loisirs 2018)

Ce n'est donc pas un hasard que son caractère principal, Lucas Barrès, donne l'impression d'une stéréotypisation polaire au niveau diatopique de son langage. Il ajoute dans la même interview : « Je descends régulièrement dans le sud et on me dit souvent que je prends vite l'accent, ça m'a paru plutôt naturel du coup. » La perception du public originaire du Midi de l'authenticité de l'accent est pourtant une autre. On peut estimer que ce jugement est dû en partie à un taux de réalisation du schwa/e muet très élevé chez Magimel/Barrès, un constat que Jansen fait aussi pour les films de Pagnol (cf. Jansen 2018, 394) et qui pourrait être jugé exagéré et inauthentique par des personnes originaires de la région. Mais comme les critiques ne se prononcent pas plus en détail sur ce qui les trouble, cela peut être également une exagération des nasales, voire des motifs plus subtils comme la prosodie des répliques.

L'autre acteur principal de MARSEILLE 1, Gérard Depardieu, n'a pas reçu de telles critiques par rapport à sa façon de parler dans la série. Ayant grandi dans le Centre (cf. Télé Loisirs 2020), cet acteur n'a pas non plus un accent méridional « naturel ». En même temps, son personnage de Taro n'utilise pas de manière excessive cet accent – et s'il le fait, c'est avec des commentaires métalinguistiques pour se positionner –, ce qui pourrait expliquer pourquoi le public n'a pas reproché à Depardieu d'utiliser un langage inauthentique.

Dans MARSEILLE 2, Kad Merad (Paolo), l'acteur principal, n'a pas de biographie méridionale non plus : né en Algérie, il a grandi à Balbigny (Loire) et à Ris-Orangis (Essonne) (cf. Théâtres Parisiens Associés 2020). Son rôle est celui de l'homme qui a tourné le dos à Marseille il y a plus de vingt ans, et le film laisse deviner qu'il a également abandonné son accent méridional puisqu'il ne l'utilise pas tout au long du film. Son frère Joseph, lui, parle marseillais dans pratiquement toutes les situations communicatives. Patrick Bosso, l'acteur qui incarne Joseph, est lui par contre né à Marseille (cf. allocine.fr 2020b). Son accent fait partie de son identité dans la vie comme dans son métier d'humoriste : il a créé un spectacle intitulé *Sans accent* et l'accent marseillais est aussi sujet d'un sketch dans un autre de ses spectacles (*Les talons devant*) ; il le souligne d'ailleurs dans une interview, « l'accent me caractérise forcément » (cf. Bonnat 2018). Il va donc de soi que cet accent, qui fait partie du personnage de Joseph et qui joue un rôle dans le film pour l'identité de ce personnage, n'a pas été critiqué comme n'étant pas assez authentique. La critique insiste plutôt sur le fait d'avoir puisé un peu trop dans les clichés : « De l'annonce exagérée dans le train, à l'accent fortement appuyé en passant par le 'Bob Ricard' fièrement porté, les stéréotypes et clichés ne sont malheureusement pas totalement évités » (Moisson 2016).

## 5. Remarques finales

Pour Gasquet-Cyrus et Planchenault, les représentations de l'accent marseillais « sont fonction des attitudes et idéologies en circulation sur l'accent, et suscitent des tensions qui se cristallisent notamment autour des notions de légitimité et

d'authenticité » (2019, 113). Comme on a pu le montrer dans cette contribution, l'accent méridional fictionnel joue un rôle important dans les médias audiovisuels qui situent leur action à Marseille. Un personnage qui s'en sert fait en même temps une déclaration sur son identité ; le choix linguistique n'est pas arbitraire. La série (MARSEILLE 1) aussi bien que le long métrage (MARSEILLE 2) utilisent l'accent de manière stratégique, mais pas exactement de la même manière.

Dans MARSEILLE 1, l'usage de l'accent est clairement restreint à certaines situations communicatives. Le langage distingue les milieux sociaux et rapproche les personnes politiques, les citoyens modestes et les mafiosi. L'image stéréotypée de l'accent marseillais associée aux milieux criminels est largement exploitée pour ranger les personnages du côté des « mafieux/corrompus » ou du côté des « intègres ». Les deux éléments principaux qui caractérisent l'accent marseillais sont la réalisation des *e caduc* et des nasales avec appendices vélares, et cela de manière très saillante, tandis que la réalisation générale du /ɔ/ ouvert en syllabe fermée, la réalisation du /e/ fermé en syllabe ouverte, ou même des structures grammaticales typiques du Sud ne jouent pratiquement aucun rôle. Réduire un accent régional à deux éléments caractéristiques s'avère une idée maladroite : le personnage de Lucas Barrès, incarné par Benoît Magimel, est devenu la cible d'énormément de moqueries en raison du côté ridicule de son improbable accent.

Dans MARSEILLE 2, l'accent marseillais renforce la couleur locale de l'action et ajoute de l'humour (comme on l'a vu dans la deuxième scène analysée ci-dessus). L'usage ou le non-usage de l'accent fait résonner l'attitude envers la ville et ses habitants : c'est un clair signe d'appartenance ou de démarcation. Les deux acteurs principaux incarnent chacun l'un de ces deux pôles, et aucun des deux ne change substantiellement sa variété habituelle quelle que soit la situation communicative. Le fait de faire jouer le rôle du frère marseillais par un Marseillais natif qui pouvait utiliser son langage habituel a certainement contribué à une réception bienveillante de la part du public.

## Filmographie

- FRANCK, Dan. 2016. *Marseille* (saison 1). Netflix.  
MERAD, Kad. 2016. *Marseille*. Eskwad/LGM Productions.

## Bibliographie

- ABECASSIS, Michaël. 2005. *The Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s*. Oxford et al. : Lang.  
ALLOCINE.FR. 2020a. « Benoît Magimel. »  
<<http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-7982/biographie>> 10.2.2020.  
ALLOCINE.FR. 2020b. « Patrick Bosso. »  
<<http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-37587/biographie>> 10.2.2020.  
BEDIJS, Kristina. 2012. *Die inszenierte Jugendsprache*. Munich : Meidenbauer.  
BEDIJS, Kristina. 2017. « Orality and Literacy in Cinema and Television. » Dans *Romance Languages in the Media*, ed. Bedijs, Kristina & Christiane Maaß, 133-153, Berlin: de Gruyter.  
BEDIJS, Kristina. 2020. « Eine Stadt der Gegensätze : Ästhetik der Teilung in der Serie *Marseille*. Filmwissenschaftliche und varietätenlinguistische Überlegungen. » Dans *Folge um Folge. Perspektiven auf die Fernsehserie*, ed. Agnetta, Marco & Markus Schleich, 193-208, Hildesheim :

- Universitätsverlag.
- BONNAT, Laurent. 2018. « Patrick Bosso, sans accent mais avec talent. » <<https://www.myprovence.fr/article/patrick-bosso-sans-accent-mais-avec-talent>> 10.2.2020.
- BRANCA-ROSOFF, Sonia & François Leimdorfer. 2001. « Espaces urbains : analyses lexicales et discursives. » *Langage et Société* 96, 1-4.
- COQUILLON, Annelise. 2007. « Le français parlé à Marseille : exemple d'un locuteur PFC. » *Bulletin PFC (Phonologie du Français Contemporain)* 7, 145-156.
- COQUILLON, Annelise & Jacques Durand. 2010. « Le français méridional – éléments de synthèse. » Dans *Les variétés du français parlé dans l'espace francophone*, ed. Detey, Sylvain et al., 185-208, Paris : Ophrys.
- COSERIU, Eugenio. 1988. *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*. Tübingen : Francke.
- DURAND, Jacques. 2009. « Essai de panorama phonologique : les accents du Midi. » Version préfinale de Durand, Jacques (2009) : « Essai de panorama critique des accents du midi. » Dans *Le français, d'un continent à l'autre : Mélanges offerts à Yves Charles Morin*, ed. Baronian, Luc & France Martineau, 123-170, Québec : Presses de l'Université Laval. <<https://www.researchgate.net/publication/255669517>> 15.3.2021.
- FIEVET, Anne-Caroline & Alena Podhorná-Polická. 2008. « Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques. » *Glottopol* 12, 212-240. <[glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_12/gpl12\\_17fieviet.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_12/gpl12_17fieviet.pdf)> 15.3.2021.
- GASQUET-CYRUS, Médéric. 2016. « The accents of Marseille : Perceptions and linguistic change. » Dans *Cityscapes and Perceptual Dialectology*, ed. Cramer, Jennifer & Chris Montgomery, 159-182, Berlin : De Gruyter.
- GASQUET-CYRUS, Médéric & Gaëlle Planchenault. 2019. « Jouer (de) l'accent marseillais à la télévision, ou l'art de mettre l'accent en boîte. » *Glottopol* 31, 113-132, <[glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_31/gpl31\\_06gasquet\\_planchenault.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_31/gpl31_06gasquet_planchenault.pdf)> 15.3.2021.
- GEA, Jean-Michel & Médéric Gasquet-Cyrus. 2017. « Introduction. Approche sociolangagière des changements urbains et de la gentrification à Marseille. » *Langage et société* 162, 9-19.
- GOETSCH, Paul. 1985. « Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen. » *Poetica* 17, 202-218.
- HOLMBERG, Jan. 2003. « Ideals of immersion in early cinema. » *Cinémas* 14 (1), 129-147.
- JANSEN, Luise. 2018. « Remake cinématographique, remake phonologique ? La (non-)réalisation du schwa dans *Marius* 1931 et 2013. » *Journal of French Language Studies* 28, 377-398.
- JANSEN, Luise. 2019. « Varietäten als Prototypen : eine perzeptionslinguistische Modellierung am Beispiel des Südfranzösischen. » Dans *Dimensions of Linguistic Space : Variation – Multilingualism Conceptualisations / Dimensionen des sprachlichen Raums : Variation – Mehrsprachigkeit – Konzeptualisierung*, ed. Bülow, Lars, Ann Kathrin Fischer & Kristina Herbert, 429-450, Berlin et al. : Lang.
- KALT, Daniel. 2018. *Unheimliche Schönheiten. Barcelona und Marseille – postindustrielle Hafenstädte in der Kriminalliteratur*. Bielefeld : Transcript.
- LABOV, William. 1966. *The social stratification of English in New York City*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- LINDORFER, Bettina. 2018. « Codeswitching, Stilmischung oder das Ende der Sprache? Jugendsprache in den Filmen *La journée de la jupe*, *L'esquive* und *Entre les murs*. » Dans : *Mehrsprachigkeit im Kino. Aktuelle Phänomene und Gespräche über Filme*, ed. Blum, Andreas & Jens Ruchatz,



- 55-70, Trier : Wissenschaftlicher Verlag.
- MARSEILLE TOURISME. 2020. « Nous sommes Marseille. Chiffres clés / Key figures 2019. »  
<<https://www.marseille-tourisme.com/app/uploads/marseille-tourisme/2020/07/brochure-chiffres-cls-du-tourisme-2019-otcm.pdf>> 15.3.2021.
- MOISSON, Davy. 2016. « Kad Merad et Patrick Bosso : « Marseille, une femme que vous n'avez plus envie de quitter ! » »  
<<https://www.maritima.info/actualites/culture/marseille/7487/kad-merad-et-patrick-bosso-marseille-une-femme-que-vous-n-avez-plus-envie-de-quitter-.html>> 15.3.2021.
- PREMIERE. 2018. « Marseille : 5 bonnes raisons de regarder la saison 2 sur Netflix. »  
<<http://www.premiere.fr/Series/Marseille-5-bonnes-raisons-de-regarder-la-saison-2-sur-Netflix>> 10.2.2020.
- PLANCHENAULT, Gaëlle. 2012. « *Accented French in films: Performing and evaluating in-group stylisations.* » *Multilingua* 31, 253-275.
- PUSTKA, Elissa. 2010. « Der südfranzösische Akzent – in den Ohren von Toulousains und Parisiens. » Dans : *Perzeptive Varietätenlinguistik*, ed. Krefeld, Thomas & Elissa Pustka, 123-150, Frankfurt am Main et al. : Peter Lang.
- REUTNER, Ursula. 2011. « Kulturspezifika in der Synchronisation. Zur Kunstsprache in *Willkommen bei den Sch'tis.* » *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 121 (1), 13-38.
- REUTNER, Ursula. 2013. « Spécificités culturelles et traduction : l'exemple de *Bienvenidos al Norte.* » Dans *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas, Valencia 2010*, vol. VIII, ed. Casanova Herrero, Emili & Cesáreo Calvo Rigual, 445-456, Berlin : de Gruyter.
- SHIEL, Mark. 2001. « Cinema and the City in History and Theory. » Dans *Cinema and the City*, ed. Shiel, Mark & Tony Fitzmaurice, 1-18, Oxford : Blackwell.
- SICHEL-BAZIN, Rafèu. 2016. « Le français du Midi : une variété de français à accent lexical. » *Langue française* 191, 47-66.
- TELE LOISIRS. 2018. « Benoît Magimel (Marseille) : « Faire une série est un engagement beaucoup plus lourd ». »  
<<https://www.programme-tv.net/news/series-tv/85100-benoit-magimel-marseille-sur-netflix-tf1-faire-une-serie-est-un-engagement-beaucoup-plus-lourd>> 10.2.2020.
- TELE LOISIRS. 2020. « Gérard Depardieu. »  
<<https://www.programme-tv.net/biographie/2185-depardieu-gerard>> 10.2.2020.
- THEATRES PARISIENS ASSOCIES. 2020. « Kad Merad »,  
<<https://www.theatresparisiensassocies.com/acteurs-theatre/merad-kad-4351.html>> 10.2.2020.
- WESCH, Andreas. 1998. *Zum französischen Varietätenraum in Europa – ein Querschnitt durch sein spezifisches Profil im Vergleich zum Spanischen.* Thèse d'habilitation, Freiburg.  
<[https://zsm.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/zsm/Habil\\_Wesch.pdf](https://zsm.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/zsm/Habil_Wesch.pdf)> 10.2.2020.
- WINKLER, Daniel. 2007. *Transit Marseille: Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole.* Bielefeld : Transcript.
- WINKLER, Daniel. 2013a. *Marseille! Eine Metropole im filmischen Blick.* Marbourg : Schüren.
- WINKLER, Daniel. 2013b. *Marseille und die Provence. Eine literarische Einladung.* Berlin : Wagenbach.

## Résumé

Le langage des productions audiovisuelles fictionnelles est un langage artificiel, préconstruit par des scénaristes et mis en scène par des acteurs – mais le but d'un film étant l'immersion du public dans la diégèse, les dialogues doivent être vraisemblables en termes d'oralité spontanée (cf. Bedijs 2012 et 2017, Goetsch 1985). Les caractères doivent parler un langage qui respecte les aspects sociaux et contextuels du diasystème, et si les personnages proviennent d'une région dialectale, on peut s'attendre à ce que leur langage reflète ce régiolecte dans une mesure compréhensible par le grand public. Dans cette contribution, nous proposons une analyse variationnelle des dialogues de deux fictions intitulées MARSEILLE, le long métrage (Merad 2016) et la série télévisée (Franck 2016), centrée sur la mise en scène du régiolecte marseillais. En partant des études récentes sur le « parler marseillais » (cf. Gasquet-Cyrus 2016, Géa & Gasquet-Cyrus 2017), nous prenons en compte surtout la réalisation du schwa et des voyelles nasales suivi de consonnes nasales et parfois d'un appendice vélaire, deux éléments considérés comme typiques de l'accent du Midi (cf. Coquillon & Durand 2010). Outre le constat que l'emploi de l'accent dépend du contexte communicatif, nous suggérons que la biographie des acteurs joue un rôle pour la crédibilité de cette mise en scène.

## Abstract

Language in fictional audiovisual media is an artificial language, prefabricated by screenwriters and performed by actors – but since the goal of motion pictures is the immersion of the audience into the diegesis, the dialogues need to be plausible in terms of spontaneous orality (cf. Bedijs 2012 and 2017, Goetsch 1985). The characters need to speak a language which respects social and contextual aspects of the diasystem, and if one character originates from a dialectal region, one can expect their language to reflect this regiolect to a comprehensible degree. In this contribution, we offer a variational analysis with a focus on the staging of Marseille's regiolect in the dialogues of two 2016 fictional productions sharing the title MARSEILLE: the movie directed by Merad and the Netflix series directed by Franck. Based on recent studies on the « parler marseillais » (cf. Gasquet-Cyrus 2016, Géa & Gasquet-Cyrus 2017), we take into account particularly the realisation of schwa and nasal vowels followed by nasal consonants and in some cases a velar appendix, two elements considered typical for the Southern French accent (cf. Coquillon & Durand 2010). Besides the finding that the use of accent depends on the communicative context, we suppose that the biography of the actors also plays a role for the credibility of staged language.

Bi Drombé Djandué & Koffi Yao

## **Cantando zuglú en español**

El alumnado universitario marfileño de ELE entre aculturación e inculturación

### **Bi Drombé Djandué**

es profesor de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad Félix Houphouët-Boigny de Abiyán, Costa de Marfil.

**bathestyd@yahoo.fr**

### **Koffi Yao**

es especialista en Lingüística Hispánica en la Universidad Félix Houphouët-Boigny de Abiyán, Costa de Marfil.

**yaofirmin@hotmail.com**

### Palabras claves

música marfileña – español lengua extranjera – inculturación – interculturalidad – transculturalidad

## **Introducción**

Siempre sorprende a los españoles «descubrir el enorme interés por [su] lengua, la gran cantidad de alumnos que estudian español [en Costa de Marfil]» (Alvarado 2017). Pues, en este país francófono de África subsahariana, el español es una lengua extranjera (LE), es decir una lengua que solo se estudia en la escuela. Sin embargo, desde los años 1990, y más todavía desde los 2000, no se puede decir que el español sea un idioma totalmente confinado en las aulas. Los pocos hispanistas marfileños, en su mayoría estudiantes y profesores, utilizan cada vez más el español en sus relaciones interpersonales para comunicar, siendo estas conversaciones exolingües solo un aspecto de la relativa visibilidad del idioma en la actualidad.

En su último informe sobre el español en el mundo, en el cuadro 4, el Instituto Cervantes (2020: 13) sitúa a Costa de Marfil en séptima posición en cuanto a número de estudiantes de español como lengua extranjera. Es el país africano donde más estudiantes de ELE hay: 563 091 en la enseñanza secundaria, atendidos por más de 2 300 profesores; y 3 087 en la enseñanza universitaria con cerca de 60 profesores entre el Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos

(Universidad Félix Houphouët-Boigny), el Departamento de Español (Universidad Alassane Ouattara) y la Escuela Normal Superior (cf. Djandué 2018b). En un futuro cercano, otras universidades van a ser dotadas de un departamento de español, empezando quizás por la Universidad Péléforo Gon Coulibaly en el norte, para atender la creciente demanda de estudios hispánicos en el país.

Una combinación de diversas circunstancias ha contribuido a sacar el español de las aulas para hacerlo menos extranjero de lo que era hasta los años 1990, cuando la opinión pública marfileña tachaba a España de país pobre y el castellano de lengua «muerta» (Djandué 2012) por lo que todavía no despertaba suficiente interés. Esto ha cambiado gracias a, por ejemplo, las tecnologías de la información y la comunicación, del movimiento mundial de la globalización, la instalación de muchos marfileños en España, el fútbol español, el crecimiento de las inversiones españolas en Costa de Marfil con una mayor presencia de empresas y personas procedentes de este país (cf. Kouassi 2014, Djandué 2020), sin olvidar más de veinte años de enseñanza comunicativa del español en los centros educativos.

Gracias al internet y las redes sociales, los aprendientes marfileños de ELE pueden entablar amistad con hispanohablantes nativos con quienes chatean o intercambian información por correo electrónico. También chatean entre sí en español en los diferentes foros creados en *Facebook*, *Messenger* o *WhatsApp*; todo ello en paralelo con las conversaciones orales. A quienes nos preguntábamos para qué servía realmente una enseñanza comunicativa del español en un país donde no es lengua vehicular, este nuevo escenario aporta una respuesta inesperada y alentadora. Hay cada vez más posibilidades de usar el idioma fuera de las aulas, con hablantes nativos o entre los propios marfileños. Además, eso no concierne solamente la comunicación interpersonal; tiene que ver también con la creación artística (cf. Djandué 2021a, 2021b).

Tanto que los investigadores no pueden seguir aludiendo a los marfileños únicamente como aprendientes del español; en adelante también son usuarios del mismo aunque, claro está, nunca se acaba de aprender una LE. Tampoco se puede seguir abordando la situación del español en Costa de Marfil bajo el único ángulo de su enseñanza-aprendizaje. Es interesante ver que los que primero se fijaron en el español fuera del ámbito escolar son investigadores marfileños no hispanistas, los cuales suelen señalar que es el segundo idioma europeo que, tras el inglés, más vocablos presta al *nouchi*, el argot juvenil local. En los años 2010, los hispanistas Yao Koffi (2013) o Yao Firmin (2015)<sup>1</sup>, Djandué y Toa (2019) y Ékou (2019) dedicaron estudios más específicos a la parte de expresión española del *nouchi*.

Pero la cosa va más allá de la mera incorporación de hispanismos en el argot local. Existe un proceso latente de marfileñización del español en el marco de una apropiación sociocultural que, partiendo de la interlengua particular de los usuarios marfileños de ELE, supone una inculturación de esta lengua que muy bien podría desembocar, si se mantiene la dinámica, en un español marfileño (cf. Djandué

---

<sup>1</sup> Yao Koffi y Yao Firmin remiten a la misma persona, hispanista marfileño, doctor en Lingüística hispánica por la Universidad de Valladolid y profesor en la Universidad Félix Houphouët-Boigny de Abidjan.

2018a, Bayoko 2021). Tras analizar en los citados estudios la dimensión lingüístico-comunicativa del fenómeno, nos interesamos aquí por un aspecto de su dimensión cultural y artística, es decir, cantar el *zuglú* en español por parte de estudiantes marfileños de ELE de la Universidad Félix Houphouët-Boigny. El *zuglú* es un género musical típico nacido en las residencias universitarias en la década de 1990.

Pretendemos entonces ver en la práctica del *zuglú* en español LE otra dimensión de su incipiente inculturación en Costa de Marfil. ¿Quiénes son los actores de esta explotación artística del español? ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Qué aporta esta iniciativa a la lengua española por una parte y, por la otra, al mismo género musical *zuglú*? El primer paso en esta reflexión consistirá en aclarar los conceptos de aculturación e inculturación en relación con el aprendizaje de LE. Pasaremos luego a recordar a grandes rasgos lo que es el *zuglú*, su nacimiento, sus características y su trayectoria. Antes de concluir, el último apartado dará a conocer los principales actores de la inculturación artística del español a través del *zuglú*, la letra y la temática de sus canciones, las motivaciones que tienen y la doble marfileñización a la que se ve así sometida la lengua castellana en un país africano francófono.

### **Aculturación e inculturación en el aprendizaje de LE**

Los usuarios de LE son agentes imprescindibles de la interculturalidad, puentes vivientes entre los pueblos que le dan a la globalización un rostro más humano. A diferencia del concepto de multiculturalidad que «hace referencia a una situación de estática social», «la noción de interculturalidad introduce una perspectiva más dinámica de las culturas» (Pérez 2002, 393-394). Se trata de una «relación que se establece intencionalmente entre culturas y que propugna el diálogo y el encuentro entre ellas a partir del reconocimiento mutuo de sus respectivos valores y formas de vida» (Martín 2008, 285). En el usuario de una LE, la dinámica intercultural, encarnada y más fuerte, culmina en transculturalidad porque el contacto de culturas se realiza en su misma persona, resultado de un «sincretismo» (Hidalgo 2005, 78-80) favorecido por dos procesos complementarios de adaptación en el aprendizaje de una nueva lengua: la aculturación y la inculturación.

#### **El aprendizaje de LE: un proceso de aculturación**

En palabras de Pérez Francés (2002, 395), la aculturación es el proceso por el cual el contacto entre grupos culturales diferentes lleva a la adquisición de nuevos patrones culturales por parte de uno, o los dos grupos, con la adopción de parte o toda la cultura del otro grupo. Para Moreno Fernández (2004, 296), la adquisición de una LE es una forma de aculturación o adaptación a otra cultura y, al mismo tiempo, el nivel de aculturación puede indicar el nivel de adquisición o de competencia en la lengua meta.

En consonancia con lo que antecede, Gardner (1985) (citado por Lorenzo 2004, 308) ha determinado dos actitudes u orientaciones posibles en el aprendizaje de una LE: una orientación integradora cuando el estudiante busca identificarse a la cultura de la lengua meta y una orientación instrumental cuando solo se vale de esta para alcanzar unos objetivos materiales o puntuales (trabajar, viajar, hacer

negocios, etc.). De hecho, una lengua no son únicamente palabras y gramática; toda lengua es vehículo de una determinada cultura y su aprendizaje supone impregnarse de esta. La evolución del concepto de competencia lingüística o gramatical hacia el de competencia comunicativa, una competencia más amplia que incluye, entre otras sub-competencias, la sociocultural y la pragmática además de la propiamente gramatical, halla aquí toda su justificación (cf. Consejo de Europa 2000).

En tal tesitura, puede que un aprendizaje artificial en el aula, lejos del país de la lengua y la cultura meta, no sea el camino más seguro para poner en marcha un proceso de aculturación exitoso, aunque sí constituye un paso necesario para aprovechar mejor una estancia en el país de la lengua meta. La condición ideal sería que el aprendizaje se desarrollara o se prosiguiera en situación de total inmersión. Pero se cumpla o no este requisito, en todo aprendizaje de LE subyace un proceso de inculturación. Al mismo tiempo que el sujeto busca adaptarse a la lengua-cultura meta, esta se adapta a su realidad sociolingüística nativa.

### **El aprendizaje de LE: un proceso de inculturación**

Según Rodríguez Díez (2004), «el lexema inculturación es de acuñación eclesiástica reciente». Él prefiere traducirlo al español por «enculturación» porque, argumenta, «inculturación es de componente semántica contradictoria» y «se presta a equívocidad» ya que la preposición latina «in» denota a la vez positividad y negatividad.

Más descriptivamente, [...] enculturarse es encarnarse en un pueblo de cultura distinta. Es indigenizarse con el indígena, indianizarse con el indio, africanizarse con el africano, españolizarse con el español, europeizarse con el europeo, pero bautizando valores nativos con nuevos valores que se aportan. (Rodríguez 2004, 28-29)

Podríamos añadir, con todo derecho, marfileñizarse con el marfileño. Estamos utilizando «inculturación» en su sentido positivo de «enculturación» y, en el caso que nos ocupa, se trata más concretamente de la marfileñización de la lengua española mediante la música *zuglú*. Cuando el equilibrio se inclina más hacia la aculturación en caso de aprenderse la LE en situación de inmersión, se da el movimiento contrario al desarrollarse el proceso de aprendizaje en el propio país de los sujetos involucrados.

La inculturación del español significa aquí su marfileñización, no solo desde el punto de vista de su uso comunicativo en situaciones informales a través de los componentes lingüísticos (léxico, semántica, sintaxis) y no verbales (kinésica y paralenguaje) (cf. Djandué 2018a, Bayoko 2021), sino igualmente de cara a las posibles explotaciones artísticas que ofrece al igual que cualquier otra lengua humana, en este caso la canción y la música (Djandué, 2021a).

Si en sus clases los docentes de español como lengua-cultura extranjera han de «resaltar estudios comparativos entre la cultura de su propio país y la de la lengua meta» (Manga 2008), ello quiere decir que deben fomentar la interculturalidad en sus dos dimensiones de aculturación e inculturación. En este



sentido, la aculturación consiste en acercar a los alumnos a la cultura hispánica en toda su diversidad, y la inculturación en hacer que sean capaces, además, de hablar en español de sus propias realidades socioculturales. De modo que, al hablar de inculturación, nos referimos a la «encarnación» de la lengua española «en un pueblo de cultura distinta», en este caso la cultura marfileña, de la misma forma que se encarnó en los pueblos precolombinos de América en las condiciones históricas que conocemos.

### **Del woyó al zuglú: nacimiento de una música marfileña**

La canción y la música son expresiones culturales muy importantes entre todas las comunidades humanas, si por cultura se entiende esto que escribe Fernando Poyatos (1994) para definir el concepto:

[...] una serie de hábitos compartidos por los miembros de un grupo que vive en un espacio geográfico, aprendidos, pero condicionados biológicamente, tales como los medios de comunicación (de los cuales el lenguaje es la base), las relaciones sociales a diversos niveles, las diferentes actividades cotidianas, los productos de ese grupo y como son utilizados, las manifestaciones típicas de las personalidades, tanto nacional como individual, y sus ideas acerca de su propia existencia y la de los otros miembros. (Citado por Aka 2016, 12)

Por eso, citando a Soler-Espiauba (1998), esta autora ve en la canción un fundamento para «tomar el pulso a un país», pues, con ella se expresa «la protesta política y social» (Aka 2016, 13). En la canción se reflejan las innovaciones lingüísticas, la expresión de los sentimientos; es una herramienta para conocer la historia de un pueblo junto con su identidad. Terreno artístico fértil para la innovación lingüística (cf. Yao 2011) y la crítica política y social, el *zuglú* es una perfecta ilustración de todo ello.

### **Nacimiento y características del zuglú**

De entrada, se puede afirmar que la música *zuglú* es el resultado de la recuperación del canto *woyó* por los estudiantes marfileños y su posterior formalización o intelectualización. Estamos en los años 1990, década puente entre la Costa de Marfil poscolonial y la actual, marcada por la transición de un sistema político monopartidista al multipartidismo con el subsecuente caldeamiento de la vida social. El autor del blog *demasiadasnoches* ofrece un resumen bastante fidedigno de lo que es el *zuglú*, es decir una música popular y urbana que informa de las distintas realidades sociales vividas por la juventud marfileña.

A veces contiene mensajes humorísticos, políticos, y más frecuentemente brinda enseñanzas a través de consejos sabios y sagaces. Su filosofía se basa en la cultura del amor verdadero, la amistad, la fraternidad, y predica el ideal de la justicia y la paz. Si bien surgió en los campus de la Universidad de Abidjan, pronto se extendió por todo el país, incluso a Burkina Faso, Camerún y Gabón. Las letras están escritas en idiomas locales y en argot callejero francés<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> <[demasiadasnoches.blogspot.com/2016/09/zuglú-costa-de-marfil.html](https://demasiadasnoches.blogspot.com/2016/09/zuglú-costa-de-marfil.html)> (23/03/2018)

Konaté (2002) y Okomba (2009) coinciden con esta caracterización. Para ambos autores, el *zuglú* surgió en los años 1990 en el ámbito universitario donde desempeñó el papel de vehículo en las protestas estudiantiles antes de ser definitivamente recuperado por los barrios populares para encargarse de los problemas de todos y, en general de la crítica social y política gracias a la libertad de expresión favorecida por el multipartidismo.

Por ello, los *zugluistas* otorgan un lugar importante a la letra, en un francés popular combinado con las lenguas locales y, por lo tanto, asequible a la mayoría de los marfileños. Esto explica el arraigo nacional del género y el hecho de que represente la música urbana marfileña por excelencia pese a la fuerte competencia del *coupé-décalé* en los últimos diez años. Las canciones *zuglú* invitan siempre a la reflexión crítica y la toma de consciencia, a la lucha y la asunción de las responsabilidades ante las adversidades.

Además, surgido en un contexto sociopolítico de protesta y liberación, los gestos y el baile que acompañan las canciones dicen mucho (Okomba 2009, 79): expresan las penas del bailarín, sus dificultades, sus esperanzas. Es una danza irónica basada en tres principales movimientos: manos y cabeza levantadas para implorar y pedir a Dios; brazos extendidos, palmas abiertas, hombros altos; pasos enérgicos y movimientos de manos hacia el suelo. La popularidad del *zuglú* se debe en parte a su posición de género musical nacional supra-étnica y transcultural.

De lo anteriormente expuesto se desprende que la filosofía del *zuglú* se nutre ante todo de los valores de unión y solidaridad más allá de los particularismos tribales. La solidaridad es una garantía de éxito porque la unión hace la fuerza. Esto explica, por ejemplo, que desde el principio, los *zugluistas* se constituyan en grupos de dos a cuatro miembros, o incluso más, con jóvenes procedentes de diversas regiones del país. No por casualidad uno de los primeros grupos *zuglú* de la historia eligió llamarse *Parents du campus* (Parientes del campus). Prosiguiendo su análisis, Konaté (2002) explica cómo esta solidaridad crea una nueva familia que no es ni regional ni política, sino fruto de la experiencia compartida de la vida estudiantil.

### **Desarrollo y diversificación**

Desde su nacimiento en 1990 hasta hoy en día, el *zuglú* ha acompañado la sociedad marfileña en los buenos y malos momentos de su historia reciente, encargándose de expresar sus penas, dolores y esperanzas por la boca de grupos famosos: *Espoir 2000*, *Yodé et Siro*, *Magic system*, *Les garagistes*, *Les patrons*, *Révolution*, *Dézy champion*, *Lunic*, *Petit Denis*, por citar solo los artistas más conocidos y representativos del género.

Al evolucionar en el tiempo, reconoce el autor del blog *demasiadasnoches*, se crearon y propusieron nuevos pasos de danza sin alterar la forma musical, pero también sub-géneros del *zuglú*. Es el caso del *yusumbá*, el *ñakpá-ñakpá*, el *logobí*, el *kpakló*, unos más efímeros que otros. Si bien Okomba (2009, 108-109) afirma que el *coupé-décalé* es otro género derivado del *zuglú*, disentimos de esta opinión. La diferencia entre ambos géneros se sitúa al menos a tres niveles: los contextos

históricos de su creación, las filosofías subyacentes, la letra y la danza, el ritmo y el fondo musical.

Más de una década separa los dos géneros y casi todo los opone. Mientras que el *zuglú* brotó gradualmente en tierra marfileña gracias a la recuperación por parte de los estudiantes del canto *woyó* utilizado entonces para animar funerales y partidos de fútbol, el *coupé-décalé* apareció de repente de la mano de jóvenes marfileños de la diáspora bajo la influencia del *atalakú* congoleño (cf. Gbadamassi 2003). De ahí que le haya resultado muy fácil internacionalizarse, a diferencia del *zuglú* que tuvo que esperar hasta 1999 para adquirir una notoriedad internacional con el grupo *Magic system* y su título «*Premier gaou*»<sup>3</sup>. El *atalakú* congoleño ya tenía una dimensión mundial de la que se benefició tempranamente el *coupé-décalé*.

Cronológicamente, pues, el *zuglú* es anterior al *coupé-décalé* cuya brusca aparición coincidió con la situación de guerra que conocía Costa de Marfil desde el golpe de estado fracasado de 2002 y la división del país en dos zonas enemigas: el norte en manos de los rebeldes y el sur bajo control del gobierno legal. Con respecto a las filosofías subyacentes, cuando los *zugluistas* pregonan valores como la unión, la solidaridad y la toma de consciencia, los del *coupé-décalé* promueven una filosofía hedonista inspirada en la típica vida juerguista de los *brouteurs*, estos jóvenes y adolescentes especializados en la estafa en línea (cf. Gbadamassi 2003).

Por último, la letra, la danza, el ritmo y el fondo musical difieren mucho del *zuglú* al *coupé-décalé*. Por una parte, se observa un mayor énfasis en el mensaje y unos gestos más coordinados en el baile; por la otra, mucha violencia y agresividad en la música y la danza, todo acompañado de vociferaciones que excitan y no transmiten ningún mensaje sensato. Últimamente, sin embargo, tras las críticas acerca de la vacuidad de los textos y la agresividad acústica y gestual generalizada, asistimos a cierta *zugluificación* del *coupé-décalé*. O sea que unos artistas *coupé-décalé*, Kerozen DJ<sup>4</sup> o DJ Claver, cada vez más proponen textos bien elaborados con un mensaje claro a imagen de sus compañeros del *zuglú*, abriendo así paso a un género híbrido, intermedio entre las dos músicas urbanas marfileñas más populares: el *zuglú-décalé* (cf. Djandué 2019).

### **El *zuglú* y la inculturación del español en Costa de Marfil**

En palabras de Aka Annabel (2016, 60) «la utilización de las canciones en el aula tiene una recepción muy positiva, así como un efecto desinhibidor» perceptibles en todos los cursos y grupos con los que ella ha trabajado en Costa de Marfil. La presencia de las canciones en las aulas marfileñas de ELE de enseñanza media y secundaria no da lugar a duda, si bien se puede lamentar que no siempre se aprovechen para trabajar otros aspectos del lenguaje más allá de la fonología, es decir, los contenidos léxicos, gramaticales o culturales.

---

<sup>3</sup> <[www.youtube.com/watch?v=EmDwHPMrfOc](https://www.youtube.com/watch?v=EmDwHPMrfOc)> (04/04/2021)

<sup>4</sup> <[www.youtube.com/watch?v=JqKQqSDzOiE](https://www.youtube.com/watch?v=JqKQqSDzOiE)> (25/03/2018)

Pese a todo, las canciones populares españolas o hispanoamericanas, tradicionales o modernas, por el mero hecho de enseñarlas a cantar a nuestros alumnos desde los primeros años de aprendizaje del ELE, participan en el proceso de aculturación que se inicia en el aula y, sin duda más hoy que ayer, continúa fuera de ella, en interacciones comunicativas directas con nativos hispanohablantes o a través de la gran apertura al mundo posibilitada por el internet: redes sociales, correo electrónico, sitios web de todo tipo, recursos digitales inagotables, etc.

De aprender canciones españolas que les enseñan los profesores en el aula o interpretar canciones hispanoamericanas de las telenovelas propuestas por la televisión nacional u otras cadenas televisivas, algunos alumnos universitarios marfileños, amantes del *zuglú*, pasan a componer sus propias canciones en lengua española según los códigos de este género musical típico de su tierra.

### Los principales actores

Resulta difícil hablar del *zuglú* en español sin mencionar la asociación estudiantil de ELE denominada *Compañía Cervantes Côte d'Ivoire*. En una entrevista realizada el martes 10 de marzo de 2018<sup>5</sup>, su presidente, Kouadio Kan Jean Arthur, nos comentaba que el objetivo principal de la asociación es promover el español en Costa de Marfil en todos los ámbitos: cultura, educación, comunicación y turismo. La práctica del *zuglú* en español casa entonces con este objetivo general.

El precursor del movimiento *zuglú* en español es el estudiante Aholia Serge Koba, apodado Koby Koby. Encandilado por el *zuglú*, cuenta el presidente, propuso hacerlo en lengua española para contribuir a las actividades socioculturales del Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad Félix Houphouët-Boigny: «Ha sido bienvenida la propuesta ya que la misión de la *Compañía Cervantes* es promover la cultura marfileña a través del español.»

Tras las huellas de Koby Koby ha empezado a caminar otro estudiante apodado «Habla mucho». Se trata de Ayikpa Raoul. En realidad, «Habla mucho» practica más bien el *yusumbá*, tocando el tambor y cantando a la vez, cuando Koby Koby solo cantaba. Tiene un grupo bien constituido (*La visión de Costa de Marfil*) y un repertorio lo suficientemente amplio para animar las actividades de la asociación. El *yusumbá*, que muy bien puede considerarse una variante del *zuglú*, es un ritmo del sur de Costa de Marfil popularizado a finales de los años 1980 por el grupo *Aboutou Roots*, en la dinámica general de surgimiento del *zuglú*.

Por último, cabe mencionar a Assomou Kouakou Marcel, alias Marcel Marceau, doctorando. De una primera entrevista realizada con él el 26 de agosto de 2017, sabemos que canta en español desde 2013. En 2016 sale «Amigo enemigo» en dúo con Loua Bondé Christian, otro estudiante. La canción está disponible en *Youtube*<sup>6</sup>. Al escucharla, se ve claramente que estamos lejos del canto *woyó*. Lo que nos proponen Marcel Marceau y Loua Bondé es el *zuglú* en su forma modernizada en

---

<sup>5</sup> <[www.youtube.com/watch?v=3A3qTRLsT6s](http://www.youtube.com/watch?v=3A3qTRLsT6s)> (06/05/2018).

<sup>6</sup> <[www.youtube.com/watch?v=MFURMPIHaCM](http://www.youtube.com/watch?v=MFURMPIHaCM)> (06/05/2018).

la que, además del tambor tradicional, tienen cabida instrumentos de música modernos: guitarra, piano, etc. La letra resulta más elaborada y acorde con la filosofía *zuglú* de los orígenes.

### **El zuglú en español: la letra y la temática**

El *zuglú* se caracteriza por la crítica social y política, lo cual explica la fuerza de los textos a pesar del recurso frecuente al humor en un lenguaje que mezcla hábilmente el francés popular marfileño, el *nouchi* y las lenguas indígenas. Aunque hacerlo en español supone una novedad desde el punto de vista lingüístico, la letra y la temática que desarrolla Marcel Marceau en «Amigo enemigo» casa perfectamente con la filosofía *zuglú*. El siguiente fragmento de la versión cantada resume el argumento de la canción:

Quando no teníamos dinero, éramos muy buenos amigo/ Comimos/ Dormimos/ Comimos,  
levantamos/ Comimos/ Dormimos/ Comimos, paseamos/ Pero hoy que tú tienes dinero me  
consideras como enemigo/ Si amigo fuera enemigo/ Si enemigo fuera hermano...

La traición es uno de los defectos humanos más denunciados por los cantantes del *zuglú*. Además de denunciar, o al mismo tiempo que denuncian, los *zugluistas* pregonan valores tales como la amistad, el amor al prójimo, el respeto, la sinceridad, etc. La canción «Amigo enemigo» resume claramente un dicho popular marfileño según el cual «*Le bonheur divise*», esto es, «La felicidad divide».

Se trata de la historia de dos amigos entrañables que de repente han dejado de llevarse bien. Uno de los dos ha ascendido en la escala social y ya no acepta la visita del otro que, por lo visto, sigue pasando dificultades. En palabras de Marcel Marceau, el tema de la traición sirve para llamar la atención de las personas sobre el valor de la fidelidad, especialmente cuando se ha enfrentado juntos tantas situaciones en la vida, pasando muchas dificultades en la precariedad de las residencias universitarias.

Cuando se les preguntan por qué y para quién cantan el *zuglú* en español estando en un país francófono, las respuestas de los estudiantes se resumen en dos ideas. Por un lado, es una manera de promover la lengua española en Costa de Marfil y ampliar las oportunidades de su uso más allá de la mera comunicación interpersonal. Desde este punto de vista, se dirigen a la juventud marfileña para animarla a interesarse por el español. Por otro lado, el *zuglú* es un medio artístico para dar a conocer algún aspecto de la realidad marfileña a la comunidad hispanohablante mundial desde la misma lengua española.

### **El zuglú y la doble marfileñización del español**

La práctica del *zuglú* en lengua castellana tiene lugar en un contexto sociocultural marcado por una relativa influencia de lo hispánico, ya sea por la fuerte implantación del ELE en el sistema educativo de Costa de Marfil (cf. Djandué 2018b), ya sea por las inscripciones en español en diferentes soportes en las calles de la capital política Abidjan (cf. Djandué 2020), ya sea por la presencia de hispanismos en el *nouchi* (cf. Yao 2013, Djandué y Toa 2019, Ékou 2019) o la

influencia de lo hispánico en la cultura popular marfileña. Como lo explica Djandué (2021a), desde antes de la independencia del país en 1960, lo hispánico estuvo presente en el proceso de modernización de la música marfileña tradicional, preparando de alguna forma a los alumnos a acoger positivamente la lengua de Cervantes en las escuelas a la hora de su introducción formal en el sistema educativo nacional. Más en concreto,

...lo hispánico en la música marfileña se refleja en la onomástica a través de nombres de cantantes u orquestas, en palabras o expresiones españolas en canciones compuestas en francés o en alguna lengua local, en el ritmo o el género musical, o en canciones enteramente escritas en lengua española, generalmente por personas que la han estudiado en la universidad o aprendido por otros medios. (Djandué 2021a, 178)

Por lo tanto, cantar en español por parte de artistas marfileños no es una novedad. El artista marfileño Kajeem<sup>7</sup> licenciado en filología hispánica, tiene canciones enteramente compuestas en español, caso de «*Segnorita*». Y no es el único ejemplo (cf. Djandué, 2021a). Lo realmente novedoso es cantar el *zuglú* en lengua castellana, afrontando así el gran reto de adaptar una LE a un ritmo típicamente africano y marfileño. Estamos hablando de un fenómeno todavía informal que solo implica a unas pocas personas entre los estudiosos marfileños de ELE, pero cuyo simbolismo no pasa desapercibido en el marco global de la inculturación del español en un país geográfica y culturalmente alejado.

En la Costa de Marfil multiétnica y multicultural donde conviven más de sesenta lenguas indígenas, el *zuglú* destaca por su carácter transcultural, por lo que representa a ojos de muchos la música marfileña por antonomasia, la única en la que se reconocen todos los pueblos independientemente de su lengua-cultura materna. El fermento de esta transculturalidad es el francés popular marfileño y/o el *nouchi*, muy a menudo combinados con alguna que otra lengua local por los *zugluistas* para transmitir sus mensajes. El francés popular marfileño y el *nouchi*, registros informales del francés hablado en Costa de Marfil, deben mucho al sustrato lingüístico indígena en toda su diversidad; son por eso el vehículo privilegiado de una cultura popular que supera los particularismos culturales regionales.

En palabras de Hidalgo Hernández (2005, 79), la transculturalidad es un proceso de acercamiento entre culturas distintas que busca establecer vínculos más allá de las culturas en presencia, casi creando hechos culturales nuevos que nacen del sincretismo. Al expresarse fundamentalmente en francés popular marfileño y/o en *nouchi*, el *zuglú* se ha convertido con el transcurso de los años en el abanderado del sincretismo cultural marfileño que, a imagen del propio *nouchi*, se nutre de elementos procedentes de otras lenguas y culturas, especialmente el inglés y el español (Djandué, 2018a). Djandué (2021b, 11) afirma por eso que el español «constituye en la actualidad un componente indiscutible de la identidad lingüístico-cultural del joven marfileño del siglo XXI».

---

<sup>7</sup> <[www.youtube.com/watch?v=jCTdAiZxfoU](http://www.youtube.com/watch?v=jCTdAiZxfoU)> (06/05/2018).

Así las cosas, en las canciones realizadas en español según los códigos y el ritmo *zuglú*, la lengua castellana se marfileñiza al menos dos veces, al adaptarse a la vez lingüística y artística o culturalmente. Un buen ejemplo de ello se encuentra en la propuesta titulada «Bienvenido a la delegación *zuglú* español» del grupo *La visión de Costa de Marfil* liderado por «Habla mucho»<sup>8</sup>, y cuya letra se resume a continuación:

Bienvenido *zuglú* español  
Bienvenido a la delegación *zuglú* español  
Bienvenido *zuglú* español...  
Costa de Marfil, comemos *atieké*  
Costa de Marfil, comemos *alocó*...

Además de interpretar esta canción con un claro acento marfileño que heriría todo oído nativo auténtico, la lengua española se enriquece en ella con dos vocablos indígenas (*atieké* y *alocó*) que, procediendo respectivamente del *achán* o *ebrié* y del *baulé*<sup>9</sup>, han pasado a constituir unos léxicos muy comunes en el francés popular marfileño, porque remiten a dos recetas claves de la gastronomía nacional. El *atieké* es una comida típica y emblemática de Costa de Marfil a base de yuca (cuscús de yuca). Perteneciente originalmente a los pueblos del sur, se ha popularizado en todo el país y más allá de sus fronteras. Se come con pescado o carne frito o asado y tiene la peculiaridad de ser apreciada en todos los estratos sociales. Por su parte, el *alocó* son trocitos de plátano maduro fritos y muy buenos para merendar.

Culminando este apartado, resulta muy significativo el hecho de que sean estudiantes los que, otra vez, desde las mismas residencias universitarias, le estén dando este nuevo rumbo al *zuglú* al practicarlo en lengua española. En su día fueron unos estudiantes los que formalizaron el canto *woyó* para hacerlo conocer a una parte del mundo bajo la denominación de *zuglú*; hoy otros lo quieren hacer conocer a la otra parte importante del mundo constituida por cerca de 500 millones de hispanohablantes nativos. Para el *zuglú* es casi un retorno a casa.

## Conclusión

Hemos partido de la idea fundamental de que aprender una LE es un proceso a la vez de aculturación e inculturación. Al mismo tiempo que el sujeto busca acercarse a la cultura de la lengua meta, su propia cultura materna influye. El bien conocido fenómeno de interferencia lingüística no sería entonces más que un componente ínfimo de una interferencia más amplia, la interferencia cultural. De esta forma, la interlengua de los usuarios extranjeros de un idioma supone en realidad una intercultura. Así pues, la interculturalidad en el ámbito de LE supone no solo la comprensión del otro a través de su lengua y cultura (cf. Aka 2016,13), sino también la adaptación de la lengua del otro a la cultura del usuario.

---

<sup>8</sup> <[www.youtube.com/watch?v=3A3qTRLsT6s&t=192s](https://www.youtube.com/watch?v=3A3qTRLsT6s&t=192s)> (01/04/2021).

<sup>9</sup> El *achán* o *ebrié* es la lengua de una comunidad del mismo nombre instalada al sur de Costa de Marfil, esencialmente en la región de Abidjan. En cuanto al *baulé*, es el idioma del pueblo que ocupa casi toda la parte central del país.

Desde estas consideraciones teóricas, nos parece que cuando se aprende una LE lejos del país del que es el idioma oficial o la lengua materna, resulta muy difícil empaparse de su cultura hasta cierto punto, de ahí que el proceso, en este caso, tienda a ser más de inculturación que de aculturación. Por lo tanto, se corre el riesgo de aprender más bien un «esqueleto lingüístico» que los usuarios extranjeros intentarán colmar con su propia cultura, consciente o inconscientemente. El *zuglú* cantado en español por alumnos universitarios marfileños de ELE es un claro ejemplo de inculturación consciente de la lengua española mediante un género musical típico.

El movimiento va muy relacionado con las actividades culturales y artísticas de la *Compañía Cervantes Côte d'Ivoire* que, en la misma dinámica que *Los Marfileños con Ñ*, otra asociación estudiantil, está demostrando que en Costa de Marfil la promoción del ELE se está haciendo igualmente de abajo para arriba. Las acciones de estas asociaciones suponen, además, una apropiación del aprendizaje por parte del alumnado (dimensión pedagógica) y una apropiación de la misma lengua española (dimensión sociolingüística). El español ya no es únicamente una asignatura para numerosos aprendices marfileños de ELE. Aunque no se ha convertido en una lengua vehicular, no cabe la menor duda que los que aprenden español en Costa de Marfil lo utilizan cada vez más para comunicar. La lengua, además, siempre ha sido un instrumento de creación; el español no escapa a esta función estética en el país africano que cuenta con más estudiantes de ELE.

### Referencias bibliográficas

- AKA, Annabel. 2016. *El uso de la canción en la enseñanza del español en Costa de Marfil*. Trabajo de fin de Máster. Madrid: Universidad Complutense.
- ALVARADO, María Jesús. 2017. «Costa de Marfil, un regalo envuelto en español.» *ABC Canarias*, 17.07. <[https://www.abc.es/espana/canarias/abci-costa-marfil-regalo-envuelto-espanol-201707172349\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/canarias/abci-costa-marfil-regalo-envuelto-espanol-201707172349_noticia.html)>.
- BAYOKO, Abou Sampha. 2021. «Rasgos morfosintácticos y lexicales del español de Costa de Marfil.» *Revue Nzassa* Número 5, 199-208.
- CONSEJO DE EUROPA (2002). *Marco común de referencia para la enseñanza de lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Estrasburgo.
- DJANDUÉ, Bi Drombé. 2012. «La influencia de los estereotipos en el aprendizaje del Español como LE (E/LE) en Costa de Marfil.» *redELE* 24.
- DJANDUÉ, Bi Drombé. 2018a. «De la interlengua de los usuarios marfileños de ELE a un español marfileño asumible.» *Actas del I Coloquio Internacional Hispanoaficano de Lingüística, Literatura y Traducción*, 127-140, Abidjan, Costa de Marfil.
- DJANDUÉ, Bi Drombé. 2018b. «El español en Costa de Marfil: un presente dinámico y un futuro prometedor.» *Nodus Sciendi, Volume 23*, 4-15.
- DJANDUÉ, Bi Drombé. 2019. «Du coupé-décalé au zouglou-décalé.» *Attoungblan.net*, 02.09.2019. <<https://attoungblan.net/du-coupe-decale-au-zouglou-decale/>>.
- DJANDUÉ, Bi Drombé. 2020. «L'espagnol dans le paysage urbain abidjanais.» *Ziglôbitha* 01, 15-32.
- DJANDUÉ, Bi Drombé. 2021a. «Huellas de hispanidad en la música marfileña de siempre.» *Revue Nzassa* Número 5, 174-185.
- DJANDUÉ, Bi Drombé. 2021b. «El Español Lengua Extranjera en Costa de Marfil: ¿por qué y para qué se aprende?» *redELE* 33.



- DJANDUÉ, Bi Drombé & TOA Bi Zoan Sylvain .2019. «El español lengua extranjera en Costa de Marfil: desbordando el ámbito escolar y universitario.», *Káñina* XLIII/ 2, 155-176.
- ÉKOU, Williams Jacob. 2019. «Aspects sémantiques des hispanismes dans le nouchi de côte d'ivoire.» *Canadian Social Science* 15 (1), 1-7.
- GBADAMASSI, Falila. 2003. «Les origines douteuses du "Coupé-Décalé".» *Le nouvel Afrik.com*, 17.10.  
<<http://www.afrik.com/article6691.html>>.
- HIDALGO HERNÁNDEZ, Verónica. 2005. «Cultura, multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad: evolución de un término.» *Revista de ciències de l'educació* 1, 75-85.
- INSTITUTO CERVANTES. 2020. *El español: una lengua viva. Informe 2020*. Madrid, Departamento de Comunicación Digital del Instituto Cervantes, Edición digital. Disponible en:  
<[https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol\\_lengua\\_viva/pdf/espanol\\_lengua\\_viva\\_2020.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_lengua_viva/pdf/espanol_lengua_viva_2020.pdf)> [12 feb. 2021]
- KONATE, Yacouba. 2002. «Génération Zougrou.» *Cahiers d'études africaines* 168, 777-796.
- KOUASSI, AMA. 2014. «MOTIVACIONES Y PERSPECTIVAS ACADÉMICAS Y SOCIALES DEL interés del español en Costa de Marfil.» *index.comunicación* 4 (2), 201-210.
- LORENZO BERGILLOS, Francisco José. 2004. «La motivación y el aprendizaje de una L2/LE.» En *Vademécum para la formación de profesores: Enseñar español como segunda lengua (L2), LE (LE)*, dir. Sánchez Lobato, Jesús & Santos Gargallo, Isabel, 305-328, Madrid: SGEL.
- MANGA, André-Marie. 2008. «Lengua segunda (L2) LE (LE): factores e incidencias de enseñanza/aprendizaje.» *Tonos, Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 16.
- MARTÍN PERIS, Ernesto (dir.). 2008. *Diccionario de términos clave de ELE*. Madrid: SGEL.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco. 2004. «El contexto social y el aprendizaje de una L2/LE.» En *Vademécum para la formación de profesores: Enseñar español como segunda lengua (L2), LE (LE)*, dir. Sánchez Lobato, Jesús & Santos Gargallo, Isabel, 287-304, Madrid: SGEL.
- OKOMBA, Herman Deparice. 2009. *Le zougrou dans l'espace publique en Côte-d'Ivoire (1990-2007)*. Thèse de Doctorat en Science Politique: Université du Québec.
- PEREZ FRANCES, María José. 2002. «Interculturalidad vs aculturación.» *Pedagogía Magna* 11, 393-397.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, José. 2004. «Transculturación, interculturación, inculturación (enculturación).» *Religión y cultura* L, 19-42.
- YAO, Koffi. 2011. «La libertad de expresión y el lenguaje sexual en la música: "Zuglú" y "Couper décaler" de Costa de Marfil.» *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 751, 983-992.
- YAO, Koffi. 2013. «El nouchi: ¿argot, pidgin o criollo?» *Estudios de Asia y África* XLVIII/ 2, 537-556.
- YAO, Firmin. 2015. «Préstamos del español al nouchi hablado en Costa de Marfil.» *Baobab* 17, 61-76.

## Resumen

En los últimos decenios, el concepto de interculturalidad se ha abierto camino en numerosos campos, entre los cuales el de la didáctica de las lenguas. El intercambio entre personas de diferentes culturas se ve por lo tanto como un valor imprescindible de la globalización. Paralelamente, el aprendizaje de un nuevo idioma ya no se plantea únicamente en términos de aculturación; también es un modo de inculturación en una mutua influencia entre la cultura de la lengua meta y la propia cultura del usuario. En Costa de Marfil, un país francófono de África subsahariana, la práctica del *zuglú* en español por estudiantes de ELE representa un buen ejemplo de inculturación lingüística y artística, siendo el *zuglú* un género musical local interpretado, en este caso, en una lengua extranjera.

## Abstract

In recent decades, the concept of interculturality has made its way into numerous fields, including that of language teaching. The exchange between people of different cultures is therefore seen as an essential value of globalization. At the same time, learning a new language is no longer considered solely in terms of acculturation; it is also a mode of inculturation in a mutual influence between the culture of the target language and the user's own culture. In Ivory Coast, a francophone country in sub-Saharan Africa, the practice of *zuglu* in Spanish by SFL students represents a good example of linguistic and artistic inculturation, with *zuglu* being a local musical genre interpreted, in this case, in a foreign language.

Felipe Canuto Castillo

## **Ideologías y actitudes del clero de Antequera (Oaxaca, México) hacia los indios y sus lenguas a finales de la época colonial**

**Felipe Canuto Castillo**

es profesor-investigador en el  
Departamento de Estudios Culturales  
de la Universidad de Guanajuato,  
campus León (México).  
**felipe.canuto@ugto.mx**

Palabras clave

Obispado de Antequera – clero – lenguas de los indios – época colonial – ideologías y actitudes lingüísticas

### **1. Las políticas lingüísticas en la Nueva España**

El dominio que ejercieron los españoles a partir del siglo XVI sobre los pueblos a los que llamaron *indios*<sup>1</sup> en lo que ahora es México produjo también una relación de asimetría entre los idiomas. Las políticas e intereses en torno a las lenguas de los naturales variaron a lo largo de la época colonial y oscilaron entre el conocimiento y empleo de ellas en la cotidianidad y las órdenes que buscaban «conseguir que se destierren los diferentes idiomas de que se usa en aquellos dominios, y solo se hable el castellano» (Carlos III, Cédula del 16 de abril de 1770, cit. en Garza Cuarón 1991, 703; Bono 1997, 28); así, en algún tiempo se prohibió a los indios que hablaran sus propios idiomas y en otro que aprendieran español; sin embargo, estas disposiciones respondían a necesidades del momento y eran reflejo de los intereses de grupos sociales que presionaban a la corona española en relación con el gobierno y la explotación de los recursos indios (cf. Garza Cuarón 1991, 689; Lodares 2006, 2236).

En los inicios de la Colonia, el aprendizaje del castellano y el sistema de escritura europeo fueron reservados para los hijos de los caciques debido a que estos ocuparían los cargos en el gobierno, mantendrían en policía a los indios no nobles y serían auxiliares en la tarea de evangelizar y castellanizar; la asistencia a las escuelas también fue privativo de la nobleza india, pero algunos se resistieron y se tuvo que ejercer presión contra ellos (cf. Garza Cuarón 1991, 689; Bono 1997, 21-

---

<sup>1</sup> Se emplean los términos *indios* y *naturales* con los que se denominó a los nativos americanos durante la época colonial y aluden a toda la población, mujeres y hombres.

22). Por otra parte, el idioma mexicano (náhuatl) se extendió y numerosos mestizos y criollos eran bilingües en español y náhuatl; además, fungió como lengua franca y ocupó una posición privilegiada en la ciencia, el arte y la educación (cf. Parodi 2010, 334).

La primera orden de castellanizar a la población india, en general, se emitió en 1550; en las cédulas reales se menciona que este idioma era necesario para poder explicar con propiedad los *misterios* de la religión católica y asimilar a los naturales a la cultura europea; por su parte, los frailes consideraban que las lenguas amerindias, principalmente el mexicano, eran suficientes para transmitirlos; sin embargo, esta actitud a favor no era con el fin de preservar la diversidad lingüística, pues debido a que esta se convirtió en barrera contra la penetración cultural, permitió que se beneficiaran y erigieran tutores, autoridades e intermediarios entre los pueblos y la corona española, y gozaran de relativa autonomía (cf. Tanck 1989, 702; Garza Cuarón 1991, 693; Bono 1997, 17; Bono 1999, 16; Lodares 2006, 2237).

A partir de la segunda mitad del siglo XVI los idiomas de los indios comenzaron a perder prestigio debido a que en las ciudades comenzaron a emplear el español, que era tenido como lengua de la «gente virtuosa y cultivada» (Acevedo 1992,33), ya que la empleaban las autoridades y se enseñaba en las escuelas; a finales del siglo XVIII se decía que en la ciudad de México todos los naturales conocían y entendían el castellano, por lo que no tenía sentido separar las parroquias según la *calidad* de sus habitantes y sus idiomas (cf. Acevedo 1992, 34; Bono 1999, 23).

La idea de desterrar las lenguas, de que los naturales las dejaran y olvidaran, fue propuesta por el Consejo de Indias a finales del siglo XVI y, entre otras acciones, se pretendía castigar a los caciques que las hablaran o lo permitieran con la pérdida de su cargo; sin embargo, Felipe II consideró que no era conveniente forzar a los naturales con la castellanización, pero que se pondrían maestros para quienes quisieran aprender español; además, este monarca promulgó una cédula donde declaró que el mexicano debía ser el idioma oficial de los indios y en varios de sus documentos lo menciona como «lengua general de los indios» (Wright 2007, 10).

Durante el siglo XVII cambiaron los argumentos de la política de la enseñanza del castellano a los indios y se pasó de uno religioso a uno político; Felipe IV consideró que si los naturales aprendían español estarían sometidos al dios cristiano y al rey, y adquirirían los hábitos y las costumbres de los europeos. Hacia el final de esa centuria se decía que los obstáculos para la castellanización eran la pobreza de los indios que no les permitía pagar un maestro, la negativa de enviar a sus hijos a la escuela, la falta de inclinación a comunicarse en español porque pensaban que no les servía y el hecho de que los que lo conocían un poco no lo hablaban (cf. Brice 1992 [1972], 71; Bono 1997, 26; Wright 2007, 10).

La secularización de las parroquias durante el siglo XVIII, que estaba relacionada con la castellanización de los indios, muestra la rivalidad entre el clero criollo y el peninsular. La enseñanza del español a los naturales, como parte de la política lingüística del arzobispo José Rubio y Salinas, no era por «objetivos religiosos y sociales sino como una ayuda para realizar un fin que era más bien de índole

política» (Tanck 1989, 706); en el lado opuesto, la preservación de los idiomas de los indios, como la que argumentaba fray Francisco Antonio de la Rosa Figueroa, no era por proteger el patrimonio cultural ni la diversidad lingüística, sino por «una defensa de los privilegios políticos y religiosos» (Téllez 2014, 130) de la orden franciscana de la cual él era parte (cf. Garza Cuarón 1991, 697).

La conservación de los idiomas de los indios, por un lado, y el deseo de castellanizarlos, por otro, no eran sino parte de las luchas de poder que empleaban las lenguas para sus fines; es decir, eran «intereses contrapuestos de quienes estaban dedicados al negocio misional» (Lodares 2006, 2239). Como ocurrió a fines del siglo XVI y, también en el XVIII, la difusión del español fue una de las estrategias para reducir el poder de un sector de los eclesiásticos cuando se propuso imponer el sistema regalista, pero el fin seguía siendo el mismo: el dominio de las masas indias (cf. Lodares 2004, 76).

Se ha mencionado que la castellanización no se pudo lograr en tres siglos de dominio español, ya que solo uno de cada tres americanos hablaba este idioma, aunque en diferentes niveles de bilingüismo (cf. Lodares 2004, 69; Pellicer 2010, 650). En la segunda mitad del siglo XVIII, «a casi tres siglos de vida colonial» (Pellicer 2010, 648), el 80% de la población india de la Nueva España hablaba alguna lengua nativa, pero este porcentaje bajó a principios del XIX a 60 (cf. Garza Cuarón & Lastra 1991, 154; Zimmermann 2004, 22).

En el caso de Oaxaca, la mayoría de la población era india durante la época colonial. En los valles centrales, Antequera era el asentamiento con más población española; sin embargo, muchas de las comunidades más grandes eran enteramente indias (cf. Taylor 1998, 32-33). En 1810 el porcentaje de naturales en lo que ahora es el Estado de Oaxaca era 88.2% y se mantuvo de manera semejante hasta mediados de esa centuria cuando comenzó a descender (cf. Reina 2004, 102-103).

En el valle de Oaxaca habitaban zapotecos (en los extremos), mixtecos y mexicas (en el centro, alrededor de Antequera) en los años previos a la llegada de los españoles; los más numerosos eran los primeros y los hablantes de mixteco «eran más de lo que se cree» (Taylor 1998, 35); sin embargo, la influencia de los últimos era mayor; los caciques y principales zapotecos hablaban mexicano fluidamente y, por esta razón, los dominicos inicialmente enseñaron la religión católica en este idioma con la ayuda de estos nobles como traductores (cf. Taylor 1998, 35-36). A pesar de lo anterior, desde mediados del siglo XVIII se había perdido el náhuatl y desaparecido la identidad étnica en gran parte (cf. Chance 1986, 185).

El obispado de Antequera era una «confusión de idiomas» (Expediente, f. 12v)<sup>2</sup> por el número de estos; según los obispos José Gregorio Ortigosa y Antonio Bergosa y Jordán, «llegan o pasan de veintidós» a finales del siglo XVIII (Expediente, f. 12v) y se contaban en los inicios de la centuria XIX «hasta en número de diez y ocho»

---

<sup>2</sup> Las citas de los textos de los obispos de Antequera, Ortigosa (Expediente) y Bergosa y Jordán (Pastoral) y el Cuestionario que el segundo de estos mandó responder a los párrocos (editado en 1984 por Huesca, Esparza y Castañeda), se han actualizado según la ortografía y puntuación actuales. Para facilitar la lectura, las referencias de los tres documentos se indican de manera abreviada: *Expediente*, *Pastoral* y *Cuestionario*.

(Pastoral, 3). Unos cien años antes, un predecesor en el cargo, Isidro Sariñana y Cuenca, había mencionado que eran veinte o 24 lenguas diferentes con «algunas de las voces tan ásperas y difíciles de pronunciar que se articulan parte por las narices y parte por la garganta, y por eso son imposibles de escribir» (Sariñana y Cuenca cit. en Bono 1999, 17).

De acuerdo con los datos que proporcionaron los curas de la diócesis de Antequera al cuestionario que les ordenó responder el obispo Bergosa y Jordán entre 1802-1804, los indios hablaban una o más lenguas en la mayoría de las parroquias; con contadas excepciones, mencionaron pueblos donde se hablaba castellano o, cuando menos, era inteligible para un sector de la población. Los idiomas que se nombran son el chinanteco, chocho, chontal, cuicateco, güapi (huave), mazateco, mixe, mixteco, mexicano, triqui, zapoteco y zoque.

## 2. Cuestiones del método y el análisis

Cuando se habla de análisis del discurso del clero católico a fines de la época colonial, que en este caso se trata de uno escrito, pero que no es sino la transcripción de las creencias y las actitudes que eran parte de las representaciones mentales del grupo dominante de la época, se debe tener en cuenta la manera cómo se empleaba la lengua y las ideas en que se sustentaba y pretendía difundir; además, es necesario analizar la función social, el aspecto comunicativo y los objetivos que pretendía lograr. Aunque las ideologías en torno a los indios y sus lenguas fueron un *continuum* en la Nueva España, en general, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII resurgió con mayor intensidad la idea de «desterrar» los idiomas amerindios y se dio impulso a la tarea de castellanizar y asimilar a los indios a la cultura española.

Según Dijk (2011 [2003], 16-17), las ideologías son un sistema de ideas compartidas por un grupo que dan sentido a su mundo y fundamentan sus prácticas sociales, por lo que cuando se expresan opiniones se parte de esas ideologías, pues el lenguaje y el discurso se encuentran condicionados por ellas; también señala que el discurso es un suceso de comunicación en el que, a través del lenguaje, se transmiten ideas y creencias en un contexto de interacción de quienes participan del hecho; de esta manera, cuenta con tres componentes: el uso del lenguaje, la comunicación de creencias y la interacción social (cf. Dijk 2008b [2000], 22-23).

Se considera que el lenguaje es un hecho social debido a que está dirigido al otro (una alteridad caracterizada a partir de ideologías) y a que la forma lingüística no se puede separar de su contenido ideológico, por lo cual se convierte en un «instrumento y evidencia» (Vázquez 2012, 41) de pugnas en la sociedad; como menciona Dijk (2011 [2003], 42, 45), la manera de identificarse con un grupo se manifiesta en la realización de prácticas sociales cotidianas y en compartir representaciones sociales colectivas, como creencias, objetivos y valores, que se encuentran determinadas generalmente por las ideologías.

Las ideologías se «aprenden» o se «aprende a utilizarlas», se reproducen por nuevos usuarios, debido a que han sido socializados en ellas o las han aprendido

por otros mecanismos a través de los cuales se comparten las representaciones sociales, ya sea por medio de un discurso explícito o por medio de inferencias y otras prácticas; también, se adquieren por medio de generalizaciones con base en experiencias diarias que se aceptan moralmente (prejuicios) o formas de aprendizaje social (lo correcto, justificado) (cf. Dijk 2006 [1999], 288-299).

El uso de las ideologías por el poder se basa en el hecho que organizan las representaciones mentales e, indirectamente, controlan las prácticas sociales; por tanto, facilitan «la acción conjunta, la interacción y la cooperación de los miembros de dentro y fuera» (Dijk 2011 [2003], 47) en las que se relacionan los grupos, por lo que el control del discurso público tiene como objetivo dirigir la mente de las personas y sus prácticas sociales, ya que las ideologías en las que se basa se emplean para legitimar el dominio. De esta manera, se justifica el poder de unos sobre otros y se lleva a perpetuarlo y formular principios que, entre otras situaciones, *naturalizan* los privilegios y la servidumbre; en este caso, se *demuestra* quién es el que manda y quién debe obedecer, según las normas impuestas.

Con base en lo mencionado, el objetivo en este trabajo es analizar el discurso del clero en Antequera (Oaxaca) a fines de la época colonial, pues se considera que a través del lenguaje, por un lado, se justificaban y legitimaban las asimetrías étnica y lingüística, y las estructuras de poder subyacentes en ellas; por otro, era un recurso para controlar las maneras de pensar, dictar lo que se consideraba debería ser, el orden según lo que se establecía. Los religiosos, sobre todo los superiores, ejercían el control ideológico, con base en supuestos divinos, y operaba como un sistema donde los sacerdotes lo reproducían y transmitían a sus feligreses con el fin de perpetuar la desigualdad, la estratificación y la descalificación.

El análisis del discurso se centra en las unidades de información de contenido actitudinal e ideológico. Las actitudes lingüísticas poseen un carácter evaluador y se fundamentan en la experiencia social; sus componentes son cognitivos, valorativos y conductuales, y en ellas se encuentran presentes las relaciones con el/lo otro y dan cuenta de la manera cómo se ve y se relaciona con el mundo circundante: las actitudes lingüísticas muestran la manera cómo se (des)valora a las personas y a la lengua que hablan y en ellas se expresa el (des)prestigio con que se califican (cf. Castillo 2006, 284-285; Sima, Perales & Be 2014, 161).

El análisis de las actitudes lingüísticas permite observar cómo se reproducen las ideologías y se perpetúa un determinado sistema social por medio del lenguaje (cf. Rojas 2012, 70). Las valoraciones étnica y lingüística no solo se ejercen en relación con los *otros*, sino también hacia el interior de un grupo social y se caracteriza y categoriza, mediante el lenguaje, a sus integrantes y la lengua que hablan; de ahí que existan expresiones de rechazo hacia lo *propio* y se busque adquirir lo *ajeno*.

Las actitudes lingüísticas son valoraciones y, como se mencionó, parten de ideologías que determinan el discurso y en él se transmiten creencias en contextos de interacción, por lo cual están dirigidos a la otredad y, de esta manera, son parte de un constructo social que se recrea. En particular, las ideologías lingüísticas son conceptualizaciones acerca de la calidad, valor, normas, funciones, entre otras, en torno a los idiomas y son referente en cuanto a la relación con sus hablantes. Estas

creencias colectivas se tornan también espacios de poder y autoridad que devienen en estratificación y reglamentación del uso de las lenguas; además, guían la percepción acerca del idioma propio y su práctica en el contexto del sistema social, político y económico (cf. Blommaert 2006, 241-242; Cavanaugh 2020, 54).

Cisternas (2017, 110) y Swiggers (2019, 14) parten de los conceptos de ideologías lingüísticas de Silverstein, Irvine, Rumsey, Woolard y Kroskrity, y señalan que se les puede definir como sistemas de representaciones en relación con las lenguas y sus hablantes, y también en torno a la cultura y la identidad, y se (re)producen de acuerdo con sus contextos, generalmente de estructuras de poder; estas creencias son colectivas, de carácter afectivo y subjetivo, y suelen estar acompañadas de pretensiones de racionalización. Según Skrobot (2014, 389), la diferencia entre ideología y actitud radica en que la primera es mental e individual, verbal, dentro de un marco social y sustenta la actitud; en tanto, la segunda puede ser latente y no verbal.

A partir de los conceptos mencionados, en el análisis del discurso se buscaron unidades de información en relación con las representaciones mentales colectivas que empleaba el clero a finales de la Colonia en relación con los indios de Antequera y sus lenguas para perpetuar los prejuicios, estratificación y violencia contra ellos y, también, para legitimarse en el poder, pues sus opiniones se convertían en conocimientos, normas, valores que definían a los naturales y, se deduce, eran compartidos por estos.

En el análisis se señalan las categorías discursivas en torno a los indios y sus lenguas, entre ellas, las valoraciones negativas, modalidades donde se muestra autoridad, descripciones y representaciones negativas, razonamientos acerca de ellos y las situaciones que se describen; también, las opiniones acerca de los naturales se presentan en la forma de negación del otro o concesión aparente a partir de comparaciones, ciertas formas de *empatía*, generalizaciones y la negación total; además, se emplea la oposición como modo de categorizar, comparar y distanciarse del otro, del bárbaro. El estilo del discurso presenta variaciones de acuerdo con su función y su contexto; una de sus dimensiones es la retórica, cuya función es persuadir al oyente, al lector en el caso de los textos escritos, a través de figuras, de recursos de persuasión como la aliteración, ironía, metáfora, hipérbole, entre otras (cf. Dijk 2008b [2000], 36; Dijk 2011 [2003], 58-68; Vázquez 2012, 63-93).

Este trabajo parte de considerar que el clero, de manera general, compartía las ideologías que desde el siglo XVI consideraban a los indios pobres, miserables, ignorantes y menores y, con base en estas categorías, se valoraba a las personas y a sus manifestaciones culturales, sus idiomas en este caso; además, al ser un discurso compartido, los religiosos empleaban los mismos recursos lingüísticos para referirse a los naturales, lo cual remite a representaciones mentales colectivas de la época de un grupo hegemónico.

Los textos que se analizan son, en primer lugar, el expediente sobre la visita eclesiástica que realizó el obispo Ortigosa al obispado de Antequera y concluyó en febrero de 1783; en particular, se aborda el tercer asunto: «Sobre las idolatrías e



ignorancia [de los indios] de doctrina cristiana y maestros de niños». El segundo documento es la Pastoral que expidió el obispo Bergosa y Jordán el 29 de marzo de 1803 en relación con la orden de «promover el idioma castellano entre los Indios, y á disminuir el uso de sus nativos idiomas» (Pastoral, 25).

El tercer documento que se analiza es el *Cuestionario* (Huesca, Esparza & Castañeda 1984) que envió Bergosa y Jordán en 1802 a los párrocos de la diócesis para que lo respondieran inmediatamente. El estudio se centra en las preguntas segunda y sexta relativas al «idioma que se habla en la cabecera y cada uno de sus pueblos» y «cuántas escuelas de castellano hay en el Curato» (Cuestionario I, 1-2). En el caso de las Pastorales, se ha mencionado que sus mensajes tenían dos objetivos: el primero, legitimar la ideología que difundían con base en categorías religiosas en torno al orden natural y sobrenatural; el segundo, el control social como normativa ética y de valores que regían la convivencia (cf. González 2005, 102).

Antes de pasar al análisis se presenta una somera biografía de los dos obispos de Oaxaca mencionados con el fin de conocer sus orígenes, estudios y otros datos en relación con su contexto histórico. Ortigosa nació en 1720 en Viguera, La Rioja, España, en el seno de una familia acomodada, de probables escribanos, con *limpieza de sangre*. Obtuvo la licenciatura en leyes en la Universidad de Valladolid, en 1740. En 1769 fue nombrado Inquisidor Fiscal del Santo Oficio de la Nueva España, a donde llegó en enero de 1770, y permaneció en este cargo cuatro años. En 1775 fue designado obispo de Oaxaca, aunque «no era el aspirante mejor situado» (Zaballa & Lanchas 2014, 28) pero, al parecer, la petición personal del virrey Bucareli a Carlos III facilitó su elección. Permaneció en el cargo hasta enero de 1793 cuando renunció a causa de su edad avanzada y su mal estado de salud (cf. Zaballa & Lanchas 2014, 21-35; Benítez & Sánchez 2018, 97-98).

Ortigosa fue un obispo ilustrado, célebre por su actividad pastoral; impulsó algunas reformas para sanear las finanzas de la Iglesia Católica, formar y disciplinar a los clérigos seculares y regulares, y supervisar y corregir las costumbres religiosas y sociales de la feligresía, pero no aplicó profundamente las medidas que afectaban los intereses de la iglesia. Entre las preocupaciones de su gobierno episcopal se encontraban la enseñanza de la doctrina católica, la rebeldía de los indios para cumplir algunas de sus obligaciones y los conflictos con alcaldes mayores y comerciantes por causa de los repartimientos; en lo que toca a las escuelas, instó a los curas a aplicar las leyes para convertir el castellano en lengua única (cf. Benítez & Sánchez 2018, 100, 123, 129-130).

Por su parte, Bergosa y Jordán nació en Jaca, provincia de Huesca, España, en el seno de una familia de la baja nobleza aragonesa, venida a menos, con *limpieza de sangre*; estudió filosofía, leyes y cánones en la Universidad de Salamanca y obtuvo el grado de doctor en derecho canónico en la de Valencia. En 1779 llegó a la Ciudad de México para ejercer el cargo de Inquisidor Fiscal Apostólico del Santo Oficio de Nueva España donde permaneció durante 20 años. En octubre de 1800 fue presentado como obispo de Antequera y dos años más tarde consagrado. Instalado en su obispado, realizó cuatro visitas pastorales entre

1802 y 1807 (cf. Gómez & Téllez 1997, 23-24; González 2005, 67-68, 73; Hamnett 2009, 120-123; Ibarra & Quezada 2018, 134-135).

Cuando inició la revuelta independentista en 1810, Bergosa y Jordán encabezó la defensa del régimen español desde el púlpito: era un «reaccionario furibundo» (Hamnett 2009, 131), según los partidarios de la insurgencia a la que acusó de ser enemiga de la religión católica y hereje. En 1812 formó un cuerpo de milicianos en la capital oaxaqueña para repeler el ataque de las fuerzas de Morelos; sin embargo, la ciudad cayó y el obispo se refugió en el convento de santo Domingo y posteriormente huyó, llevando sus caudales, a Guatemala, Veracruz y, a la postre, a la Ciudad de México a donde llegó en mayo de 1813; allí formó un frente con el virrey Calleja para combatir a los rebeldes. Dos años más tarde fue parte de la Junta Canónica que llevó a cabo el juicio de degradación sacerdotal de Morelos quien, posteriormente, fue ejecutado por la autoridad civil (cf. Gómez & Téllez 1997, 25-26, 28; González 2005, 93; Hamnett 2009, 118, 124, 131; Ibarra & Quezada 2018, 135).

El obispo Bergosa y Jordán era de carácter difícil y violento, atestiguado por sus propias palabras, con un estilo autoritario y amenazante, y nadie era capaz de desafiar «la toma del poder político» (Hamnett 2009, 118) que llevaba a cabo. Calificó a los miembros del Cabildo y Venerable Clero de Antequera de «ignorantes, rebeldes e inobedientes» por un supuesto desprecio que le hicieron y los hizo pasar por un «examen humillante» (González 2005, 80). El eje rector de su discurso era «ser fiel al rey y temer a Dios» (Ibarra & Quezada 2018, 143) y su manera de gobernar la diócesis se sustentaba en guiarse por un amor paternal, pero dispuesto a usar severidad y rigor para corregir a «quienes atentaban contra las buenas costumbres» (Ibarra & Quezada 2018, 145).

### **3. El discurso de la asimetría étnica**

Las ideologías y actitudes negativas hacia los indios y sus idiomas fueron parte del discurso del clero y, en general, de los españoles de estatus social alto en la Nueva España; por ejemplo, las opiniones de los franciscanos a mediados del siglo XVIII, respecto a la apertura de escuelas, iban en el sentido de que a través de estas se lograría que los naturales actuaran de manera civilizada y, como mencionó el párroco de Chalco, se criaran «en política más racional que su grosera y rústica naturaleza les enseña» (Fondo Franciscano del Archivo Histórico del INAH, vol. 109, f. 258, cit. en Tanck 1989, 715); sin embargo, de acuerdo con el fraile de Atlachaloaya, eran «sumamente rudos, torpes, cuatreros y muy cerrados» (Fondo Franciscano del Archivo Histórico del INAH, vol. 109, f. 252, cit. en Tanck 1989, 717) para pronunciar el español y, aunque lo aprendieran, no serían «más hábiles para aprender, ni más cuidadosos para retener ni más memoriosos para acordarse de la doctrina cristiana» (Fondo Franciscano del Archivo Histórico del INAH, vol. 109, f. 282, cit. en Tanck 1989, 718).

Los indios fueron categorizados con base en supuestos de su naturaleza; a partir de las Leyes Nuevas de 1542, se les consideró a los rudos (sin entendimiento), miserables (desprotegidos), neófitos y menores (incapaces) a quienes se debía

proteger, por lo que las políticas hacia ellos fueron paternalistas, pero estas resultaron una desventaja debido a las limitantes que les imponían; así, la condición de los indios era, como la formula Alonso de la Peña Montenegro, obispo de Quito, en su *Itinerario para párrocos de indios* de 1668, de «miserables, pobres, menores y rústicos» (Alonsos de la Peña Montenegro, *Itinerario para párrocos de indios*, cit. en Lara 2019, 228-229).

La categoría de *miserable* se aplicó a los indios en relación con su situación jurídica y no con una supuesta incapacidad, sino con las condiciones de desventaja en las que se encontraban respecto de los españoles y el lugar que se les otorgaba en la sociedad; en el marco de la legalidad, con este estatus se buscaba protegerlos de los abusos y que pudieran obtener acceso a la justicia real; sin embargo, la evolución del concepto «terminó aludiendo a una supuesta incapacidad intelectual y debilidad psicológica del indígena» (Cunill 2011, 242) en la centuria XVII.

Respecto a la pobreza de los indios señalada por el clero, se deben considerar tres aspectos: primero, no todos eran pobres, pues algunos nobles pertenecían a un sector rico; segundo, la riqueza material consistía en poseer muchas tierras, plata, frutos, alhajas y quienes no las tenían eran pobres; tercero, los españoles eran responsables de que los naturales perdieran su «honesta y cristiana pobreza» (Alberro 2019, 33) que los hacía vivir felices y esta no siempre era impuesta sino escogida y apreciada; sin embargo, en el siglo XVIII la pobreza era vista como un problema social que impedía «la “civilización” de los naturales y su conversión en súbditos activos y productivos» (Alberro 2019, 43).

En lo que corresponde al discurso del clero de Antequera, el obispo Ortigosa, a tono con el espíritu de su época, señaló que la mayor desgracia de los indios se debía a «la ignorancia de doctrina cristiana y las idolatrías» (Expediente, f. 9r); los males que padecían se debían, entre otras causas, al desconocimiento del idioma castellano y algunos curatos estaban «apestados de idolatrías e ignorancia de los ministerios divinos» (Expediente, f. 14r). Como suele suceder con el discurso de los religiosos, las generalizaciones son un recurso para definir al otro; así, se menciona que los indios no podían mantener maestros ni querían asistir a las escuelas debido a su «resistencia al idioma castellano y a la enseñanza de españoles» (Expediente, f. 11r).

Lo citado en los primeros párrafos respecto de la *condición* de los indios se puede observar en el discurso del obispo Ortigosa quien dramatizó que «no ha producido la naturaleza vivientes más dignos de compasión que los indios en todas líneas, pero especialmente en lo espiritual» (Expediente, f. 15v). De acuerdo con el prelado, en el ser de los naturales se encontraba el origen de sus males: «desde el vientre de su madre salen inclinados a la superstición, idolatría, maleficios y a solo lo exterior y material» (Expediente, f. 15v), lo cual se acrecentaba con la edad por la manera como los criaban, los malos ejemplos de sus padres y la poca instrucción en la religión católica; por lo cual, doctrinarlos y cristianizarlos no se lograba ni con los medios oportunos.

Según Ortigosa, a los indios se les debía tratar con cuidado, pues si se empleaba «benignidad y dulzura se hacen insolentes y atrevidos; el demasiado rigor los

exaspera y amotina contra los curas» (Expediente, f. 16r); sin embargo, para que asistieran a misa los días de guardar y se instruyeran en la religión católica recomendaba «lo que siempre han usado las curas de indios [...] la paternal corrección de azotarlos benignamente por mano de sus fiscales o ministros de doctrina cuando son díscolos desidiosos y viciosos» (Expediente, f. 16v) y, de este modo, castigar el cuerpo, pero «salvar las almas [...] porque no hay criatura racional en el mundo que sea más acreedora a la lástima y compasión que los miserables indios» (Expediente, ff. 16v-17r).

Ortigosa empleó la metáfora de la iglesia como madre, «una madre tan piadosa» (Expediente, f. 18r) que, por este motivo, y no queriendo que se dañaran los demás miembros de la familia, echaba con rigor fuera de su regazo «a sus hijos inobedientes y pertinaces» (Expediente, f. 18v) para que se arrepintieran, sin que por este motivo perdiera dulzura y amor. En el discurso se legitima la autoridad y la obediencia a esta de manera contundente: «el día que el indio sepa que su padre cura no puede mandarlo azotar, le faltó a la obediencia, respeto y subordinación» (Expediente, f. 21v). El objetivo era claro: «hechos los indios buenos cristianos, serán fieles vasallos de Vuestra Majestad y útiles al Estado» (Expediente, f. 10v).

Los párrocos del obispado de Antequera compartían el mismo discurso acerca de los indios y expresaban semejantes opiniones hacia sus feligreses a principios del siglo XIX, según se observa en las respuestas del *Cuestionario*. Algunos de los calificativos recurrentes que mencionan los curas, en relación con los naturales, son los de pobres y miserables. La pobreza aparece continuamente y se generaliza: «todos los indios de este curato son muy pobres» (Cuestionario I, 199); junto con los adverbios *muy* y *mucha* enfatizan a menudo lo paupérrimo de la situación que decían observar. Según asentaron en sus informes algunos párrocos, por la pobreza los naturales apenas adquirirían lo necesario para su sustento y andaban con un miserable vestuario.

También señalaron constantemente que la pobreza era una de las causas que no permitían que se establecieran escuelas en los pueblos para que se enseñara doctrina cristiana y lengua castellana, generalmente, y primeras letras en contados casos; la falta de dinero impedía pagar a los profesores: «escuelas de castellano no hay ninguna por no haber de dónde sacar para la paga del maestro por ser esta una gente muy pobre que apenas adquieren para sustentarse con su trabajo» (Cuestionario I, 104), señaló el cura de Juxtlahuaca.

Otra manera de definir la *condición* de los indios, de categorizarlos, era a partir de su torpeza e ignorancia que se conjuntaba con su minoría, que era la supuesta incapacidad para comprender y saber guiarse por sí mismos; por esta razón, algún cura mencionó que «[toleraba] sus imprudencias originadas de su rusticidad» (Cuestionario I, 42). Los feligreses no eran capaces de comprender las razones *evidentes* de lo que debían realizar, lo que les ordenaban sus guías; en San Mateo del Mar no solo no atendían lo que les mandaba el sacerdote, sino tampoco al alcalde mayor: «no quieren practicar lo que se les aconseja o manda por más que se les haga ver las ventajas que efectivamente resulta de lo que se les ordena» (Cuestionario II, 223). El cura de Santa Lucía Mecaltepec mencionó que el

«temperamento bastante frío no es lo peor si se compara con la poca docilidad de sus indios» (Cuestionario II, 374).

Uno de los asuntos en el cual insistían los curas era que se debía establecer una escuela y enviar a sus hijos a ella, pero esta orden no era acatada por los indios, por lo que un párroco expresó que el bien que les redundaba por instruirse «se los he hecho ver con razones casi de bulto» (Cuestionario I, 38). Pese a su supuesta incapacidad de *razonar*, los indios tenían sus propias razones para no acudir a aprender la doctrina católica y la lengua castellana, y al fin se hacía lo que ellos querían porque «son llevados de sus dictámenes [y] no admiten los de otro» (Cuestionario II, 364). Por estos y otros motivos, los niños no asistían a la escuela sino con muchas reconvenciones, pero algunos de los progenitores no los querían enviar «ni aun con la amenaza y rigor» (Cuestionario I, 114).

Otros calificativos que los curas daban a los indios eran los de flojos, ociosos y desidiosos, y estas eran las causas de su pobreza. Según los párrocos, la providencia había llenado de bendiciones a los naturales, pero estos no podían ver las ventajas que tendrían si se aplicaban a trabajar. Debido a que «naturalmente son desidiosos y flojos para el trabajo, y sus tierras no las trabajan más» (Cuestionario I, 115) y, por ejemplo, en San Miguel y Santa María Chimalapas se contentaban con lo que producía la tierra por sí sola y «apenas si conocen industria alguna que pueda sacarlos del estado de miseria» (Cuestionario I, 94). El uso de la comparación aparece: si los indios cultivaran sus terrenos, «les ofrecería así a ellos como a los feligreses españoles grandísima utilidad, pero esto creo es inasequible en atención a la incomparable flojera de los chontaleros» (Cuestionario II, 381).

Un rasgo de los indios que no se consideraba positivo, la negación al otro, era la unidad de la gente; el sacerdote de Yolox consideraba que las asambleas que se llevaban a cabo, motivadas «por cualquier cosa» y donde participaban también las mujeres y se les daba voto, eran «causa de muchos males y desórdenes en los pueblos» (Cuestionario I, 79) y en ellas los acuerdos se tomaban según opinara la mayoría, «aunque sea como comúnmente es un disparate» (Cuestionario I, 78); además, en su opinión, se debían prohibir de manera severa, pues se llegaba a un punto cuando todo se volvía gritos y alboroto, y de la violencia que se generaba no estaban seguros ni los ministros, como había sucedido hacía no muchos años en el curato de Huehuetlán.

Según los sacerdotes, la causa de los males radicaba en que los indios no estaban instruidos en los *misterios* de la fe católica, a pesar de su supuesta condición de cristianos, y no cumplían con los preceptos de la religión sino forzándolos; uno de los sacramentos que continuamente omitían era el de la confesión «por estar incapaces por no saber las cosas que debe saber un cristiano o siquiera aquellas muy necesarias para la salvación de cada individuo» (Cuestionario I, 166) y esta situación, recurriendo a los lugares comunes, los *topoi* presentes en estos discursos, no era por carencia de ministros o descuido de ellos, sino por «su torpeza [de los naturales] o mejor diré por su flojera o suma desidia» (Cuestionario I, 166). El cura de Tamazulapan, ante la situación que observaba en su parroquia, expresó

en una concesión aparente: «con todo, no es esta la feligresía la peor doctrinada» (Cuestionario II, 256).

Continuando con la descalificación y presentación negativa de los indios, se señala que los hombres eran más perezosos para las cosas de la religión, aunque algunos por ignorar los preceptos religiosos por su rudeza, pues, aunque sabían de memoria la doctrina en castilla, no la entendían y no ponían la atención requerida «cuando la explico en su mismo idioma en el púlpito todos los domingos y días festivos de dos cruces de todo el año» (Cuestionario II, 355); además de la poca disposición para asistir a misa, se menciona que los indios eran dados a la embriaguez, el mayor de los vicios que les señalan, y esta era una de las razones también para no acudir a la iglesia.

Pero el mal se hallaba en lo profundo de los indios, en su naturaleza, como lo señaló el obispo Ortigosa: a casi trescientos años de impuesta la religión católica seguían apareciendo indicios de *idolatría*; en Lachixio seguían realizando cultos de origen prehispánico en cuevas y en una cumbre se hallaba la Catedral de Nerela donde concurría la gente de Santa Cruz Mixtepec. De los dos ídolos que habían sido asegurados por el sacerdote en San Sebastián y los tenía en un cuarto de su casa en la cabecera parroquial, uno se había destruido a causa de un temblor, pero el otro «ya ha cuatro años que se lo robaron y le estarán dando culto» (Cuestionario II, 205).

#### **4. El discurso de la asimetría lingüística**

En el siglo XVIII algunos clérigos se hicieron notar por sus ideologías y políticas contra los idiomas de los indios, entre ellos Francisco Fabián y Fuero, obispo de Puebla, quien publicó un edicto en 1769 en el que ordenó que los curas explicaran la doctrina católica en español a los naturales y sus argumentos continuaban siendo que en sus lenguas no era posible expresar los dogmas de la fe católica; además, la existencia de esos idiomas permitía que continuara la idolatría. Para este prelado, de acuerdo con el Edicto que publicó el 19 de septiembre de 1769, las lenguas amerindias eran «bárbaras, pobres y oscuras... que más parecen ahullidos, silvos, balidos, y mugidos de bestias que articulación de racionales» (Francisco Fabián y Fuero, *Colección de providencias diocesanas del obispado de Puebla de los Ángeles*, cit. en Tanck 1988, 23).

Otro prelado que compartía esta ideología era el arzobispo Manuel José Rubio y Salinas, quien pretendió castellanizar a los indios por medio de la escuela y se propuso «desterrar las lenguas bárbaras deste arzobispado» (Manuel José Rubio y Salinas, cit. en Tanck 1989, 724); en el proceso de secularización y castellanización de las doctrinas prohibió el uso de los idiomas de los indios en el contexto del culto católico y nombró párrocos que no sabían las lenguas como medida para que los feligreses aprendieran español (cf. Tanck 1989, 708).

Lorenzana y Butrón sucedió en el cargo de arzobispo a Rubio y Salinas y continuó con la secularización y castellanización de las doctrinas. Del primero se ha dicho que era un «exponente típico del despotismo ilustrado» (Pellicer 2010, 748), que

perteneció «a cierto grupo de hombres del siglo XVIII que se caracterizaron por ser inteligentes, pero no geniales; estudiosos y bien preparados, pero no creadores; con habilidad política, pero sin perspectiva de futuro» (Téllez 2014, 133) y fue el impulsor de la Cédula Real que decretó la abolición de las lenguas amerindias.

En su Pastoral V, «Para que los indios aprendan castellano», Lorenzana y Butrón plasmó su ideología acerca de los naturales y sus idiomas: si una nación era bárbara lo era también su lengua; por tanto, se distinguían en *calidad* y no se podían comparar; unas eran escasas y bárbaras debido a que no contaban con términos para expresar ciertas realidades de la religión católica, mientras que otras eran lenguas más doctas porque en ellas se habían traducido los libros sagrados del cristianismo; así, expresó: «¿quién podrá comparar el mexicano con el hebreo?» (Lorenzana y Butrón 1769, 95); además, conservar las lenguas indias era capricho de hombres y «mantener en el pecho una ascua de fuego, un fomento de discordia y una piedra de escándalo» (Lorenzana y Butrón 1769, 98). Para este arzobispo una de las reglas que debían seguir los indios para ser felices en lo espiritual y temporal, además de obedecer a sus párrocos entre otras exhortaciones, era que tuvieran «escuela de castellano y [que] aprendan [en ella] los niños a leer y escribir, pues de este modo adelantarán» (Lorenzana y Butrón 1768, novena regla).

Por su parte, el obispo de Antequera, Bergosa y Jordán, también expresó en una Pastoral su visión respecto de las lenguas de los indios y en ella remite al mito de Babel para sustentar con la autoridad bíblica el supuesto de que la diversidad de lenguas es castigo del dios cristiano por el mayor de los pecados: la soberbia. Por su parte, la legitimación *terrenal* de imponer el castellano también se fundaba en que no había «nación culta» (Pastoral, 3) que conquistara que no extendiera igualmente su idioma. Con el empleo de la metáfora de la humanidad como una hermandad argumenta «que todos hablemos una misma lengua» (el español «ilustrado» que él hablaba, desde luego) (Pastoral, 8).

Así como el multilingüismo provocó *confusión* en Babel, en el obispado de Antequera los idiomas de los naturales, a los que Bergosa y Jordán calificó de «toscos y desconocidos» (Pastoral, 2), producían también confusión y perjudicaban las almas y los «intereses temporales y eternos» (Pastoral, 2-3) de los naturales; además, la «multitud y diversidad de idiomas» en un mismo pueblo era «mayor monstruosidad» (Pastoral, 15). Aunque «una de las mayores astucias del Demonio» (Pastoral, 3) era impedir que los indios aprendieran español, la conservación de las lenguas de los indios se debía también a su voluntad de permanecer en «crasa ignorancia» y «criminalísima imposibilidad de aprenderlos» [los misterios de la fe católica] (Pastoral, 14).

Bergosa y Jordán conocía y manejaba el discurso de la asimetría que se empleó desde el siglo XVI en relación con los indios y sus idiomas, y en el que la descalificación a unos y otros era uno de sus principales recursos: a pesar de que consideraba incapaces a los naturales, los invitaba a reflexionar «sobre las más obvias razones de vuestra propia conveniencia, a que alcanza el entendimiento más limitado e inculto» (Pastoral, 7) y continuando la negación de calidad de las lenguas amerindias, señaló que «en la mayor y más perfecta lengua de los indios no se

pueden explicar bien ni con propiedad los misterios de la fe, sino con grandes absurdos e imperfecciones» (Pastoral, 5); además, los naturales no podían tener «por culto» su idioma «porque os acreditaríais de demasiado ignorantes» (Pastoral, 9). Algunas lenguas, como la hebrea, era en estatus de jerarquía, «más digna y de voces y términos más propios y adecuados a los dogmas y preceptos [religiosos]» (Pastoral, 6).

Este obispo expresó algunos de los prejuicios que aún siguen vigentes en las representaciones mentales colectivas en México: «el ingrato trabajo de aprender vuestros idiomas, estudiar su gramática (si acaso la tienen, porque algunos, como el zoque, no es más que una jerigonza al modo que la de los antiguos gitanos de España) y hablarlos con la perfección [...] es empresa poco menos que imposible» (Pastoral, 15), por lo que a los naturales «debieran avergonzarse tantos bárbaros y desconocidos idiomas, y empeñarse en abandonarlos y extinguirlos» por su propio interés (Pastoral, 7).

La retórica desempeñó un papel importante en el discurso de Bergosa y Jordán; por ejemplo, preguntaba a los indios si por el poderoso motivo que tenían para interesarse en la religión católica y salvar sus almas era posible que aprendieran «el idioma culto castellano y desterrar y extinguir los vuestros incultos, desconocidos y pobrísimos de voces» (Pastoral, 7); además, escogió las palabras que consideró adecuadas, exactas, para persuadir y mostrar lo evidente de sus afirmaciones: era una «necesidad y obligación» entender y usar la lengua castellana, pues era «lo racional y justo», además de útil, y «así lo persuade la razón» (Pastoral, 4, 9, 25).

El obispo se remitió a pasajes bíblicos para argumentar la existencia de lenguas más aptas que otras para los fines religiosos: «dos pasajes de la sagrada Escritura, como más respetables y adecuados» (Pastoral, 6), lo manifestaban, entre ellos, la promulgación del Decálogo después de que salieron los israelitas de la esclavitud en Egipto y la lectura de la Ley de Moisés por el profeta Esdras al regresar de la cautividad en Babilonia, ambas en hebreo, a pesar de que entendían «la lengua egipcia bárbara», en el primer caso, y «habían perdido el uso» de su idioma materno, en el segundo (Pastoral, 6).

La orden de extinguir los idiomas de los indios en la Cédula Real del 16 de abril de 1770 se consideró por Bergosa y Jordán de «utilidad y conveniencia» (Pastoral, 9) para los naturales, pues del conocimiento de los misterios de la religión, al que se llegaba por el aprendizaje del castellano, «pende vuestra eterna felicidad» (Pastoral, 11) y el «conocimiento perfecto de nuestra santa Religión, del debido a amor y reverencia a nuestros Católicos Soberanos y de vuestros propios y verdaderos intereses» (Pastoral, 21-22). Con el fin de lograr su propósito castellanizador, concibió un incentivo y premio para lograr «vencer en parte la indiferencia [...] para con el idioma castellano» y prometió tres premios de 300 pesos cada uno a curas, maestros o cualquier persona que lograra que los indios aprendieran y emplearan español o se confesaran en esta lengua; además, ofreció indulgencia de 40 días por cada vez que alguien leyera u oyera leer «cada párrafo de ella [la Pastoral]» (Pastoral, 22-26).



Por su parte, en las opiniones que plasmaron en el *Cuestionario* los curas del obispado de Antequera en relación con las lenguas de sus feligreses se observa que conocían y compartían las creencias generalizadas acerca de estas, pues, en primer lugar, hacían una distinción entre los idiomas indígenas y sus variantes, como sucedía en el caso del chocho que se hablaba en la cabecera y los pueblos sujetos de Coixtlahuaca, pues en algunos lugares era «menos culto que en otros» (Cuestionario I, 3) a partir de considerar la existencia de niveles de *calidad*.

Los calificativos negativos hacia las lenguas estaban en el tono de las ideologías dominantes de la época. En el caso del chinanteco, el cura de Yolox mencionó que este idioma era «uno de los más difíciles y bárbaros del obispado» (Cuestionario I, 78); por su parte, en los discursos la descalificación se argumentaba, con base en las presuntas carencias de los idiomas amerindios, la *confusión* que generaban los dialectos y, en general, la diversidad lingüística:

Este idioma mixteco es de los más difíciles: muy pobre de voces, no tiene plurales [y] su pronunciación [es] dificultosísima; pero, sobre todo, lo que lo hace más confuso y extraño es la variedad con que lo hablan en cada pueblo, llegando a ser tanta esta que aun entre los mismos naturales sucede no entenderse con presteza los de un curato con los de otros; por ejemplo, los indios de Chichahuastla no entienden ni perciben prontamente hablando con los de esta mixteca, particularmente si aquellos usan el idioma trique que acostumbra hablar en su suelo y entre ellos sin que hayan valido los esfuerzos de su párroco celoso para apartarlos de este error tan pernicioso (Cuestionario I, 20).

Aunque el mixteco era la lengua propia en Peñoles y, además, allí también vivían «muchos individuos castellanos», bilingües, que habrían alcanzado algún grado de *razón* en virtud de hablar español, pese a su condición de indios, ninguno conocía el significado de los nombres de los pueblos debido a la «poca diligencia» que mostraban en averiguarlos, lo cual para el sacerdote era

un indicante nada equívoco de la barbarie, ninguna cultura de los idiomas de los indios, por hallarse términos que no tienen equivalentes al castellano, a no ser que esto proceda también de una (experiencia invariable que siempre he observado) que todos cuantos saben algún idioma, a excepción del mexicano, son tan poco reflexivos sobre él que jamás deducen una análoga significación de una voz a otra ni una etimología en los términos que de ordinario es la fuente para descubrir la propiedad de ellos y fijar la propia significación y discernir el sentido traslaticio (Cuestionario I, 52).

Algunos sacerdotes habían pasado a la acción y se habían convertido agentes en el proceso de desplazamiento de las lenguas de los indios; por ejemplo, en Itundujia, donde el idioma mixteco se hablaba en toda la parroquia, los esfuerzos del cura coadjutor por introducir el castellano habían comenzado a dar resultados y «muchos que jamás habían hablado una palabra castellana en el día están medianamente al corriente» (Cuestionario I, 196). Esta declaración pudo ser solo un recurso retórico, una hipérbole, y no corresponder a la situación lingüística con el fin de demostrar que se compartían las ideologías y se seguían las órdenes superiores, más en el caso de un irascible obispo, como era Bergosa y Jordán.

En otras parroquias, las lenguas de los indios habían sido desplazadas de ciertos ámbitos de uso, como se menciona en el caso de Huautla; en este lugar, ya solo se hablaba mazateco en la cabecera y, según mencionó el párroco, ya había

«desterrado, en cuanto al confesionario, el mexicano que se hablaba en un barrio y venía ministro de Teotitlán [del Camino] a confesarlos» (Cuestionario II, 231); por lo cual, en ese tiempo solo se confesaban en mazateco y castellano.

Por otra parte, los sacerdotes señalaron también en su discurso las actitudes de los indios hacia la religión católica y la lengua castellana; así, se completa el «cuadrado ideológico», la autorepresentación positiva y la representación negativa del otro, como lo denomina Dijk (2008a [2000], 61), pero, en este caso, con un giro *de espejo* en el que *parece* que se da la voz al otro, pero lo que se expresa son las creencias de quien tiene el poder de manejar el discurso, el *ventrílocuo*. La mención de *la opinión* de los naturales acerca del catolicismo, el castellano y la escuela no era privativa del clero en el obispado de Antequera;<sup>3</sup> a menudo los religiosos subrayaban la aversión e incompreensión de los indios a los beneficios que les brindarían o, por otra parte, el *mal empleo* que darían a estas capacidades.

La asistencia de los hijos de los indios a las escuelas de manera obligatoria, según los párrocos, les permitiría para su mejor bien que aprendieran castellano con algún *despejo* y se educaran con alguna más *civilidad*, pero lo principal era «que se instruyan radicalmente en los misterios fundamentales de nuestra sagrada religión, que es el principal objeto de nuestro católico monarca» (Cuestionario II, 223). En las declaraciones anteriores se observa el empleo del recurso de la calificación negativa del otro debido a su *rusticidad*.

La representación negativa de los indios aparece en las menciones de los curas acerca de las actitudes de «bastante horror y repugnancia [a] la enseñanza de la ley de Dios y por lo mismo asisten a la escuela a fuerza y de reconvenciones» (Cuestionario I, 139); además, mostraban oposición a establecer escuelas en sus pueblos con el argumento, la mayoría de las veces, de la escasez de fondos y a que «nunca quieren mandar a sus hijos ni aun con la amenaza y rigor» (Cuestionario I; 114); los naturales «siempre» habían mostrado «renuencia» a que «se les pongan maestros (que no sean nativos) a sus hijos» debido a su «conocida resistencia» a lo que les ordenaban los justicias mayores y a las numerosas amonestaciones de los sacerdotes» (Cuestionario II, 223).

Una *concesión aparente* y una cierta *empatía* que muestran los párrocos se encuentra en relación con el problema que enfrentaban para que los indios aprendieran español, pues señalaban la escasez de dinero para pagar a los *maestros castellanos* y la falta de estos; además, en la elección del *escuelero* en ocasiones no participaba el párroco y se escogía al que no era «el más proporcionado», pues, aunque era de lo «mejor en lo moral» era hablante nativo del idioma del lugar; por lo cual, «no puede instruir a los niños y es muy natural que hable en su dialecto propio a los que le frecuentan y que estos nada aprenden el castellano» (Cuestionario I, 88).

---

<sup>3</sup> Véase la bibliografía citada en el primer apartado y lo que se menciona enseguida respecto de Pedro Cortés y Larraz, arzobispo de Guatemala, y los párrocos de esta diócesis.

Además de que en la mayoría de las parroquias no contaban con escuelas, ni en castellano ni *en idioma*, la poca asistencia y el hecho de que solo operaban algunos meses del año debido a que en épocas de trabajo en el campo llevaban a los niños a laborar allí, la razón por la cual los indios no las querían era por «la repugnancia de todos y asimismo la desidia y aborrecimiento con que miran y apetecen dicha escuela» (Cuestionario II, 304); en San Mateo Peñasco, «el maestro indio, las Justicias, los muchachos indios, todos [son] repugnantes al castellano como se deja ver de dos siglos y ochenta y dos años acá» (Cuestionario II, 324).

En lo que se menciona se observa la estrategia discursiva de la *polarización*: dos poblaciones que se encuentran en oposición; por eso, en los casos de cierto interés de los indios por instruirse en lengua castellana y aprender a leer y escribir se decía que era con el fin de «satisfacer a la pasión de capituleros porque rabian» (Cuestionario I, 38) y el conocimiento adquirido lo emplearían en contra de sus autoridades. Por esta razón, se suscitaron enfrentamientos entre párrocos y alcaldes mayores, pues algunos de los segundos opinaban que lo primero que se debía hacer era obedecer al rey y pagar los tributos que perder el tiempo en la escuela y así ganaban más el rey y el párroco.

En la disputa para establecer escuelas en los pueblos de indios, los alcaldes mencionaban que no se debería tomar tan a la letra las órdenes reales, pues, por una parte, los naturales «más necesitaban del trabajo de sus hijos en sus casas que el que fueran letrados» (Cuestionario II, 304) y, por otra, si gastaban su dinero en la manutención del maestro no les quedaría para pagar los tributos ni obvenciones y esta situación perjudicaría tanto sacerdotes como alcaldes; además, señaló un alcalde mayor, «el indio, en teniendo cuatro letras, solo le servían para forjar capítulos contra su cura y alcalde mayor», según mencionó el párroco de Achiutla que había sucedido en el curato del Mar (Cuestionario II, 304).

Como se mencionó, las ideologías y actitudes hacia los indios y sus lenguas por parte del clero de Antequera no eran un caso aislado; otro ejemplo es el del arzobispo de Guatemala, Pedro Cortés y Larraz, quien, de manera semejante a Bergosa y Jordán, envió un cuestionario a los sacerdotes de la diócesis para que le informaran acerca de la situación en cada parroquia; en 1770 realizó una visita pastoral durante dos años y con base en sus observaciones redactó una *Descripción* donde se observa la reproducción de las creencias de su época.

Según Cortés y Larraz, los indios eran miserables porque carecían de la religión católica, el paganismo era el mayor problema y ninguna población escapaba al vicio de la embriaguez; además, eran idiotas, libertinos, inmorales, idólatras, contrarios al catolicismo y rehuían a hablar castellano por la aversión y *odio positivo* a todo lo español (cf. Alejos 1992, 225-227; Solano 1969, 154). Las respuestas de los párrocos al cuestionario del arzobispo se encuentran en el mismo tenor: todos los indios eran iguales, atrevidos e insolentes, su mayor vicio era la embriaguez y solo con violencia los hacían asistir a la iglesia; con la extinción de sus idiomas, mediante las escuelas y la enseñanza del catolicismo, se sacaría inteligencia y disposición hacia los sacramentos (cf. Alejos 1992, 232; Solano 1969, 163).

Respecto de los idiomas amerindios, Cortés y Larraz mencionó que no eran aptos para explicar los misterios de la fe católica, el mexicano debía ser el menos bárbaro y, en general, eran «muy cortos y nada puede explicarse bien en ellos» (Pedro Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala* II, 90, cit. en Alejos 1992, 238); además, consideraba que eran términos disparados, sin inflexiones y sin tiempos, de manera que ni los propios naturales se podían entender, sino con rodeos y ayuda de acciones. A lo anterior se sumaba que «todas estas lenguas de los indios se hablan con bastante diferencia, no solamente en distintos pueblos, pero también en uno mismo [y] se alteran y corrompen por los indios fácilmente» (Pedro Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala* II, 39, cit. en Solano 1969, 160).

Según este arzobispo, la diversidad lingüística, sostenida por párrocos regulares para su conveniencia, era una barrera y un problema para la administración colonial; sin embargo, la castellanización no era la respuesta al problema debido a que en las provincias donde los naturales solamente hablaban castellano «son los indios tan ignorantes e idiotas, como en las que se hablan sus idiomas maternos» (Pedro Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala* II, 39, cit. en Alejos 1992, 238); un caso específico eran las Justicias de la parroquia de Atheos, en El Salvador, que a pesar de hablar y entender castellano eran «tan repugnantes a oír misa y la doctrina cristiana, como los demás del pueblo y en suma son tan indios e idiotas como los otros» (Pedro Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala* I, 97, cit. en Alejos 1992, 239-240). La solución era la aculturación: los naturales debían ser cristianos y dejar de ser indios, lo cual se lograría con el establecimiento de escuelas donde estarían los niños, aislados, con maestros competentes y sin trato con sus padres; en el caso de las niñas honestas e instruidas por españoles, se les casaría con estos y «por este medio se extinguirían las malas costumbres, lenguas y aun el nombre de indios» (Pedro Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala* I, 141, cit. en Alejos 1992, 263).

## 5. Breves apuntes en torno al discurso del clero

Como se ha visto, el discurso del clero en Oaxaca a fines de la época colonial no era sino la reproducción del que ya se había instituido desde el siglo XVI y, aunque presenta ciertas variaciones de acuerdo con su tiempo y contexto, en el fondo sigue presente la visión acerca de los indios y sus idiomas que se resume en la proposición del arzobispo Lorenzana y Butrón (1769, 94): «así como su nación fue bárbara, lo fue y es su idioma».

Se ha mencionado que Clavijero realizó una defensa del idioma mexicano desde su destierro y en ella se observa una posibilidad de respuesta a sus contemporáneos europeos y españoles que criticaban las lenguas amerindias y deseaban extinguirlas, entre ellos Fabián y Fuero, Lorenzana y Butrón, y Carlos III; el jesuita argumentó que los que conocían el náhuatl «alababan la capacidad y belleza del idioma» (Tanck 1988, 29); sin embargo, también se ha señalado que «no se atrevió

a compararlo [al náhuatl] con “la [lengua] de los Horacios, Platones, Sófocles y Eurípides”» (Bono 1997, 18).

En los discursos de los defensores de las lenguas de los indios, entre ellos los de Clavijero y De la Rosa, se han visto coincidencias que se atribuyen al ambiente de la época y, por los argumentos *científicos* demostrables y la *fin* retórica, se considera que son una muestra de la Ilustración que había llegado a la Nueva España; en cambio, las opiniones de Lorenzana y Butrón eran resultado de su visión estrecha y deformada del mundo indígena y sus acciones impulsadas por su ambición; por lo que se considera que «no [le] llegó la Ilustración, mientras que a sus críticos como De la Rosa o Clavijero sí» (Téllez 2014, 137).

A pesar de lo señalado, la condición de *ilustrado* no se encontraba en relación con una actitud favorable hacia los indios y sus lenguas, y era el caso de los obispos Ortigosa, y Bergosa y Jordán; de este último se dice que, junto con Lorenzana y Butrón, y Fabián y Fuero, eran parte de «una nueva generación de preladados peninsulares ilustrados» (Gómez & Téllez 1997, 23); del obispo de Antequera daban cuenta su «perfil sobresaliente» y la biblioteca que poseía (González 2005, 73), sin embargo, su comportamiento político fue apegado a la «idea de una monarquía hispánica unida, es decir al viejo concepto imperial» (Hamnett 2009, 132).

De Carlos III también se ha mencionado que era un «rey ilustrado» (Bono 1997, 28) que se preguntaba por qué en dos siglos y medio no se había logrado erradicar las lenguas de los indios y en 1770 expidió una cédula para desterrar los idiomas de los naturales y que solo se hablara castellano. Y es el mismo caso el del arzobispo de Guatemala, Pedro Cortés y Larraz, de quien se ha dicho que «era un gran humanista, un sincero amigo del país», además de «un intelectual con gran curiosidad y mente inquisitiva, muy influenciado por la Ilustración» (Alejos 1992, 217-218).

Bergosa y Jordán compartía las ideologías de los intelectuales europeos, y españoles, de su tiempo que despreciaban las lenguas de los indios; según Ibarra & Quezada (2018, 152-153), era un «representante del despotismo ilustrado y de aquellos círculos que se empeñaban en despreciar las culturas originarias de América, argumentado de manera decidida en favor de la implantación de la lengua de dominación», además de «una combinación de propuesta ilustrada [...] que contrasta con la persistencia de un pensamiento católico impregnado de fanatismo». En lo que toca a Cortés y Larraz, se señala que su *Descripción* «está plagada de prejuicios, como el carácter degradado de los indios y su inferioridad, donde se refleja una concepción ideológica hispana opuesta a la existencia de formas autónoma de poder [y otros asuntos]» (Alejos 1992, 239).

Como se puede observar, las ideologías y actitudes del clero hacia las lenguas de los naturales se encontraban en relación con el plan que se pretendía llevar a cabo, en este caso, reformar a partir de una racionalidad *ilustrada* que descalificaba ciertos idiomas, no solo americanos sino europeos como el catalán, gallego y vasco porque consideraba que eran barreras para el «dominio universal de la razón» (González 2005, 98).

En el discurso del obispo Ortigosa se observa cómo describe a la iglesia católica, y a él como parte de ella y jerarca, en términos positivos y a los otros, los indios, en negativos; aún en los casos donde las acciones parecerían en su contra, no solo las minimiza sino las cambia a su favor, como es el caso de los golpes que deben recibir los naturales por el bien de sus almas, aunque sus cuerpos sufran. Según Dijk (2008a [2000], 47), los poderosos controlan los sucesos comunicativos y definen la manera como los grupos, acciones y políticas deben ser representadas, y por la credibilidad y retórica de estos personajes puede ser que los receptores acepten las creencias expresadas en los discursos prejuiciosos.

En las respuestas al *Cuestionario* que envió Bergosa y Jordán, los curas expresaron la manera como interpretaban la realidad de los naturales, cómo los nombraban y calificaban, y emitían juicios de valor acerca de ellos y su modo de vida; sin embargo, las visiones partían de las representaciones mentales que compartían como miembros del grupo dominante, por lo que las *coincidencias* entre el pensamiento de los obispos y el de los párrocos no son sino la reproducción de un mismo referente ideológico, lo cual se observa en el uso de idénticos recursos lingüísticos. Como señala Pellicer (2010, 650), «la lengua es el constituyente nuclear de todo imperio que sostiene su expansión con palabras tejidas en discursos de obediencia y mandato».

Además de responder el *Cuestionario* desde una ideología compartida, parece que los curas querían congraciarse con Bergosa y Jordán y le escribieron lo que deseaba escuchar (leer), entre otros asuntos, los progresos en la enseñanza del castellano a los indios. Este documento muestra, por un lado, los intereses del obispo y los conceptos que tenían los sacerdotes de los indios y la manera cómo los trataban; en las apreciaciones y juicios de valor que emiten «predomina un criterio de racionalidad ilustrada» (González 2005, 95-96).

En el *Cuestionario* destacan también dos situaciones: la primera, aunque en la pregunta dos no se pedía información acerca de los *vicios* de los indios, la mayoría de los curas mencionó que el *vicio dominante* era la embriaguez, la cual también era raíz de todos los males que padecían. La segunda cuestión es la uniformidad de pensamiento que aún los párrocos de ascendencia india se expresaron en los mismos términos que sus pares e, incluso, tomaban distancia de los naturales de donde descendían; es el caso de los hermanos Matías José y Francisco Feria, sacerdotes en Nochixtlán y en Tecomatlán, caciques, naturales de Santa Cruz Tayata en Tlaxiaco y hablantes de mixteco; el primero de ellos mencionó que a los naturales no les faltaban excusas y pretextos para no enviar a sus hijos a la escuela, «no se aplican con empeño a sembrar ni a cultivar» y confiaban «en la bondad de la tierra apoyando su desidia», además de que la feligresía «de esta doctrina los más son indios y pobres» (Cuestionario I, 145-147); el segundo, por su parte, señaló que «el vicio que más domina en ellos es la embriaguez» (Cuestionario I, 151).

En sus discursos, los obispos y los párrocos no solo expresaron sus creencias, opiniones, acerca de los indios sino, concedores de la *facultad* que tenían como *controladores* de los actos comunicativos, tomaron la *palabra de los indios* para manifestar lo que estos pensaban acerca de la religión católica, la escuela y la

lengua española, pero en ella lo que se observa no es sino la reproducción de las representaciones mentales del grupo dominante que se hace pasar por la de los dominados; es decir, es la verbalización de cómo interpretaban, desde su realidad, la vida de los naturales a quienes consideraban ignorantes, pobres, miserables y menores, y era parte del discurso común que presenta una imagen negativa de los indios instituida para legitimar el dominio y en el que la autoridad descansaba sobre fundamentos religiosos.

## Bibliografía

### Fuentes

- BERGOSA Y JORDÁN, Antonio. 1803. *Pastoral*. Biblioteca Digital Hispánica.  
<<https://tinyurl.com/yc5nw3lw>>
- HUESCA, Irene, Manuel Esparza & Luis Castañeda. 1984. *Cuestionario de Don Antonio Bergoza y Jordán, obispo de Antequera a los señores curas de la diócesis*, 2 vols., Oaxaca: Gobierno de Oaxaca.
- ORTIGOSA, José Gregorio. 1801. «Expediente sobre la visita hecha por el Reverendo Obispo de Oaxaca Don José Gregorio Ortigosa, de aquella diócesis.» *Archivo General de Indias, México* 2587, legajo 2.

### Bibliografía

- ACEVEDO, Rebecca. 1992. «La política lingüística del siglo XVI en la Nueva España.» *Mester* 21 (2), 23-36.  
<<https://tinyurl.com/yyeq2kdo>>
- ALBERRO, Solange. 2019. *Movilidad social y sociedades indígenas de Nueva España: las élites, siglos XVI-XVIII*. México: El Colegio de México.
- ALEJOS GARCÍA, José. 1992. «Los guatemaltecos de 1770 en la Descripción de Pedro Cortés y Larraz.» *Estudios de Cultura Maya* XIX, 215-268.  
<<https://tinyurl.com/j63872za>>
- BENÍTEZ PALACIOS, Claudia & Juan Hugo Sánchez García. 2018. «El obispo José Gregorio Alonso de Ortigosa ante las reformas borbónicas en Oaxaca (1775-1791).» En *Ilustración católica. Ministerio episcopal y episcopado en México (1758-1829)*, ed. García Ugarte, María Eugenia, vol. II, 97-131, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BLOMMAERT, Jan. 2006. «Language policy and national identity.» En *An introduction to language policy: Theory and method*, ed. Ricento, Thomas, 238-254, Oxford: Blackwell.
- BONO LÓPEZ, María. 1997. «La política lingüística en la Nueva España.» *Anuario Mexicano de Historia del Derecho* IX, 11-45.
- BONO LÓPEZ, María. 1999. «La política lingüística y los comienzos de la formación de un estado nacional en México.» En *Los pueblos indios y el partaguas de la Independencia en México*, ed. Ferrer Muñoz, Manuel, 13-47, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BRICE HEATH, Shirley. 1992 [1972]. *La política del lenguaje en México. De la Colonia a la nación*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional Indigenista.
- CASTILLO HERNÁNDEZ, Mario. 2006. «El estudio de las actitudes lingüísticas en el contexto sociocultural: el caso del mexicano de Cuetzalan.» *Anales de Antropología* 40 (1), 283-316.  
<<https://tinyurl.com/r4dwghh>>
- CAVANAUGH, Jillian R. 2020. «Language ideology revisited.» *International Journal of the Sociology of Language* 263, 51-57.  
<<https://tinyurl.com/y5s3fypr>>

- CHANCE, John K. 1986. «Colonial Ethnohistory of Oaxaca.» En *Ethnohistory*, Supplement to the *Handbook of Middle American Indians* 4, ed. Spores, Ronald, 165-189, Austin: University of Texas Press.
- CISTERNAS, César. 2017. «Ideologías lingüísticas: hacia una aproximación interdisciplinaria a un concepto complejo.» *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 19 (1), 101-117.  
<<https://tinyurl.com/yypzsjmj>>
- CUNILL, Caroline. 2011. «El indio miserable: nacimiento de la teoría legal en la América colonial del siglo XVI.» *Cuadernos Inter.c.a.mbio* 8 (9), 229-248.  
<<https://tinyurl.com/y6nn7g7z>>
- DIJK, Teun A. van. 2006 [1999]. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- DIJK, Teun A. van. 2008a [2000]. «El discurso como interacción en la sociedad.» En *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, comp. Dijk, Teun A. van, 19-64, Barcelona: Gedisa.
- DIJK, Teun A. van. 2008b [2000]. «El estudio del discurso. » En *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria*, comp. Dijk, Teun A. van, 21-65, Barcelona: Gedisa.
- DIJK, Teun A. van. 2011 [2003]. *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- GARZA CUARÓN, Beatriz. 1991. «Políticas lingüísticas hacia la Nueva España en el siglo XVIII.» *Nueva Revista de Filología Hispánica* 39 (2), 689-706.  
<<https://tinyurl.com/y42ubcsd>>
- GARZA CUARÓN, Beatriz & Yolanda Lastra. 1991. «Lenguas en peligro de extinción en México.» En *Lenguas en peligro*, eds. Robins, Robert, Eugenius Uhlenbeck & Beatriz Garza Cuarón, 139-160, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GÓMEZ ÁLVAREZ, Cristina & Francisco Téllez Guerrero. 1997. *Una biblioteca obispa. Antonio Bergosa y Jordán. 1802*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- GONZÁLEZ M., José Luis. 2005. *Encrucijada de lealtades. Don Antonio Bergosa y Jordán. Un aragonés entre las reformas borbónicas y la insurgencia mexicana (1748-1819)*. Novallas: Novalia Electronic Editions.
- HAMNETT, Brian R. 2009. «Antonio Bergosa y Jordán (1748-1819), obispo de México: ¿ilustrado? ¿reaccionario? ¿contemporizador y oportunista?» *Historia mexicana* 59 (1), 117-136.  
<<https://tinyurl.com/y2ezwp36>>
- IBARRA GONZÁLEZ, Ana Carolina & José Luis Quezada Lara. 2018. «Antonio Bergosa y Jordán. Obispo de Antequera (Oaxaca) y obispo electo de México (1748-1819).» En *Ilustración católica. Ministerio episcopal y episcopado en México (1758-1829)*, ed. García Ugarte, María Eugenia, vol. II, 132-165, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LARA CISNEROS, Gerardo. 2019. «Teología moral y derecho indiano: la ignorancia de los indios.» En *Construcción histórico-jurídica del derecho prehispánico y su transformación ante el derecho indiano*, ed. Guerrero, Alonso & René Guerrero, 225-236, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LODARES Marrodán, Juan Ramón. 2004. «Llengües e catolicismo a l'Amèrica dels verresis». En *Llengües vives a l'Amèrica Llatina. IV Jornades Internacionales sobre Indigenismo Americano (Universidad Autónoma de Madrid). II Fòrum Amer&Cat de les Llengües Ameríndies (Institut Català de Cooperació Iberoamericana)*, ed. Lluís i Vidal-Folch, Ariadna & Azucena Palacios Alcaine, 69-79, Barcelona: Institut Català de Cooperació Iberoamericana / Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- LODARES MARRODÁN, Juan Ramón. 2006. «La contradictoria legislación lingüística americana (1500-1770).» En *Actas del VI Congreso*



- Internacional de Historia de la Lengua Española (Madrid, 29/9/03-4/10/03)*, ed. Girón Alconchel, José Luis & José Jesús de Bustos Tovar, vol. III, 2235-2242, Madrid: Arco Libros.
- LORENZANA Y BUTRÓN, Francisco Antonio. 1768. *Reglas para que los naturales de estos reinos sean felices en lo espiritual, y temporal*. Biblioteca Digital Hispánica.  
<<https://tinyurl.com/y6h6t8s6>>
- LORENZANA Y BUTRÓN, Francisco Antonio. 1769. *Pastoral V. Para que los indios aprendan el castellano*. Colección Digital UANL.  
<<https://tinyurl.com/y36ga3wu>>
- PARODI, Claudia. 2010. «Tensión lingüística en la Colonia: diglosia y bilingüismo.» En *Historia sociolingüística de México*, ed. Barriga Villanueva, Rebeca & Pedro Martín Butragueño, vol. I, 287-346. México: El Colegio de México.
- PELLICER, Dora. 2010. «Lenguas, relaciones de poder y derechos lingüísticos.» En *Historia sociolingüística de México*, ed. Barriga Villanueva, Rebeca & Pedro Martín Butragueño, vol. I, 605-658. México: El Colegio de México.
- REINA, Leticia. 2004. *Caminos de luz y sombra. Historia indígena de Oaxaca en el siglo XIX*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- ROJAS, Darío. 2012. «Actitudes lingüísticas de hispanohablantes de Santiago de Chile: creencias sobre la corrección idiomática.» *Onomázein. Revista de lingüística, filología y traducción* 26, 69-93.  
<<https://tinyurl.com/ukjw39d>>
- SIMA LOZANO, Eyder, Moisés Perales Escudero & Pedro Be Ramírez. 2014. «Actitudes de yucatecos bilingües de maya y español hacia la lengua maya y sus hablantes en Mérida, Yucatán.» *Estudios de cultura maya* XLIII, 157-179.  
<<https://tinyurl.com/te3wa7v>>
- SKROBOT, Kristina. 2014. *Las políticas lingüísticas y las actitudes hacia las lenguas indígenas en las escuelas de México*, tesis de doctorado, Barcelona: Universitat de Barcelona.  
<<https://tinyurl.com/y6h8o7hp>>
- SOLANO, Francisco de. 1969. «Áreas lingüísticas y población de habla indígena de Guatemala en 1772.» *Revista Española de Antropología Americana* IV, 145-201.  
<<https://tinyurl.com/fv2dcewx>>
- SWIGGERS, Pierre. 2019. «Ideología lingüística: dimensiones metodológicas e históricas.» *Confluência. Revista do Instituto de Língua Portuguesa* 56, 9-40.  
<<https://tinyurl.com/y43kjl2v>>
- TANCK DE ESTRADA, Dorothy. 1988. «Clavigero: defensor de los idiomas indígenas frente al desprecio europeo.» En *Francisco Xavier Clavigero en la ilustración mexicana 1731-1787*, ed. Martínez Rosales, Alfonso, 13-30, México: El Colegio de México.
- TANCK DE ESTRADA, Dorothy. 1989. «Castellanización, política y escuelas de indios en el arzobispado de México a mediados del siglo XVIII.» *Historia Mexicana* 38 (4), 701-741.  
<<https://tinyurl.com/y3cpq7yq>>
- TAYLOR, William B. 1998. *Terratenientes y campesinos en la Oaxaca colonial*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.
- TÉLLEZ NIETO, Heréndira. 2014. «“Vindicias de la verdad” de fray Francisco Antonio de la Rosa Figueroa. Un tratado sobre políticas lingüísticas en la Nueva España.» *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 35 (140), 129-

153.

<https://tinyurl.com/y2gjyx5p>

VÁZQUEZ FLORES, Érika Julieta. 2012. *Discursos de la discriminación. El indígena en la prensa tapatía durante el siglo XIX*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

WRIGHT, David. 2007. «La política lingüística en la Nueva España.» *Acta Universitaria* 17 (3), 5-19.

<https://tinyurl.com/y54wmq74>

ZABALLA BEASCOECHEA, Ana de & Ianire Lanchas Sánchez. 2014. *Gobierno y reforma del obispado de Oaxaca. Un libro de cordilleras del obispo Ortigosa. Ayoquezco, 1776-1792*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

ZIMMERMANN, Klaus. 2004. «El contacto de las lenguas amerindias con el español en México.» *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* II (4), 19-39.

## Resumen

El objetivo del artículo es presentar y analizar las ideologías y actitudes del clero del obispado de Antequera hacia los indios y sus idiomas a finales de la época colonial. El estudio se realizó con base en el texto de una Visita Pastoral del obispo José Gregorio Ortigosa, una Pastoral del obispo Antonio Bergosa y Jordán y el *Cuestionario* que este último prelado mandó que fuera respondido por todos los párrocos de esta diócesis.

El análisis del discurso de los obispos y los párrocos mencionados se centra en las creencias y valoraciones que proyectaron acerca de las lenguas y sus hablantes. En ellas expresaron el (des)prestigio de quienes fueron evaluados. En la base de las declaraciones se encuentran las ideologías con las cuales el grupo en el poder legitimaba y justificaba su dominio y pretendía perpetuarlo, y muestran las representaciones mentales colectivas de la época.

## Abstract

The aim of the article is to present and analyse the ideologies and attitudes of the clergy of the bishopric of Antequera towards the Indians and their languages at the end of the colonial period. The study was carried out based on the text of a Pastoral Visit of Bishop José Gregorio Ortigosa, a Pastoral of Bishop Antonio Bergosa y Jordán and the Questionnaire that the latter prelate ordered to be answered by all the parish priests of this diocese.

The analysis of the discourse of the aforementioned bishops and parish priests focuses on the beliefs and evaluations they projected about languages and their speakers, and in them they expressed the (dis)prestige of those who were evaluated. Underlying the statements are the ideologies with which the group in power legitimised and justified its dominance and sought to perpetuate it, and they show the collective mental representations of the time.

Stephan Feldhaus

## **„Serán las madres las que digan: Basta.“**

Dichterisches, weibliches Selbstverständnis und  
dissidente Mutterschaft in der Lyrik Ángela Figuera Aymerichs

**Stephan Feldhaus**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und  
Promovend am Lehrstuhl für Neuere  
Deutsche Literaturgeschichte II an der  
Universität Würzburg.

[stephan.feldhaus@uni-wuerzburg.de](mailto:stephan.feldhaus@uni-wuerzburg.de)

Keywords

Mutterschaft – Kanon – Metalyrik – Poesía social – Franquismus

### **Die Rezeption Ángela Figuera Aymerichs zu Lebzeiten und heute**

In der Forschung wird Ángela Figuera Aymerich (1902–1984) neben (Blas de) Otero und (Gabriel) Celaya, mit denen sie im persönlichen sowie bis heute nicht ediertem brieflichen Austausch stand (cf. Bengoa 2003, 120–121, 149–150), häufig als Teil des sogenannten „triumvirato vasco“ der *poesía social* gewürdigt. So sehr die Bezeichnung auch den literarischen Stellenwert Figueras<sup>1</sup> unterstreicht, so problematisch und symptomatisch ist die Bezeichnung aus den 1970er Jahren doch zugleich für die Rezeption Figueras sowohl zu Lebzeiten als auch in der Gegenwart. Denn etymologisch gesehen nivelliert das Wort *triumvirato* das Geschlecht der Autorin und impliziert eine männlich definierte Autorschaft (cf. Bengoa 2003, 100), sodass die gerade in der englischsprachigen Forschung kritisierte Sicht auf Figuera als weibliche Ausnahme der *poesía social* (cf. Evans 1996, 27–30), als „exception of the rule of the gender politics of her time“ (Arkinstall 1997, 458) terminologisch fortgeschrieben wird. Der Ausnahmeeindruck erhält sich auch durch das häufig zitierte Vorwort Léon Felipes zu Figueras siebtem Gedichtband *Belleza cruel*, den Figuera 1958 mit Hilfe Felipes in Mexiko publizierte, um nach Selbstaussage die franquistische Zensur zu umgehen (cf. Lechner 1975, 143). Felipe, der als Exilautor

---

<sup>1</sup> Im Folgenden wird zur Vereinfachung der erste Nachname *Figuera* genutzt. Sinnvoll scheint dies angesichts der Analyse Hahns, dass Autorinnen im Gegensatz zu Autoren durch mehr als einen Namen genannt werden (cf. Hahn 1991) – tatsächlich ist es in Felipes Vorwort der Fall (cf. Felipe 2009, 216).

lange Zeit die in Spanien im *inner exile*<sup>2</sup> verbliebenen Autor\*innen nicht rezipierte, lobt in dem Vorwort insgesamt acht Autor\*innen der *poesía social*, von denen nur Figuera eine Frau ist (cf. Felipe 2009, 216).

Trotz der zeitgenössischen Stellung Figueras setzte eine Kanonisierung ihrer Gedichte innerhalb der spanischen Literaturgeschichte aber erst Mitte der 1980er Jahre ein, als die englisch- und die spanischsprachige Hispanistik anfangen, sich um mehr Geschlechtergerechtigkeit im Kanon zu bemühen, und Robert Quance 1986 Figueras *Obras Completas* herausgab. Seither sind zahlreiche Studien entstanden, wobei die Monographien von Zabala (1994), Evans (1996), Payeras (2003), Bengoa (2003), Jato (2004) oder Arkinstall (2009) herausstechen. Sie verorten Figuera zusammen mit anderen Nachkriegsdichter\*innen wie María Beneyto, Gabriel Celaya, Carmen Conde, Gloria Fuertes, José Hierro oder Blas de Otero im Kontext des Kanons der *poesía social* und haben ihre Lyrik nicht „nur in einem Kanon von Frauenliteratur mit anderen Frauen“ (Fludernik 2007, 58) gelesen, sondern auch auf „die historischen Zusammenhänge mit Texten männlicher Autoren“ (Fludernik 2007, 58) verwiesen. Diese Studien sind die Basis für die zunehmende Vielfalt an Forschungsfragen und Zugängen, die sich sowohl in den jüngsten hier zitierten Artikeln (cf. Medina 2019; cf. Rodríguez 2017) als auch in den immer zahlreicheren, im Internet abrufbaren, akademischen Abschlussarbeiten über die Autorin abzeichnet (cf. Gómez 2015).

Diese Entwicklung hat die deutschsprachige Hispanistik bisher allerdings nicht bemerkt. Der Versuch, Figueras Werk im Folgenden hinsichtlich der drei zentralen Themen Mutterschaft, Rolle der Frau sowie Reflexion von Dichtung erneut zu interpretieren, gerät daher zugleich zu einer Einführung der deutschsprachigen Hispanistik in Figueras Werk. Für diese Neuinterpretation sollen zunächst Figueras poetologische Selbstaussagen dargestellt werden, bevor die Stellung der Frau in der nationalkatholischen Doktrin des Franquismus erläutert wird.

Im Anschluss wird herausgearbeitet, dass Figuera nach einer Werkphase, in der Frauen im erotischen Erlebnis Gleichheit mit dem Mann erlangen, ab dem Gedichtband *Vencida por el ángel* (1950) Mutterschaft als Differenzzerfahrung sieht und eine „[m]aternidad disidente“ (Zabala 2003, 257) formuliert. Ausgangspunkt dafür ist ein verändertes, metalyrisch (cf. Gymnich/Müller-Zettelmann 2007) immer wieder evoziertes poetologisches Verständnis, bei dem eine *poesía arraigada* und eine *poesía desarraigada*, wie es Dámaso Alonso (cf. Alonso 1965, 345–358) genannt hat, beziehungsweise eine *poesía pura* oder *poesía desnuda* nach Juan Ramón Jiménez<sup>3</sup> und eine *poesía impura* nach Pablo Neruda (cf. Neruda 1935) gegenübergestellt werden. Die Themen Rolle der Frau und Mutterschaft bindet Figuera dabei in Gegenentwürfe zu den Diskursen des nationalkatholischen Regimes Francos ein, wobei sich einerseits Ideen Simone de Beauvoirs in *Le*

---

<sup>2</sup> Für den deutschsprachigen Raum scheint zunächst der von Frank Thiess geprägte Begriff *Innere Emigration* sinnvoller. Angesichts der spezifisch auf den deutschsprachigen Kontext bezogenen Kontroversen um diesen Begriff ist aber der von Ilie für Spanien geprägte Begriff des *inner exile* vorzuziehen (cf. Ilie 1980).

<sup>3</sup> Jiménez hat im Jahr 1933 in mehreren Beiträgen in der Zeitschrift *El Sol* über eine *poesía desnuda* reflektiert. Einen sinnvollen Überblick zu diesen Beiträgen bietet Cano (cf. Cano 1972, 84–89).

*deuxième sexe* (1949, dt. *Das andere Geschlecht*) und andererseits Adriennes Richs Unterscheidung von Mutterschaft als Erfahrung und als Institution (cf. Rich 1978) für die Analyse fruchtbar machen lassen.

### Figueras poetologisches Selbstverständnis und Werkphasen

Obwohl immer wieder Grundthemen Figueras betont werden, lassen sich verschiedene Phasen im Werk ausmachen, die sich in den Grundzügen auf poetologische Selbstaussagen und auf metalyrische Passagen in Gedichten zurückführen lassen. Dabei ist anzumerken, dass Figuera diese ausgeprägte metalyrische sowie poetologische Reflexion mit allen wichtigen Autor\*innen der *poesía social* gemeinsam hat (cf. Chicharro 2009, 86–94). Grundlegend für Figueras Lyrik ist eine binäre Einteilung, welche auch den vorliegenden Artikel gerade im Hinblick auf das Thema Mutterschaft prägen wird. Gestützt wird sie zum einen durch die Kürze respektive Länge der Gedichte. Denn während die Gedichte der beiden ersten Lyrikbände sehr kurz sind (cf. Payeras 2003, 25), sind die Gedichte der weiteren Lyrikbände deutlich länger und prosahafter (cf. Payeras 2003, 27).<sup>4</sup> Zum anderen wird sie laut Acillona durch Veränderungen in Hinblick auf die Thematik, den Stil und den Sprachgebrauch gestützt, welche Figuera durch zeitliche Metaphern in ihren Texten trennen habe wollen:

La misma Angela [sic!]<sup>5</sup> lo expresaba líricamente en términos temporales refiriéndose a la ruptura ética de su vida en dos mitades, antes/después, correspondientes a sendos procesos de dualidad antagónica entre egoísmo/solidaridad, inconsciencia/responsabilidad, felicidad/dolor. (Acillona 1996, 92)

Eine solche Dualität hat zuvor auch die Herausgeberin der *Obras completas*, Robert Quance, hinsichtlich des Themas Mutterschaft betont. Quance vermerkt im Rückgriff auf Adrienne Richs *Of woman born. Motherhood as Experience and Institution* (1976, cf. Rich 1978), dass Figuera mit *Vencida por el ángel* begonnen habe, Mutterschaft als „institución“ statt wie in den vorangehenden Bänden als „experiencia íntima“ zu sehen (cf. Quance 2009, 17). Quance übersieht jedoch, dass die ‚intime Erfahrung‘ in der ersten Werkphase Mutterschaft als Institution affirmiert, während Mutterschaft in der zweiten Werkphase als eine Frauen gemeinsame Differenzenerfahrung begriffen Mutterschaft als Institution dekonstruiert. Figuera beginnt, „[d]as biologische Potential oder die Fähigkeit, menschliches Leben zu gebären und zu nähren“ (Rich 1978, 7), zu betonen und wendet sich gegen „die Institution, die darauf abzielt, daß dieses Potential – und alle Frauen – unter männlicher Kontrolle bleibt.“ (Rich 1978, 7)

---

<sup>4</sup> In *Mujer de Barro* umfassen die Gedichte durchschnittlich 9,6 Verse und in *Soria pura* 12,2 Verse. In *Vencida por el ángel* (1950) liegt die Länge der fünf Gedichte durchschnittlich bei 62,2 Versen. Für die Bände *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), *Vispera de la Vida* (1953), *Belleza cruel* (1958) und *Toco la tierra, letanías* (1962) liegen die Gedichtlängen auf ganze Zahlen gerundet im Durchschnitt bei 39, 39, 36, 56 sowie 33 Versen (cf. Figuera 2009, 29–291).

<sup>5</sup> Der Name *Angela* findet sich in vielen Publikationen ohne diakritischen Akzent. Im Folgenden wird er nur bei Zitaten, nicht aber in der Bibliographie mit [sic!] markiert.

Die bereits erwähnten poetologischen Texte Figueras stützen abgesehen von Nuancen die binäre Einteilung ihrer Lyrik ebenfalls. Der früheste poetologische Text sind die Ausführungen der Autorin in Leopoldo de Luis' 1965 erstpublizierten Anthologie *Poesía social española contemporánea*, die zehn Gedichte Figuera Aymerichs sowie Gedichte von drei weiteren Autorinnen – Gloria Fuertes, María Beneyto, María Elvira Lacaci – abdruckt (cf. Luís 2000). Figuera zeichnet in diesem Text das Bild einer Lyrik, die mit dem Schmerz und der Wut aller schreien und anklagen müsse, um den Menschen eine Stütze zu sein (cf. Luís 2000: 228). Als *poesía impura* müsse diese Lyrik „entre la negrura del humo y el rojo de la sangre[,] [...] en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita“ (Luís 2000: 228) entstehen und könne keine *poesía pura* sein. Diese sei nur in der „íntima soledad del poeta“ (Luís 2000, 228) möglich, welche der Krieg und der Nachkrieg beendet hätten. Wegen der Zeitumstände müsse Lyrik daher zur „herramienta“ werden und sich auf eine Stufe mit den einfachen Menschen stellen. Dies ermögliche es, die „bellezas esenciales“ des Menschen freizulegen, die Figuera in „el trabajo, el amor, la unión, el valor de lo humilde, la nobleza de lo cotidiano“ (Luís 2000, 228) erkennt. In ähnlicher Weise formulierte dies auch Gabriel Celaya mit dem metalyrischen, ebenfalls in der Anthologie veröffentlichten Gedicht *La poesía es un arma cargada de futuro*. Die Sprechinstanz konzipiert hier eine „Poesía-herramienta“ (Luís 2000, 264) und verurteilt unengagierte, allein schöne Lyrik: „Maldigo la poesía concebida como un lujo/cultural por los neutrales“ (Luís 2000, 264) Als Gegenbild zeichnet sie eine politische „[p]oesía para el pobre“ (Luís 2000, 264), bei der sie sich als „ingeniero de verso y un obrero“ (Luís 2000, 264) sieht, ohne technisch saubere *poesía pura* zum Ziel zu haben: „No es una poesía gota a gota pensada./ No es un bello producto. No es un fruto perfecto.“ (Luís 2000, 264)

Figuera hat noch an zwei Stellen poetologische Aussagen getroffen, die eine binäre Einteilung stützen. Gegenüber dem Autor Robert Saladrigas hat sie hinsichtlich ihrer publizierten Dichtung von einer „poesía subjetiva“ (Saladrigas 1974, 48), die ihre ersten beiden Gedichtbände umfasst, sowie einer „poesía preocupada“ (Saladrigas 1974, 48), die alle folgende Bände umfasst, gesprochen. Als Impuls für diese „poesía preocupada“ setzt sie die historische Realität der (Nach-)Kriegszeit an, in der sie mit ihrer Lyrik ihren Mitmenschen Beistand leisten oder sie zur Reflexion anregen wolle (cf. Saladrigas 1974, 48). Figuera hat diese Ausführungen schließlich in einer Briefbefragung von Autor\*innen der *poesía social* über die spanische Lyrik unter Bedingungen der Zensur, die der holländische Hispanist Johannes Lechner 1964 durchgeführt hat, wiederholt. Thematisch spezifiziert sie, dass die sozialen und politischen Umstände – „la situación social, el dolor, el descontento, y el desprecio y maltrato del pueblo vencido“ (Lechner 1975, 143) – es nicht erlaubten, sich „en nubes líricas“ (Lechner 1975, 143) zu verlieren (cf. Lechner 1975, 143). Gerade in diesen Reflexionen nähert sich Figuera metalyrischen Passagen bei Blas de Otero an, der in Leopoldo de Luis' Anthologie etwa mit dem metalyrischen Gedicht *Cartilla (Poética)* vertreten ist. Otero formuliert soziale Pflichten der Lyrik und schreibt: „Pero yo no he venido a ver el cielo,/te advierto. Lo esencial/es la existencia[.]“ (Luís 2000, 289)

Von Figueras Selbstreflexionen ausgehend haben die Binarität im Grunde beibehaltend, aber die zweite Werkphase weiter ausdifferenzierend auch Zabala (cf. Zabala 1994) und Wilcox (cf. Wilcox 1992, 66–67) Klassifikationen erstellt; sie sollen kurz erläutert werden, um die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur zu vereinfachen. Zabala organisiert die Etappe der *poesía preocupada* nach den dominanten Ausdruckshaltungen der Sprechinstanzen in den einzelnen Gedichten, dem *grito*, dem *canto rabioso* sowie der *letanía*, in drei Untergruppen (cf. Zabala 1994, 85). Wilcox unterteilt die Etappe der *poesía preocupada* demgegenüber in eine zweite und eine dritte Phase. Die zweite Phase, die bei Zabala der Untergruppe *grito* entspricht, setzt bei ihm mit dem Band *Vencida por el ángel* (1950) ein und schließt die drei folgenden Gedichtbände *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953) und *Víspera de la vida* (1953) mit ein (cf. Wilcox 1992, 66). Als Höhepunkt wird die dritte Phase gesehen, in die die Bände *Belleza cruel* (1958) und *Toco la tierra: letanías* (1962) fallen (cf. Wilcox 1992, 66–67), die bei Zabala die Untergruppen *canto rabioso* und *letanía* bilden. In allen Klassifikationen fehlen in Zeitschriften oder Anthologien veröffentlichte Gedichte.

### **Figueras Werk im Hinblick auf die nationalkatholische Doktrin der Franco-Diktatur**

Arkininstall (cf. Arkininstall 1997, 458–461) und Medina (cf. Medina 2019, 1026–1031, 1044–1050) kontextualisieren die Lyrik Figueras fundiert gegenüber den ideologischen Bestrebungen des franquistischen Systems und dessen Motiven. Gerade in Bezug auf die Rolle der Frau und die Behandlung von Mutterschaft bietet sich dies an, da nach den Jahren der Republik für den Franquismus die Propagandierung einer „feminidad de obligada y abnegada dedicación al hogar y la familia al servicio de la purificación y nacionalización de España“ (Nash 2015, 192) und eine „recatolización de la sociedad a través de las mujeres“ (Nash 2015, 192) von zentraler Bedeutung waren. Ausgehend von Indizien für eine behauptete Dekadenz der Zweiten Republik wie dem Rückgang der Geburten, der Zivilehe oder dem Frauenwahlrecht (cf. Nash 2015, 192) reaktivierten der Franquismus und der Nationalkatholizismus „el modelo de mujer madre prolífica, sumisa y piadosa“ (Nash 2015, 193), sodass die spanischen Frauen innerhalb eines patriarchalischen Systems auf „una función biológica, cristiana, española“ (Nash 2015, 193) als Mütter und Hausfrauen reduziert wurden (cf. Nash 2015, 194, 208–209).

Die katholische Kirche und das Regime waren dabei in Bezug auf die Mutterschaft, die Ablehnung von Maßnahmen der Geburtenkontrolle sowie die Förderung einer christlichen Ehe und Familie durch eine gemeinsame Interessenslage verbunden: „La Iglesia Católica apoyaba abiertamente al régimen franquista en materia de procreación y maternidad, mientras los franquistas hacían suyas las opiniones religiosas [...] para asentar la función social de la mujer como madre.“ (Nash 2015, 204–205) Dass Figuera, die laut Selbstaussage mit Beginn des Bürgerkriegs ihren katholischen Glauben verlor (cf. Lechner 1975, 165), und auch Autorinnen wie Carmen Conde, María Beneyto oder Gloria Fuertes so oft biblische Motive, insbesondere die von Eva sowie Maria und ihren Söhnen, umdeuteten (cf. Jato



2004, cf. Arkinstall 2009), lässt sich nur von dieser einen im Franquismus zugelassenen, „sola lectura cristiana y biológica de la feminidad desde la maternidad obligatoria“ (Nash 2015, 193) aus verstehen. Eine Autorin wie Figuera Aymerich, die nach einem Studium ab 1931 als Lehrerin gearbeitet hatte (cf. Bengoa 2003, 54), aber nach dem Bürgerkrieg als Unterstützerin der Republik gezwungen worden war, den Beruf aufzugeben (cf. Bengoa 2003, 70), konnte mit solch einem Rollenbild kaum konform sein. Es diene alleine der „reafirmación de la masculinidad guerrera“ (Nash 2015, 195), während Frauen durch die „idealización de la [...] figura maternal, asexuada, casta y devota“ (Nash 2015, 194) sowohl die Verfügungsgewalt über ihre beruflichen Aussichten als auch über den eigenen Körper verloren:

En efecto, las mujeres quedaron politizadas a través de un destino común determinado por su capacidad reproductora. Con una maternidad impuesta, en la posguerra, fueron secuestradas por el interés del estado en promover el *Cuerpo reproductor* femenino como salvador de la patria y de la españolidad. (Nash 2015, 203)

### **Die erste Werkphase: Affirmation weiblicher Körperlichkeit**

Figuera Aymerich debütierte erst spät im Alter von 46 Jahren mit *Mujer de barro* (1948). Wie die Forschung hervorgehoben hat, ist der Band wie der folgende *Soria pura* (1949) von einem „intimismo vitalista y sensual, que celebra su reconocimiento como mujer y su encuentro con la vida“ (Payeras 2003, 17), getragen und lässt sich zum Teil im Einklang mit patriarchalen Ideologien wie der franquistischen lesen. Die Erfahrung von Mutterschaft wird in *Mujer de barro* im zweiten Abschnitt „Poemas de mi hijo y yo“ (cf. Figuera 2009, 43–59) als intimer Moment beschrieben, wobei allein der Sohn und die fürsorgliche, mütterliche Sprechinstanz in den Gedichten handeln. Die Sprechinstanz geht dabei in ihrer Rolle als Mutter auf, empfindet Freude über das neugeborene, autonome Leben wie in „Realidad“ (cf. Figuera 2009, 43) und fasst mit dem Heranwachsen des Kindes Alltagssituationen in einfache, gedankenhafte und an keiner Stelle metalyrische Verse wie in „Zapatitos nuevos“ (cf. Figuera 2009, 47) „Merienda“ (Figuera 2009, 45) oder ganz extrem im dreiversigen „Caramelo“: „Te di un caramelo...// Yo salí ganando:/tú me diste un beso.“ (Figuera 2009, 46)

Mutterschaft beziehungsweise Schwangerschaft treten lediglich in zwei Gedichten außerhalb des zweiten Abschnitts, in den Gedichten „Muerto al nacer“ sowie „Tierra“, aus diesem institutionalisierten Schema heraus. „Muerto al nacer“ stellt Schwangerschaft als eine weibliche Differenzenerfahrung dar und übt Kritik an der Praxis, totgeborene Kinder nicht den Müttern zu zeigen:

Debisteis dármelo. Yo hubiera debido  
tenerlo un breve tiempo entre mis brazos,  
pues sólo para mí fue cierto, vivo...

¡Tantas veces me habló, desde la entraña,  
bulléndose gozoso entre los flancos!... (Figuera 2009, 63)

In „Tierra“ wird hingegen eine im Sinne eines kulturellen Ökofeminismus interpretierbare Nähe zwischen der (fruchtbaren) Frau und der (fruchtbaren) Natur beziehungsweise Erde hergestellt (cf. Figuera 2009, 40), was auf *Soria Pura* (1949) vorausweist. In diesem Gedichtband formulieren Gedichte wie „En tierra“ oder „Nadando“ (cf. Figuera 2009, 75, 89) (ozeanische) Verschmelzungsphantasien der Sprechinstanz mit der Erde oder einem Gewässer und im Gedicht „Míos los dos“ fungiert die Sprechinstanz wie die Erde als schöpferische Mittlerin zwischen Samen und Frucht, Vater und Sohn: „Míos los dos: Mi fruto y mi semilla./Yo, en medio.“ (Figuera 2009, 105) Zabala hat angesichts solcher Gedichte treffend von einer mit dem Franquismus unvereinbaren „maternidad telúrica, paganizante, de fuerte substracto erótico“ (Zabala 2003, 261) gesprochen.

Im ersten und dritten Abschnitt stellt sich *Mujer de barro* jedoch noch direkter als Gegenentwurf dar. Die Partnerschaft zwischen Mann und Frau wird in erotischer Hinsicht offen porträtiert, wie Zabala betont hat (cf. Zabala 1987). *Mujer de barro* war deshalb sogar das einzige Buch, das größere Schwierigkeiten mit der oft durchlässigen franquistischen Zensur hatte (cf. Montejo 2000, 169–171, 176). Der Zensor beanstandete eine unmoralische Angeberei sowie eine unkeusche Erotik, die umso schlimmer seien, da die Verse von einer Frau stammten (cf., Montejo 2000, 170). In der Forschung hat dies zu der teils berechtigten Ansicht geführt, dass Figuera Aymerich der Frau eine aktive Rolle zuschreibe:

El yo poético de muchos de los poemas de este libro, no sólo de los que el censor señala, no asume el papel tradicional que, como mujer, la sociedad del momento le asigna, sino que vive y ama como sujeto activo de deseo en un plano de igualdad con el hombre (Montejo 2000, 170).

Mehrere Autor\*innen (cf. Wilcox 1992, 68–70; cf. Bengoa 2003, 74; cf. Payeras 2003, 19; cf. Lara-Kuhlman 2012, 90–94) sind dieser Einschätzung gefolgt und haben dafür das Gedicht „Mujer“ angeführt. In diesem scheint die Sprechinstanz einen passiven, statischen Blick auf Frauen mit aktiven, transitiven und durativen Verben zu kontrastieren. Den passiven Blick, der Frauen zu einem schönen Objekt reduziert, kann man wie Wilcox (cf. Wilcox 1992, 69) mit Metaphern, die einen männlichen Kanon implizieren, verbinden: „¡Cuán vanamente, cuán ligeramente/me llamaron poetas, flor, perfume!...“ (Figuera 2009, 32) Diesem passiven Blick, der mit ephemeren, die Frau naturalisierenden, auch von Beauvoir beschriebenen (cf. Beauvoir 1951, 179, 182) Metaphern arbeitet, stellt die Sprechinstanz in dieser Deutung mit einem Wechsel zum Präsens aktive, durative Verben entgegen: „Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme./Me entregan la simiente: doy el fruto.“ (Figuera 2009, 32) Dieses aktive Element scheint jedoch durch Elemente eingeschränkt, die sowohl eine passive als auch eine aktive Rolle zeigen, ohne dass eine klare Positionierung stattfindet. Wie andere Forscher unterstrichen haben (cf. Crespo 1997, 105; cf. Zabala 1987, 21–22), wird die aktive Rolle auch in „Mujer“ teilweise wieder durch traditionellere, passive Metaphern aufgehoben, wenn die Sprechinstanz sich als „Ave que vuela, no: seguro nido./Cauce propicio, cálido camino/para el fluir eterno de la especie.“ (Figuera 2009, 32) beschreibt. Eine klare Gegenüberstellung von Passivität und Aktivität bleibt damit aus.

Noch nicht genügend herausgestellt hat die Forschung allerdings, dass die Erotik des Buches, die der Zensurvorschlag als Skandalon des Buches fokussiert, der asexualisierten und keuschen Frau im nationalkatholischen Spanien den Körper und eine Verfügungsgewalt über ihn restituiert, die „vivencia de la carne desde la realidad de ser mujer“ (Crespo 1997, 105) erlebbar macht. Die Sinnlichkeit hebt die Passivität der Frau auf, schafft eine erotische Insel der Gleichheit zwischen Mann und Frau und gibt die Möglichkeit zur Entfaltung der weiblichen Erotik, die Beauvoir, bei der sich solche Stellen kaum finden, immerhin andeutet: „Diese Entfaltung setzt voraus, daß die Frau – in der Liebe, in der Zärtlichkeit, in der Sinnlichkeit – ihre Passivität glücklich zu überwinden und mit ihrem Partner ein Verhältnis der Gegenseitigkeit herzustellen versteht.“ (Beauvoir 1951, 407) Die Zeugung eines Kindes vollzieht sich im Gedicht „El hijo“ aus *Mujer de barro* daher erst bei einer entfalteten weiblichen Erotik und Sinnlichkeit sowie partnerschaftlichen Liebe: „Tu carne y mi carne, y todos/nuestros besos, [...] y el riego/de tu sangre en mi entrañas,/están ahí, son el hijo...“ (Figuera 2009, 39)

Schon der Titel *Mujer de barro* ist hinsichtlich einer Gleichrangigkeit sprechend. Wie in der Forschung etwas von Payeras angedeutet (cf. Payeras 2003, 19), lässt er sich als Bezug auf den Schöpfungsmythos von Adam aus Lehm lesen, wodurch die Frau dem Mann körperlich gleichgestellt wird und jahrhundertalten, christlichen Deutungsmuster widersprochen wird, welche auch Beauvoir hervorgehoben hat (cf. Beauvoir 1951, 106f). In *Soria Pura* wird im Gedicht „Mediodía“ sogar ein Vorrang Evas angedeutet: „Es para mí. Se hizo para mí./El sol y yo./El sol y yo, como en el primer día./Eva y el sol.“ (Figuera 2009, 77)

Partnerschaftliche Gegenseitigkeit stellt sich aber in *Mujer de barro* auch dadurch her, dass die Sprechinstanz nicht nur den Blick des Mannes auf sich, wie etwa in den vier mit „Besos“ überschriebenen Jahreszeitengedichte (Figuera 2009, ), beschreibt, sondern zudem auch ihren Blick auf den Mann etwa in „Carne de mi amante“ (Figuera 2009, 36–37) schildert. In dem Gedicht „Vieja“ imaginiert sich die Sprechinstanz zudem als alternde Frau, wobei sie ihren Körper weiterhin als vital und jung beschreibt. Dennoch ist in den Augen der Gesellschaft das Alter der Sprechinstanz entscheidend, Beauvoirs Analyse entsprechend betrachtet die Gesellschaft die alte Frau als geschlechtslos (cf. Beauvoir 1951, 596), während bei Figuera in den Augen des Liebenden der alternde Körper noch immer als sinnlich erscheint: „Mi carne morena aún tiene/sabores de primavera:/¿No veis los ojos en celo/de mi amante sobre ella?“ (Figuera 2009, 42)

Mit dieser Körperlichkeit lässt sich auch die von Wilcox herausgearbeitete poetische Abwendung von Juan Ramón Jiménez interpretieren. Wilcox zieht für diese Auslegung eines der weiteren wenigen Gedichte in *Mujer de barro* heran, das implizite metalyrische Elemente aufweist: „El fruto redondo“ (cf. Wilcox 1992, 69–70). In diesem Gedicht beschreibt die Sprechinstanz ihr Streben nach der „palabra desnuda“ (Figuera 2009, 60) und ruft Metaphern auf, die Jiménez *pureza*-Konzept entsprechen. Die Sprechinstanz drückt den Wunsch aus, „alas sin plumas en cielo sin aire [...] un oro sin peso, un soñar sin raíces“ (Figuera 2009, 60) sein zu wollen, kommt aber schließlich zu der metalyrischen Einsicht einer Differenz, die mit einer Geburtsmetaphorik auf einer weiblichen Sicht und Körperlichkeit besteht: „Pero

mis versos nacen redondos como frutos,/ envueltos en la pulpa caliente de mi carne.“ (Figuera 2009, 60) Wie von Payeras betont (cf. Payeras 2003, 21–22), kehrt auch die Sprechinstanz des Gedichts „Alumbramiento“ diese Geburtsmetaphorik hervor:

Es tan terriblemente  
natural y sencillo  
como parir... El poema  
sazónase como un hijo  
en los profundos adentros...  
De pronto, un día, sentimos  
que nos desgarra la entraña... (Figuera 2009, 67)

Die Geburtsmetaphorik verweigert sich all jenen von feministischen Wissenschaftler\*innen untersuchten Autorschaftsmetaphern, die eine literarische Vaterschaft proklamieren (cf. Gilbert/Gubar 2000, 6) und wird in *Mujer de barro* sogar hinsichtlich einer literarischen Mutterschaft ausgebaut. Im Gedicht „Durar“ begreift die Sprechinstanz mit einem Parallelismus hervorgehoben sowohl ihren Sohn als auch ihre Verse als Nachkommenschaft: „Hijo, cuando yo no exista,/tú serás mi carne, viva./Verso, cuando yo no hable,/tú, mi palabra inextinta.“ (Figuera 2009, 70) Diese doppelte Nachkommenschaft ermöglicht es, das institutionalisierte Leben als Ehe-, Hausfrau und Mutter aufzuwerten wie in „Poquita labor“: „¡Qué poquita labor, qué poquita labor!.../Unos versos, un hijo, un hogar, un amor...//Pero tú, [...] ¿Has hecho mucho más?“ (Figuera 70)

## **Die zweite Werkphase: Antiinstitutionalisierte Differenzerfahrung von Mutterschaft**

### **Die thematische Umkehr in *Vencida por el ángel* und ihre metalyrische Formulierung in dem Gedicht „Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas. A Carmen Conde“**

Der Übergang zur zweiten Publikationsphase vollzieht sich ab der dritten Publikation *Vencida por el Ángel* (1950). Die Gedichte werden länger, thesenhafter, erzählender und bauen eine antithetische Spannung gegenüber einer vergangenen Wahrnehmungsposition und alten Themen auf. In den fünf Gedichten des Bandes ist eine dominante Verwendung von Vergangenheitsformen, vor allem des Präteritums, sowie eine Gegenüberstellung eines sauberen Innen und eines schmutzigen Außen zu beobachten. Nur im titelgebenden Gedicht „Vencida por el Ángel“ wird diese Blickverschiebung in Ansätzen metalyrisch erklärt. Die Sprechinstanz stellt Gedanken über *pureza* und *impureza* gegenüber und verweist sicherlich mit Hinblick auf *Mujer de barro* und *Soria pura* auf eigene Naturdichtung und auf ihren Fokus auf das idyllische Leben mit dem Ehemann sowie dem Sohn: „He caído en la sima de los besos sin límite./[...]He gritado el triunfo de mi carne aumentada/en la carne del hijo.“ (Figuera 2009, 123) Die Sprechinstanz beschreibt es als ein Heraustreten aus der Gesellschaft, das letztlich wegen eines schrecklichen Engels scheitert: „Me he proclomado limpia contra el asco y la ruina./[...]Pero el Ángel llegaba.“ (Figuera 2009, 123) In dem Gedicht „Egoísmo“ klagt sich die

Sprechinstanz ebenfalls an, bislang den öffentlichen aus dem privaten Raum herausgehalten zu haben: „Contra el sucio oleaje de las cosas/yo apretaba la puerta.“ (Figuera 2009, 121) Die in *Mujer de barro* so häufigen Wiederholungsfiguren, die bei den kurzen Gedichten Musikalität herstellen, verwendet Figuera in „Egoísmo“ weiterhin prominent. Die Anapher mit dem Wort *fuera* an den Anfängen von sieben aufeinanderfolgenden Versgruppen bewirkt in Kombination mit oft asyndetischen Strukturen nun aber einen aufzählenden Charakter. Mutterschaft beginnt, durch gesellschaftliche Entwicklungen beziehungsweise Krieg bedroht zu sein, und wird unter systemkritischen und pazifistischen Vorzeichen verstanden. Der Blick auf die einzelne Familienmutter ist dem Blick auf das entindividualisierte Kollektiv der Mütter gewichen:

Fuera las madres dóciles que alumbran  
con terrible alarido;  
las que acarrear hijos como fardos  
y las que ven secarse ante sus ojos  
la carne que parieron y renuevan  
su grito primitivo. (Figuera 2009, 121)

Pazifistische Mutterschaft zeichnet sich auch in „Bombardeo“ ab. Figuera verarbeitet in diesem Gedicht die Geburt ihres Sohnes während eines Bombenangriffs, wobei wie im erwähnten „Tierra“ die Fruchtbarkeit der Frau mit der Fruchtbarkeit der Erde in Beziehung gesetzt wird: „[M]e erguía como grávida montaña/de tierra fértil donde la simiente/se esponja y apresura para el brote.“ (Figuera 2009, 129) Allerdings hebt die Sprechinstanz ihre Isolierung in der Ähnlichkeitsbeziehung durch eine raumzeitliche Kontextualisierung auf und baut ein widerständiges Moment auf, da die Natur, d.h. der Himmel, militärisch eingenommen wird: „Del más bello horizonte, del más puro/cielo de otoño vomitaron lluvia/de ciegos mecanismos destructores[.]“ (Figuera 2009, 129) Figuera beschreibt den Krieg so explizit wie nur wenige andere Dichter\*innen der *poesía social*. Wie Lechner festgestellt hat, sind es insbesondere die älteren Autor\*innen, neben Figuera Aymerich, Jahrgang 1902, insbesondere Gabriel Celaya, Jahrgang 1911, und Victoriano Crémer, Jahrgang 1906 (cf. Lechner 1975, 90–91). Ein Gegengewicht stellen im Gedicht wiederum nur die Partnerschaft und die Mutterschaft dar, die wie in *Mujer de barro* sinnlich dargestellt werden, wenn der Mann mit „[o]jos que procuraban [...] acariciar con luces de esperanza/la curva de mi vientre“ (Figuera 2009, 131) seine schwangere Frau betrachtet. In die Augen ist allerdings der Krieg als Trauma eingeschrieben, die Isolation der Liebenden in *Mujer de barro* ist aufgehoben: „Me contemplabas/con unos ojos llenos de agua sucia/donde asomaban rostros de cadáveres.“ (Figuera 2009, 131)

Mit welcher Dringlichkeit Figuera die thematische Umkehr vollziehen wollte, zeigt das noch 1950 in der Zeitschrift *Española* veröffentlichte Gedicht „Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas. A Carmen Conde“. Es fällt in eine Zeit, in der Figuera verstärkt über das Verhältnis zwischen Mann und Frau reflektiert, wie auch ein bei Bengoa abgedruckter Brief Figueras an Gabriel Celaya vom 16. Juni 1949 zeigt, der teils Beauvoirs im selben Jahr formulierten Transzendenz-Begriff zu

formulieren scheint, wenn Figuera über Männer und Frauen Trennendes, das Gleichheit verhindert, nachdenkt:

Las grandes cualidades masculinas (inteligencia lógica, constructiva, con poder sobre lo puro intelectual y abstracto; su facultad de hacer del sexo un accidente físico y volcar su actividad hacia lo universal humano, el poderse hacer una trayectoria de héroe o de sabio, al margen de la hembra y de los menudos menesteres...) todo eso... es precisamente lo que más le separa de nosotras. (zit. nach: Bengoa 2003, 76)

In „Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas. A Carmen Conde“ kehrt Figuera diese Punkte metalyrisch auf von Frauen geschriebene Literatur bezogen hervor und verdeutlicht die Marginalisierung und Verkindlichung von Autorinnen. Nicht zuletzt der Diminutiv „suspirillos“ verdeutlicht dies:

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida  
como en una visita de cumplido. Sentadas  
cautamente en el borde de la silla. Modosas.  
Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando  
suspirillos rimados, como pájaros bobos.

Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros  
aromados, de suaves rosicleres o lirios,  
y de tantos poemas como plata de nata. (Figuera 2009, 308)

Das durch Carmen Condes *Mujer sin Edén* beeinflusste Gedicht nimmt in der Folge im Sinne eines kulturellen Ökofeminismus eine Nähe der Frau zur Natur beziehungsweise fruchtbaren Erde (cf. Figuera 308) an und besteht dann auf einer Körperlichkeit und Sinnlichkeit (cf. Figuera 308–309), die letztlich in Eva, die traditionelle Gegenfigur zur Jungfrau Maria (cf. Beauvoir 1951, 193), eine positive Ahnfrau erhält:

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.  
Y cantad el destino de su largo linaje  
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida  
es así: todo eso que os aturde y asusta. (cf. Figuera 2009, 309)<sup>6</sup>

### **Verweigerung von Mutterschaft in *El grito inútil* und *Los días duros***

Die metalyrische Umkehr setzt sich in *El grito inútil* fort. Das titelgebende Gedicht beginnt mit den Fragen: „¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve/una mujer viviendo en puro grito?“ (Figuera 2009, 135) Der Schrei, der sich in „Bombardeo“ mit der Geburt und dem Tod der Kinder zu einem Schrei schließt, ist zum Kennzeichnen der Frauen allgemein geworden, die sich in einer von Gott verlassenen Welt, „donde naufragan tantos superhombres“ (Figuera 2009, 135), verorten müssen. Ein häusliches Umfeld evozierend, auf das Frauen beschränkt scheinen, fragt die Sprechinstanz daher hilflos, was ihre Dichtung, die sie mit Elementen einer *poesía impura* beschreibt, überhaupt bewirken könne: „¿Qué puedo yo, menesterosa,

---

<sup>6</sup> Auch in „A Carmen Conde. ‘Mujer sin Edén’“ erscheint Eva als positive Figur, die vom Sündenfall freigesprochen wird: ““Porque Eva no sabía. [...] La fuerza/del Varón no detuvo ni cortó aquella mano. Y la culpa fue nuestra. Nuestra culpa. Eso dicen.” (Figuera 2009, 337)

incrédula,/ [...] edificando, terca, mis poemas/con argamasa de salitre y llanto?“ (Figuera 2009, 135) Eine topische, idyllische Naturdichtung im Sinne einer *poesía pura*, die wie bei Vertretern des *Garcilasismo* sowie der *Poesía arraigada* „a nada compromete/y siempre suena bien y hace bonito“, wird als etwas gezeichnet, das nur noch als Wunsch formulierbar ist: „Pero es en vano, amigos, nos cortaron/la retirada hacia seguras bases.“ (Figuera 2009, 136) Am Ende bleibt alleine das Ringen um ein Frauen spezifisches, dichterisches Selbstverständnis angesichts der zeitlichen Umstände: „¿qué puede una mujer [...] gritando entre los muertos?“ (Figuera 2009, 136)

Die in dem Gedicht aufgeworfene *poesía impura*, mit der die weibliche Sprechinstanz ihr Dichten bestimmt, ist in der Folge die Voraussetzung für das weitere Dichten. Mutterschaft wird dabei nicht nur als bedroht wahrgenommen, sondern auch als institutionell, d.h. gesellschaftlich, bestimmt (cf. Bengoa 2003, 78). Diese Verbindung lässt sich im Gedicht „Posguerra“ aus *El grito inútil* beobachten. Wie Medina betont hat, nutzt die Sprechinstanz des Gedichts das in der *poesía social* häufig eingesetzte Mittel der Ironie (cf. Medina 2019, 1040). Sie weist auf „el cielo de siempre“ (Figuera 2009, 138) hin und fordert eine *poesía pura* in Form von „sonetos, sinfonías, retablos“ (Figuera 2009, 139), welche allerdings an ihren Themen scheitert. So wird Mutterschaft in einen patrilinearen Kreislauf der verdrängten Gewalt gebettet, bei dem Frauen im Gegensatz zu denen in *Mujer de barro* wieder komplett in einer passiven Rolle sind und sich als jungfräuliche Bäuche dem Mann „ergeben“:

Quando el ácido llanto de las madres sin hijo  
se ha perdido en el polvo, una edénica savia  
hinche en curva golosa las mejillas, los vientres  
virginales y tibios que se rinden al hombre  
prolongando su estirpe. (Figuera 2009, 138–139)

Die Möglichkeit, aus dem beschriebenen Kreislauf herauszutreten, können nur Mütter als Kollektiv durch Verweigerung schaffen: „Serán las madres las que digan: Basta.“ (Figuera 2009, 143) Es werden Mütter als Kollektiv sein, führt die Sprechinstanz in „Rebelión“ dann aus, die sich verweigern, Kinder nur für den Krieg und das Grab zu gebären: „Serán las madres todas rehusando/ceder sus vientres al trabajo inútil/de concebir tan sólo hacia la fosa.“ (Figuera 2009, 143) Das Gedicht formuliert eine widerständige Mutterschaft, die sich dem Krieg, aber auch der männlich dominierten Gesellschaft entzieht und später Gedichte wie „Madres“ aus *Los días duros* prägen wird, in dem die Differenzenerfahrungen Schwangerschaft und Mutterschaft betont werden: „Madres del mundo, tristes paridoras,/gemid, clamad, aullad por vuestros frutos.“ (Figuera 2009, 178) Diese widerständige Form von Mutterschaft ersetzt, so Jato, wie bei Carmen Conde und María Beneyto einen „espacio-padre/muerte“ durch einen „espacio-madre/vida“ (Jato 2004, 171) und unterläuft das Konzept von Mutterschaft im Franquismus und allgemein von Mutterschaft als Institution in patriarchalen Gesellschaften. Jato sieht hierin zu Recht eine spezifisch weibliche, intensiviertere Form des *inner exile*: „la experiencia de una maternidad antibelicista se convierte [...] en una expresión del exilio interior que estas escritoras sufren, puesto que manifiesta su permanente oposición a un

régimen que [...] le exige a la mujer parir más hijos para la patria y a sacrificarlos“ (Jato 2000, 46).

Signifikant ist, dass „Rebelión“ mit der Aufforderung „No más parir abeles y caínes.“ (Figuera 2009, 143) zum ersten Mal den Motivbereich um Evas Söhne Kain und Abel aufgreift, dessen umfangreiche, immer wieder erneute Bearbeitung Jato ausführlich für Carmen Conde, María Beneyto und Ángela Figuera untersucht hat (cf. Jato 2004, 202–220). Figuera gestaltete den Motivbereich später in *Víspera de la vida* mit den Gedichten „Caín“ und „Abel“ und in *Belleza Cruel* mit dem Gedicht „Guerra“ aus. In den Gedichten „Caín“ und „Abel“, die eine parallele Struktur aufweisen, können weder der Mörder noch der Ermordete den Mord kognitiv erfassen; beide tragen keine Schuld (cf. Figuera 2009, 203–204). In „Guerra“, dem ein Motto von Carmen Conde vorangeht, das die Thematik des Gedichts erfasst, verstärkt sich diese Interpretation. Die mütterliche Sprechinstanz, d.h. Eva, vergleicht den Schwangerschaftsverlauf in beiden Fällen wie fast zeitgleich Beauvoir (cf. Beauvoir 1951, 518) mit einem Mysterium: „Dos veces fui llenada de misterio.“ (Figuera 2009, 229) Figueras Eva kommt von dieser identischen Mutterschaftserfahrung ausgehend zu dem Schluss: „Caín y Abel, los dos un solo fruto,/ colgándome del pecho, una caricia/idéntica al tocarles el cabello.“ (Figuera 2009, 230) Zuvor zeichnet die Sprechinstanz die Mutterschaft jedoch als eine exklusiv weibliche Erfahrung, denn während sie spürt, „concebía hacia la muerte“ (Figuera 2009, 229), ist für ihren Partner, d.h. Adam, diese Erfahrung intelligibel nicht nachvollziehbar: „Ajeno a mi pasión no interpretaba/ mi vientre henchido ni mi paso lento[.]“ (Figuera 2009, 229) Für die Mutter bedeuten beide Söhne den gleichen Schmerz, die gleiche Liebe und wiederum wird Schuld für das Geschehen nicht bei den beiden Söhnen gesucht – sie haben nur eine Teilschuld –, sondern bei der Welt, in die sie geboren werden, wofür Gott angesprochen wird: „¿Por qué, Señor, los quieres desiguales;/ distintos en tu herencia y en tu gracia?“ (Figuera 2009, 230) Die Sprechinstanz äußert den Wunsch, die Geburten rückgängig zu machen, um die Kinder, anders als im Gedicht „Realidad“ aus *Mujer de barro*, das eine Freude über das autonome Leben formuliert, im mütterlichen Leib als Gegenraum, der auch in dem von Quance untersuchten (cf. Quance 2009, 21) „Destino“ evoziert wird (cf. Figuera 2009, 185–187), zu vermischen: „Si yo hubiera podido revertirlos/de nuevo a mí. Fundirlos. Confundirlos.“ (Figuera 2009, 230) Sie entwirft das Szenario einer erneuten Geburt, bei der Kain und Abel jeweils Eigenschaften des Anderen erhielten, Kain „el alma azul, los ojos inocentes/de Abel apacentando sus corderos“ (Figuera 2009, 230) und Abel „una ligera sombra de pecado“ (Figuera 2009, 230). Der Wunsch erfüllt sich jedoch nicht, am Ende schließt sich der Kreis zu „Rebelión“, in dem die Mütter aufgefordert werden, sich zu weigern, Kinder in einen sinnlosen Kreislauf des Todes hinein zu gebären, d.h. Abels und Kains zu gebären. Eine Aufforderung, die sich nun, wie Jato betont, in den Schlussversen aufhebt (cf. Jato 2004, 209). Wirkungsvoll ist insbesondere die Anadiplose im letzten Vers, die die Vershälften verknüpft und mit invertierter Satzstruktur gegenüberstellt: „Mas nada pude hacer. Surgió la muerte./ Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano./ Caín y Abel parí. Parí la GUERRA.“ (Figuera 2009, 230)



### **Desillusionierung der Institution Mutterschaft in *El grito inútil* und *Los días duros***

Neben programmatischen Gedichten wie „Rebelión“ finden sich in *El grito inútil* alltagsnahe Gedichte wie „Mujeres del Mercado“. Das Gedicht scheint in expressiven Bildern eine Alltagsszene aufzugreifen, die auch Beauvoir beschrieben hat (cf. Beauvoir 1951, 493–494). Die iterative Schilderung im Plural Präsens führt dazu, dass die namenslosen Frauen, die auf die Mutterschaft und „die Funktion, die sexuellen Bedürfnisse eines Mannes zu befriedigen und seinen Hausstand zu besorgen“ (Beauvoir 1951, 429), reduziert sind, „der Wiederholung und geistlosen Routine aus[geliefert]“ (Beauvoir 1951, 499) scheinen. Die „Mujeres del Mercado“ haben im Gegensatz zu der in *Mujer de barro* ihre Schönheit verloren, sind „[v]iejas ya desde siempre“ und haben „[l]os cabellos marchitos como hierba pisada.“ (Figuera 2009, 142). Wie kaum ein anderes Gedicht Figueras evoziert „Mujeres del mercado“ den Hunger der spanischen Nachkriegszeit, da die Frauen von ihrem wenigen Geld nur verdorbene Lebensmittel kaufen können und ihre Kinder mit Resten versorgen müssen. Medina hat das Gedicht daher mit „Nanas de la cebolla“ von Miguel Hernández sowie trotz weniger eindeutiger Ähnlichkeiten mit Gedichten von María Beneyto und Gloria Fuertes verglichen (cf. Medina 2019, 1045). Doch das Gedicht führt nicht nur den Kampf der Frauen gegen Hunger vor, vielmehr betreten die letzten Verse „un terreno íntimo no esperable desde su inicio y su título“ (Rodríguez 2017, 311). Die Verse beschreiben das passive Sexualleben der Frauen, das nur der Befriedigung des trinkenden Ehemanns dient, Beauvoirs Analyse entsprechend zu einem Dienst mit verweigerter Sinnlichkeit geworden ist (cf. Beauvoir 1951, 403, 432, 437). Es treibt, so Rodríguez, die Frauen wegen des „trato machista, ignorante de caricias y halagos“ (Rodríguez 2017, 311) in eine „soledad emocional“ und „alienación sexual“ (Rodríguez 2017, 312). Der Mutterschaft mit vor Schmutz starrenden Kindern und dem Eheleben, das nach dem Marktbesuch in den Blickpunkt rückt, sind jede Illusion genommen. Nichts erinnert mehr an die sinnliche Körperlichkeit in den Gedichten aus *Mujer de Barro* und *Soria Pura*:

Van a un patio con moscas. [...]  
A un barreño de ropa por lavar. A un marido  
Con olor a aguardientes y a sudor y a colilla.  
Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.  
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,  
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia  
de animal instintivo, les castigue la entraña  
con el peso agobiante de otro mísero fruto.  
Otro largo cansancio. (Figuera 2009, 142–143)

Der schonungslose Inhalt kontrastiert besonders mit dem klassischen Alexandriner (cf. Rodríguez 2017, 310), der im Gedicht zweimal von Hemistichien unterbrochen wird. Besonders der zweite von ihnen ist semantisch aufgeladen, denn nach dem Halbvers „Otro largo cansancio.“ tritt eine Stille, eine Sprachlosigkeit ein, die den Eindruck der langen Apathie der Frauen verstärkt. Die Frauen werden von den gesellschaftlichen Umständen entmenschlicht und können, wie der Parallelismus

„otro mísero fruto. Otro largo cansancio“ unterstreicht, Mutterschaft nicht mehr als etwas Positives erleben. Wie die bürgerlichen Frauen haben die Frauen auf dem Markt keine Verfügungsgewalt mehr über ihren Körper und werden zu den im Franquismus asexualisierten Mutterfiguren (cf. Nash 2015, 194; cf. Medina 2019, 1045–1047). Die letzten beiden, oft nicht abgedruckten Verse des Gedichts „Oh, no. Yo no pretendo pedir explicaciones./Pero hay cielos tan puros. Existe la belleza.“<sup>7</sup> (Figuera 2009, 143) kommentieren das bis dahin bildliche Gedicht ironisch mit dem Verweis auf eine Dichtung, die weiterhin die Schönheit der Natur als Thema der *poesía pura* behandelt.

Ähnlich desillusioniert wirkt die Institution Mutterschaft (unter Franco) im titelgebenden Gedicht aus dem Band *Los días duros*. Waren die „Mujeres del mercado“ nur „Viejas ya desde siempre“, ist die Sprechinstanz nun eine mittelalte Frau, die für Wilcox mit ihren Versen zeigt, „that patriarchal society ignores or marginalizes the older woman“ (Wilcox 1992, 72): „Ya no es escudo el hijo entre los brazos./Ya no es sagrado el seno desbordante/de generoso jugo[.]“ (Figuera 2009, 170) Indem die Sprechinstanz den nicht mehr fruchtbaren *cuerpo productor femenino*, der in *Mujer de barro* noch vital wirkte und vom Liebenden als schön empfunden wurde, evoziert, führt sie vor, dass der Körper für die Gesellschaft wertlos geworden ist. Wie in Beauvoirs Analyse ist nur der fruchtbare Frauenkörper gesellschaftlich wertvoll, die alternde Frau ist aber nicht nur funktionslos, sondern auch geschlechtslos (cf. Beauvoir 1951, 589, 596–597). Das Mutterideal der auch von Beauvoir beschriebenen Mariendarstellungen (cf. Beauvoir 1951, 517) besitzt für alternde Frauen im Franquismus keine Geltung: „ni nos sirven/los rizos de blasón, ni nos protege/la condecoración de la sonrisa.“ (Figuera 2009, 170)

### **Die Gleichung „mujer = tierra“ von El grito inútil bis Toco la tierra. Letanias.**

Schon Lechner hat auf die Bedeutung hingewiesen, die in der *poesía social* einfachen, arbeitenden Menschen und vor allem Landleuten (cf. Lechner 1975, 105–107) sowie dem (harten) Landleben zukommt, das oftmals von christlicher Symbolik ausgehend perspektiviert werde (cf. Lechner 1975, 108–109). Er formuliert für die *poesía social* eine in Figueras Lyrikband *Toco la tierra* schon im Titel erkennbare „ecuación hombre=tierra“ (Lechner 1975, 101), eine „[i]dentidad de tierra y hombre, hombre y tierra“ (Lechner 1975, 109), die nicht-engagierte von engagierter Dichtung trenne: „la verdad que busca el hombre es la tierra que pisa con su pie, el hombre y todo lo que procede de la tierra constituyen una unidad.“ (Lechner 1975, 109) Nicht-engagierte Dichtung sehe Natur und Landschaft als teils bukolisches „motivo de gozo, de recreación o de sosegada reflexión“ (Lechner 1975, 100), das historische Umstände und die Landbevölkerung ausspare. Engagierte Dichtung fokussiere hingegen die als benachteiligt angesehene Schicht der Bauern und die „tierra empapada de sangre“ (Lechner 1975, 101; cf. Lechner

---

<sup>7</sup> Das Fehlen, wie etwa bei (cf. Rodríguez 2017, 311), lässt sich wohl zum einen darauf zurückführen, dass die Verse im Gegensatz zum restlichen, bildlichen Gedicht metalyrischen Charakter haben und zum anderen darauf, dass sie in Leopoldo de Luís' Anthologie ebenfalls fehlen (cf. Luís 2000, 230).

1975, 104–105). Diese Schicht wird gerade durch Körperorgane wie die Eingeweide und durch Körperflüssigkeiten wie Tränen oder Blut evoziert, wie bei Lechner durch Hinweise auf Crémers Gedichte *Oración del publicano* und *La herencia* oder de Luí's *Patria oscura* erkennbar wird (cf. Lechner 1975, 109–110). Prägnant drückt es Figuera in den ersten Versen der beiden Terzette ihres in keinem Gedichtband veröffentlichten Sonetts „Poeta puro“<sup>8</sup> aus, wenn ihre Sprechinstanz einem Vertreter der *poesía puro* empfiehlt: „Hombre serás si habitas con los hombres./ [...] Pon tierra, llanto y sangre en tu poesía.“ (Figuera 2009, 316)

Dieses auch poetologisch formulierte dichterische Selbstverständnis variiert Figuera ab *El grito inútil* in zahlreichen Gedichten mit ländlichen Bildwelten. In „Silencio“ fordert die Sprechinstanz Dichter\*innen auf, zu einfachen Handwerkern oder Landarbeitern zu werden. (cf. Figuera 2009, 149–150) In „Tiempo de lágrimas“ aus *Los días duros* erkennt die Sprechinstanz *poesía pura* und *impura* gegenüberstellend mit topischen Beschreibungen zwar die Fortexistenz der schönen Natur an, zeigt sich an ihr aber uninteressiert. Sie begreift die Lebensumstände der Mütter, Kinder, Alten, einfachen Menschen, Handwerker und Bauern „que humedecen el mango/de la dura herramienta con sudor infecundo/que vacía sus venas sin nutrirles la carne“ (Figuera 2009, 172–173), und bemerkt die Tränen in ihren Augen: „en los ojos del hombre sólo hay lágrimas, lágrimas.“ (Figuera 2009, 173) In „El cielo“ aus *Belleza cruel* wird wieder in Anspielung auf eine *poesía pura* gefragt, „Créeis que un bello cielo nos cubre todavía?/[...]Y sigue siendo alegre sobre el llanto?/Y sigue siendo azul sobre la sangre?“ (Figuera 2009, 221), bevor die Sprechinstanz über die Distanz einer *poesía pura* zu Lebenswirklichkeiten aufklärt: „No se llega hasta el cielo desde tantas prisiones“ (Figuera 2009, 222). Besonders interessant ist dabei der Kontrast, der zwischen *cielo* und den Menschen, die mit der *tierra* arbeiten aufgemacht wird, mit „los que son tierra sucia que pisáis sin mirarla/cuando vais por las líricas nubes.“ (Figuera 2009, 222) Mit entsprechenden Argumentationsmustern werden auch in „Solo ante el hombre“, ebenfalls aus *Belleza cruel*, Naturlyrik und geistliche Lyrik abgelehnt. Als Gegenmodell wird eine Dichtung aufgebaut, die „sucio de llanto y de sudor, impuro,/comiéndose, gastándose, pecando“ (Figuera 2009, 225) ist und sich an den arbeitenden Frauen und Männern misst. Die Sprechinstanz erkennt sich in ihnen wieder und spürt „su sangre por mis venas y le entrego/mi vaso de esperanza, y le bendigo,/y junto a él me pongo y le acompaño.“ (Figuera 2009, 225)

In Figueras letztem Band *Toco la tierra, letanías* wird dieses metalyrische formulierte Programm durch den Gattungsbezug implizit sogar verstärkt (cf. Gymnich/Müller-Zettelmann 2007, 67). Im Fall der Litanei sind die Wiederholungsstrukturen, oft als Epizeuxis realisiert, besonders markant: „HIJOS, ya veis; no tengo otras palabras:/insisto, insisto, insisto; verso a verso/ [...] Repito,

---

<sup>8</sup> Figuera verwendet nur im Titel des zitierten Gedichts *Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas* die Bezeichnung *poetisa* (1950). Ihr Ehemann, Sabina de la Cruz – ebenfalls Dichterin und zugleich Ehefrau Blas de Oteros – sowie Leopoldo de Luí's haben gegenüber Zabala (cf. 1994, S. 81) aber ihre Ablehnung des Begriffs bezeugt. Vielleicht sah sie wie Gloria Fuertes, die diese Haltung in *¡Hago versos, señoras!* einnimmt, eine Gleichrangigkeit mit männlichen Kollegen gefährdet und bevorzugte das generische *poeta* 'Dichter\*in'.

vuelvo, sigo, en letanía:“ (Figuera 2009, 261) In Bezug auf das Dichtungsverständnis findet sich mit „Estamos viendo todo lo que pasa“ ein Gedicht, das die Sehnsucht nach und die Unmöglichkeit einer idyllischen Naturlyrik beschreibt und am Ende auf einer Lyrik der Nähe zum Nächsten besteht, die keine Dichterkrönung zur Folge hat: „vamos sin corona por la calle;/entramos en la casa del vecino,/ [...]Y le decimos cosas que le alcanzan. (Figuera 2009, 269–271) Ähnlich formuliert es schließlich auch das Gedicht „Me explico ante Dios“, in dem sich die Sprechinstanz von religiöser Dichtung ab- und den Menschen und gerade Müttern zuwendet, denen Gott keine Stütze mehr sei (cf. Figuera 2009, 273–274): „Pero, al que sólo es hombre, ¿quién le canta? [...] /Mas ¿quién dice a la madre pecadora/bendito sea el fruto de tu vientre? (Figuera 2009, 273)

Diese Mütter werden in *Toco la tierra* immer wieder aufgerufen, sie werden endgültig zum Zentrum der Menschen, denen die Sprechinstanz eine Stütze sein will, sodass die Gleichung „hombre=tierra“ zur sich in *Mujer de barro* ankündigenden Gleichung „mujer=tierra“ modifiziert zu werden scheint. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Lechners Hinweise auf Texte, die auf den Topos der Mutter Erde (cf. Lechner 1975, 108) Bezug nehmen, wie Victoriano Crémers *Las madres* (cf. Lechner 1975, 102–103) oder Eugenio de Noras *Lamento* (cf. Lechner 1975, 103). Bei Figuera drückt sich der Topos besonders intensiv im Gedicht „La Frontera“ aus *Toco la tierra* aus. Arkinstall hat für dieses Gedicht auf patriarchale Raumbesetzungen hingewiesen, die als Gewalt an der Mutter Erde dargestellt eine Analogie mit „the murder of the mother at the very foundations of patriarchy“ (Arkinstall 2009, 108) herstellen:

Llegaron hombres a partir la tierra: [...]

Hombres con botas despiadadas  
hombres con mapas y anteojos,  
con largos dientes, largas uñas  
ojos de plomo y sangre negra.

A filo de ansia y de cuchillo  
iban abriendo y troceando  
el pecho santo de la Madre. (Figuera 2009, 276)

Wie auch Arkinstall erkannt hat (cf. Arkinstall 2009, 108), tragen die militärisch gezeichneten Männer, die die Mutter Erde aufteilen, unnatürliche Körperzüge, lange Zähne und Nägel, Bleiaugen und schwarzes Blut. Diese Körperattribute stehen im Gegensatz zu den gesellschaftlich tabuisierten Körperflüssigkeiten, die sowohl in der *poesía social* als auch bei Figuera eine Konstante darstellen. Als bisher nur in wenigen Studien (cf. Crespo 1997, 109; cf. Lara-Kuhlman 2012, 96–98) angedeutete Werkisotopie sind sie den einfachen Menschen, aber vor allem Frauen und Müttern zugeordnet. Im Gedicht „Creo en el hombre“ wird diese Zuordnung mit einer Geburtsmetaphorik variierend wiederholt:

Porque nació y parí con sangre y llanto;  
porque de sangre y llanto soy y somos,  
porque entre sangre y llanto canto y canta,  
creo en el hombre. (Figuera 2009, 284)

Diese Körperflüssigkeiten sind der Inbegriff einer *poesía impura*. Nicht zuletzt sind sie im Zusammenhang mit (Un-)Reinheitsvorstellungen (cf. Beauvoir 1951, 171–173) zu denken, die sich auch hinsichtlich der Jungfrau Maria interpretieren lassen, denn nach der christlichen Tradition ist Maria nicht „mit Blut und Unreinigkeit niedergekommen wie die anderen Frauen“ (cf. Beauvoir 1951, 190). Die Körperflüssigkeiten fügen sich mit der Gleichung „mujer=llanto=sangre“ in die Gleichung „hombre=tierra“ ein und modifizieren sie zu: „mujer=tierra=llanto=sangre“. Diese Teile verwandeln sich in Figueras Lyrik ineinander oder es wird eine Verwandlung gewünscht wie im Gedicht „La sangre“ aus *Víspera de la vida*, in dem die Sprechinstanz darum bittet, dass ihr Blut nach ihrem Tod auf der Erde verteilt werde: „Verted mi sangre toda. Derramadla./Absórbala la tierra como suya“ (cf. Figuera 2009, 206). Wie sehr die Teile aber voneinander abhängen, zeigt vor allem der Band *Toco la tierra* mit Gedichten wie „Salve a España“ oder „En tierra escribo“. „Salve a España“ greift die Vorstellung einer Mutter Erde mit Spanien als „tierra y madre“ (Figuera 2009, 268) auf, deren Kinder als „huérfanos de ti en su propia entraña“ (Figuera 2009, 269) leben, und in „En tierra escribo“ schreibt die Sprechinstanz: „soy de tierra: en tierra escribo/ y al hombre-tierra canto[.] [...] Mi poesía/toca la tierra y tierra será un día.“ (Figuera 2009, 262)

### **Fazit – Mütter in Figueras Lyrik zwischen Gleichheit und Differenz**

Ángela Figuera Aymerich ist eine bedeutende Stimme der Literatur des *inner exile* unter Franco, die in Spanien und in den englischsprachigen Ländern längst mit María Beneyto, Gabriel Celaya, Carmen Conde, Gloria Fuertes, José Hierro und Blas de Otero als eine der zentralen Vertreter\*innen der *poesía social* gilt. In einer ersten Werkphase, die die Bände *Mujer de barro* und *Soria pura* umfasst, stellt Figuera die Partnerschaft zwischen Mann und Frau von einer gleichrangigen Sinnlichkeit ausgehend dar und nutzt eine Geburtsmetaphorik, um eine literarische Mutterschaft zu proklamieren. Mutterschaft wird allerdings abgesehen von den Gedichten „Muerto al nacer“ und „Tierra“ kaum vom biologischen Potenzial der Frauen aus gedacht, sodass Mutterschaft als Institution affirmiert scheint. Gegen diese Institution wendet sich Figuera dann in einer zweiten Werkphase ab dem Band *Vencida por el Ángel*: Mutterschaft wird als Differenzenerfahrung markiert. Figuera grenzt diese zweite Werkphase metalyrisch und poetologisch immer wieder gegenüber einer *poesía pura* ab und entwirft eine *poesía impura*, die sich wie bei Otero und Celaya an den Mitmenschen orientiert. Angesichts des Franquismus und des Nationalkatholizismus thematisiert sie jedoch gerade Frauen, die von diesen Doktrinen auf ihre Rollen als Ehefrauen und Mütter reduziert wurden. Figueras Lyrik begegnet diesen Mutteridealen wie andere ihrer weiblichen Kolleginnen durch biblische Intertextualität, die illusionslose Darstellung des Lebens von Frauen als Mütter und Ehefrauen über ihre fruchtbare Zeit hinaus und erwägt die kollektive Verweigerung von Mutterschaft als Mittel, gesellschaftliche Zustände zu ändern. Schließlich hebt sie auch weibliche Körperlichkeit und als unrein gesehene Körperflüssigkeiten hervor, die die für die *poesía social* wichtige Gleichung „hombre=tierra“ erweitern. Vor dem Hintergrund des Topos der Mutter

Erde und den Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen fruchtbarer Erde und Frau scheint die Gleichung jedoch „mujer=tierra“ zu sein.

### Primärliteratur

- AYMERICH FIGUERA, Ángela. 2009 [1986]. *Obras completas. Nota preliminar de Julio Figuera. Introducción y bibliografía de Roberta Quance*. Madrid: Hiperión.
- FELIPE, León. 2009 [1958]. „Palabras.“ In *Obras completas von Aymerich Figuera, Ángela*. ed. Quance, Roberta, 215–216, Madrid: Hiperión.
- LUIS, Leopoldo de (ed.). 2000 [1965]. *Poesía social española contemporánea. Antología [1939–1968]*, neu ed. Rubio, Fanny & Jorge Urrutia. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NERUDA, Pablo. 1935. „Sobre una poesía sin pureza.“ *Caballo verde para la Poesía* 1, o.S.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003722124&page=7&search=&lang=es>>.

### Sekundär- und Tertiärliteratur

- ACILLONA, Mercedes. 1996. „Sobre el yo poético y la diferencia en Angela Figuera.“ *Zurgai* 18, 92–97.
- ALONSO, Dámaso. 1965. „Poesía arraigada y poesía desarraigada.“ In *Poetas españoles contemporáneos*. ed. ders. 3. erw. Auflage. Madrid: Gredos, 345–358.
- ARKINSTALL, Christina. 1997. „Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work.“ *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21 (3), 457–478.
- ARKINSTALL, Christina. 2009. *Histories, Cultures, and National Identities: Women Writing Spain, 1877–1984*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- BENGOA, María. 2003. *La poeta Ángela Figuera (1902–1984)*. Bilbao: BBK.
- BEAUVOIR, Simone. 1951. *Das andere Geschlecht. Sexus und Sitte der Frau*. Übers. v. Eva Rechel-Mertens und Fritz Monfort. Hamburg: Rowohlt.
- CANO BALLESTA, Juan. 1972. *La poesía española entre pureza y revolución (1930–1936)*. Madrid: Gredos.
- CHICHARRO, Antonio. 2009. „La poesía social: Aspectos discursivos y de concepto.“ In *Victoriano Crémer. Cien años de periodismo y literatura*. Ed. José Enrique Martínez, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 83–96.
- CRESPO MASSIEU, Antonio. 1997. „La belleza cruel.“ *Asparkia. Investigación feminista* 8, 103–121.
- EVANS, Jo. 1996. *Moving Reflections. Gender, Faith and Aesthetics in the Work of Angela Figuera Aymerich*. London: Tamesis.
- FLUDERNIK, Monika. 2007. „Kanon und Geschlecht.“ *Freiburger Frauenstudien* 20, 51–67.
- GILBERT, Sandra M./GUBAR, Susan. 2000. *The madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, 2. Aufl., New Haven u.a.: Yale University Press.
- GOMEZ LIZARRAGA, Oihane. 2015. *La poesía de Ángela Figuera: Una lectura social, metapoética y de género en Vencida por el ángel y Belleza cruel*. Trabajo de Fin de Grado. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.  
<[https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21396/TFG\\_Gomez\\_Lizarraga.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21396/TFG_Gomez_Lizarraga.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>.
- GYMNICH, Marion & Eva Müller-Zettelmann. 2007. „Metalyrik. Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen.“ In *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektive – Metagattungen – Funktionen*, ed.

- Hauthal, Janine et al., 65–91, Berlin: De Gruyter.
- HAHN, Barbara. 1991. *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- ILIE, Paul. 1980. *Literature and inner exile. Authoritarian Spain. 1939–1975*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JATO, Mónica. 2000. „Exilio interior e identidad nacional: El concepto de patria en la poesía de Carmen Conde, Angela Figuera y Angelina Gatell.“ *Hispanic Poetry Review* 2 (1) , 35–50.
- JATO, Mónica. 2004. *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Kassel: Edition Reichenberger.
- LARA-KUHLMAN, Luz Elizabeth. 2012. „Lenguaje, Corporealidad e Identidad en la obra de Ángela Figuera Aymerich.“ *Utah Foreign Language Review* 20, 87–104.
- LECHNER, Johannes. 1975. *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda. De 1939 a 1974*. Leiden: Universitaire Pers Leiden.
- MEDINA PUERTA, Carmen. 2019. „La poesía social como testimonio del hambre. La voz ejemplar de Ángela Figuera.“ *Revista Signa* 28, 1021–1055.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. 2000. „La relación de Ángela Figuera con la censura española: Los expedientes de su obra poética.“ In *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6–11 de julio de 1998*. Bd. 4, ed. Sevilla Arroyo, Florencio & Carlos Alvar Ezquerro, 169–177, Barcelona: Castalia.
- NASH, Mary. 2015. „Vencidas, represaliadas y resistentes: Las mujeres bajo el orden patriarcal franquista.“ In *Cuarenta años con Franco*. ed. Casanova, Julian, 191–227, Barcelona: Editorial Crítica.
- PAYERAS, María. 2003. *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid: SIAL Ediciones.
- QUANCE, Roberta. 2009. „En la casa paterna.“ In *Obras completas* von Aymerich Figuera, Ángela. ed. Quance, Roberta, 13–25, Madrid: Hiperión.
- RICH, Adrienne. 1979. *Von Frauen geboren. Mutterschaft als Erfahrung und Institution*, übers. v. Gesine Stempel und Meo H.-Rentzel, München: Frauenoffensive.
- RODRIGUEZ CACHO, Lina. 2017. „Mujeres y exilio interior: A propósito de Ángela Figuera.“ *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2, 306–315.
- SALADRIGAS, Robert. 1974. „Monólogo con Angela Figuera.“ *Destino* 23.11., 48–49.  
<[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1340389](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1340389)>.
- WILCOX, John C. 1992. „A Reconsideration of Two Spanish Women Poets: Angela Figuera and Francisca Aguirre.“ *Studies in 20th Century Literature* 16 (1), 65–92.
- ZABALA AGUIRRE, José Ramón. 1987. „Erotismo, maternidad y poesía de Ángela Figuera.“ *Zurgai* 9, 20–23.
- ZABALA AGUIRRE, José Ramón. 1994. *Angela Figuera. Una poesía en la encrucijada*. San Sebastián: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto.
- ZABALA AGUIRRE, José Ramón. 2003. „Ángela Figuera Aymerich. Cuando la poesía no basta: Activismo poético en defensa del ser humano.“ In *Españolas del siglo XX. Promotoras de la cultura*, ed. Jiménez Tomé, María José & Isabel Gallego Rodríguez, 245–283, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

## Zusammenfassung

Ángela Figuera Aymerich war zeitgenössisch in die literarischen Netzwerke der *poesía social* integriert. Allerdings ist sie erst seit den 1980er Jahren in den Kanon derselben aufgestiegen, als spanische und englischsprachige Literaturwissenschaftler begannen, sich um mehr Geschlechtergerechtigkeit zu bemühen. Sie haben ausgehend von metalyrischen und poetologischen Reflexionen der Autorin zwei Phasen in ihrer Lyrik herausgearbeitet. Diese Phasen analysiert der Artikel mit Ideen Simone de Beauvoirs und mit Adrienne Richs Unterscheidung von Mutterschaft als Erfahrung und als Institution. Für die erste Phase wird argumentiert, dass Figuera Mutterschaft als Institution zwar noch weitgehend affirmiert, aber bereits weibliche Körperlichkeit in der gleichrangigen Partnerschaft mit dem Mann hervorhebt. Mit der zweiten Phase, die der *poesía social* zugerechnet wird und sich als *poesía impura* präsentiert, fokussiert Figuera Mutterschaft dann als Differenzenerfahrung und biologisches Potenzial. Gegenüber der nationalkatholischen Doktrin des Franco-Regimes von Frauen als Mütter und Ehefrauen entwirft Figuera eine „maternidad disidente“ (Zabala 2003) der kollektiven Verweigerung.

## Abstract

Despite her contemporary integration in the literary networks of the *poesía social*, Ángela Figuera Aymerich only ascended to its canon due to research efforts for more gender fairness since the 1980s. With respect to her poetry, critics distinguish fundamentally between two phases which Figuera reflected metalyrically and poetologically. This article analyses these phases using both ideas of Simone de Beauvoir and Adrienne Rich's distinction between motherhood as experience and as institution. For the first phase, it will be argued that Figuera affirms motherhood as institution to a large extent, but already stresses the physicalness of women who are seen as equal in the partnership with men. With the second phase which pertains to the *poesía social* and which is presented as *poesía impura*, Figuera focusses on motherhood as differentiating experience and biological potential. Instead of portraying women as wives and as mothers, Figuera sketches a collective refusal of motherhood, thereby shaping a „maternidad disidente“ (Zabala 2003) and challenging francoist National Catholicism.



Martin Gärtner

## ***Admirable clarté oder clarté obscure?***

Der Streit um das *génie de la langue française*

**Martin Gärtner**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für  
französische Sprachwissenschaft am  
Romanischen Seminar der Europa-  
Universität Flensburg.

[martin.gaertner@uni-flensburg.de](mailto:martin.gaertner@uni-flensburg.de)

### Keywords

Geschichte der französischen Sprache – Sprachapologie – Sprachphilosophie – Sprachdiskussion – Nationalsprache

## **1. Präliminarien**

Dass die *clarté* des Französischen ein Topos<sup>1</sup> bzw. ein Allgemeinplatz in der französischen Sprachdiskussion ist, ist weitgehend bekannt und wird wahrscheinlich jedem Französisch-Studierenden im Laufe seiner Ausbildung vermittelt. Der berühmte Satz von Antoine de Rivarol „Ce qui n’est pas clair, n’est pas français“ (Rivarol 1991 [1784], 39) gehört wohl zu den Sätzen, die jeder, der Französisch lernt bzw. studiert, hört und sich merken soll. Unter *clarté* würde man nun in erster Linie Klarheit verstehen, und tatsächlich ist dies die häufigste Übersetzung, die man für den Begriff *clarté* im Wörterbuch findet<sup>2</sup>. Doch was bedeutet Klarheit in Bezug auf eine Sprache eigentlich? Bedeutet es, dass die Sprache einer festgefügtten Wortfolge im Satz folgt, so wie Rivarol es in seinem *Discours sur l’universalité de la langue française* im Jahr 1784 erkannt haben wollte? Bedeutet es, dass es wie in den verschiedenen, künstlich geschaffenen Plansprachen des 19. Jahrhunderts, welche als Welthilfssprachen die globale Kommunikation und damit nicht weniger als den Weltfrieden ermöglichen sollten, keinerlei Unregelmäßigkeiten gibt? Kann man Klarheit messen? Sind manche Sprachen klarer als andere? Welche Bedeutung

---

<sup>1</sup> Unter Topos versteht man in der Literaturwissenschaft einen Allgemeinplatz, einen *lieu commun*, der in der antiken Rhetorik als gedankliches Thema galt, das beliebig weiterentwickelt und abgewandelt werden konnte. Die Topoi entwickelten sich später zu Klischees und erweiterten damit ihren Verwendungsbereich. Dieser Ansicht steht die Idee entgegen, dass Topoi keine frei verwendbaren Klischees sind, welche nach Belieben verwendet werden können, sondern dass sie ihre jeweilige Wirkung erst im Textzusammenhang entfalten. Dementsprechend können Topoi in ihrer Funktion, je nach Absicht des Autors, variabel eingesetzt werden (cf. LWR 2003, 335).

<sup>2</sup> Das *Lexikon sprachwissenschaftlicher Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts* gibt neben dem Wort Klarheit auch die Begriffe Deutlichkeit und Reinigkeit an (cf. Haßler/Neis 2009, 903).

hat das Konzept der *clarté* heute in der französischen Sprachdiskussion, die seit jeher mit einer deutlich größeren Intensität geführt wird als in anderen europäischen Staaten? Dies sind die Fragen, denen sich dieser Beitrag nähern möchte, ohne den Anspruch zu erheben, alle jemals zur *clarté* verfassten Texte in den Blick nehmen zu können. Es kann in diesem Zusammenhang nur darum gehen, möglichst repräsentative Texte und Äußerungen zu zitieren, die die Diskussion um die *clarté* illustrieren. Im Zentrum stehen dabei sowohl historische als auch zeitgenössische Texte und Publikationen, die sich mit dem Französischen befassen und verschiedene Aspekte seiner Klarheit in den Blick nehmen.

## **2. *Clarté* und *génie de la langue française***

Wer sich mit dem Begriff der *clarté* auseinandersetzt – welcher, wie es Mario Wandruszka ausdrückt, zu jenen Begriffen gehört, die als Schlüsselbegriffe das Wesen einer bestimmten Zeit und auch eines ganzen Volkes, jenes der Franzosen, zu beschreiben in der Lage sind (cf. Wandruszka 1959, 135) – wird sehr schnell auf ein weiteres Konzept stoßen, das im Umfeld dieses Begriffs immer wieder auftaucht und ein weiterer Schlüsselbegriff in der französischen Sprachdiskussion ist. Es handelt sich dabei um das *génie de la langue française*. Hierbei steht man vor dem Problem, dass auch dieser Begriff, ähnlich wie jener der *clarté*, kontrovers diskutiert wird und eine lange historische Debattengeschichte hinter sich herzieht. Das *génie* des Französischen zu erklären und zu fassen, ist das Ziel verschiedener Sprachgelehrter, Literaten und Linguisten (z. B. Condillac, Bouhours, Voltaire, Dauzat) gewesen, und auch in der Gegenwart ist das *génie de la langue* Gegenstand entsprechender Diskussionen. Dass die Definitionen, die zum *génie de la langue* gegeben werden, voneinander abweichen und dementsprechend verschiedene Aspekte in den Vordergrund stellen, die das Französische und sein Wesen charakterisieren sollen, kann anhand einer selektiven Auswahl an bekannten Äußerungen zum *génie de la langue* illustriert werden.

Beginnen wir bei Joaquin du Bellay und seiner *Deffence, et Illustration de la langue françoysse* aus dem Jahr 1549. Diese Schrift, die zu einer Zeit entstand, in der sich das Französische noch wie alle anderen europäischen Volkssprachen der Konkurrenz des Lateinischen als universell gültigem Kommunikationsmittel erwehren musste, beschreibt ausführlich die Höherwertigkeit des Französischen gegenüber dem Griechischen und dem Lateinischen, also gegenüber den beiden klassischen Sprachen der Literatur, Kultur und Politik jener Epoche, wobei insbesondere das Lateinische in Westeuropa eine nicht zu überschätzende Rolle in diesen Bereichen der nicht-alltäglichen Kommunikation einnahm. Du Bellay beschreibt das *génie* einer jeden Sprache als ein *Je ne scay quoy*, als etwas undefinierbares, als eine Art unergründbaren Reiz, den eine jede Sprache ausübt. Da es äußerst individuell ist, können andere Sprachen – z. B. im Rahmen einer Übersetzung – diese Individualität der Einzelsprache nicht wiedergeben. Dementsprechend ist jede Sprache einzigartig und etwas für sich individuell Unnachahmliches (cf. Du Bellay 1991 [1967], 211).

Mit Du Bellay scheint also in Frankreich die Idee in die Welt gekommen zu sein, dass jede Sprache einzigartig ist und dass diese Individualität, also das *génie* einer jeden

Sprache, wenn überhaupt, nur schwer zu fassen ist. In den folgenden Jahrhunderten und bis in die Gegenwart hinein beschäftigten (und beschäftigten) sich die Autoren und Sprachgelehrten folgender Generationen mit dem Phänomen des *génie de la langue française*<sup>3</sup>. Genannt sei hier als Vertreter des 17. Jahrhunderts der Jesuitenpater Dominique Bouhours, der in seinen *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* aus dem Jahr 1671 das Französische in direkten Vergleich zu seinen romanischen Schwestersprachen Italienisch und Spanisch stellt. Abgesehen davon, dass es sich hier um eine eindeutig apologetisch gefärbte Beschreibung des Französischen zuungunsten der beiden anderen Sprachen handelt, stellt Bouhours hier einen klaren Zusammenhang zwischen dem Prestige des Französischen und seiner besonderen Klarheit bzw. Eindeutigkeit her, die in diesem Beitrag interessiert:

Cette naïveté, qui est le propre caractere de nostre langue, est accompagnée d'une certaine clarté, que les autres langues n'ont point. Il n'y a rien de plus opposé au langage d'aujourd'huy, que les phrases embarrassées; les façons de parler ambiguës; toutes les paroles qui ont un double sens; ces longues parentheses qui rompent la liason des choses; le mauvais arrangement des mots, lorsqu'on ne garde pas bien l'ordre naturel dont nous parlions tout à l'heure, & qu'on met quelques termes entre ceux qui se suivent naturellement. (Bouhours 2003 [1671], 120)

Das Französische ist dieser Aussage zufolge eine klare, einfache und deshalb besonders zur Kommunikation geeignete Sprache. Sie ermöglicht es, sich eindeutig zu verständigen und hat darüber hinaus den Vorteil, dass sie durch ihre Gestalt und ihre Formen den Boden für einen guten Sprachegebrauch im Sinne Claude Favre de Vaugelas bereitet<sup>4</sup>. Klarheit oder *clarté* bzw. *netteté* ist als rhetorische Qualität einer Sprache bzw. von Sprachverwendung keine französische Erfindung. Schon in der Antike wurde die Klarheit, lat. *PERSPICUITAS*, als Merkmal einer guten rhetorischen Leistung angesehen. Neben dem Aspekt der Klarheit wurden auch andere Merkmale guter Sprachverwendung im Zusammenhang mit rhetorischer Leistung hervorgehoben und seit der Renaissance als humanistische Kriterien der Rhetorik und der Sprachverwendung wiederentdeckt. In einem weiteren Kontext wurden diese Vorzüge der Sprachbetrachtung in Beziehung zu den (angeblichen)

---

<sup>3</sup> Auch in anderen europäischen Staaten bzw. Regionen befassten sich Gelehrte ausführlich mit ihrer jeweiligen Muttersprache und versuchten, ihr Wesen zu ergründen. Diese Überlegungen wurden nicht selten in der Form von Sprachapologien niedergeschrieben, die dazu dienten, die eigene Sprache zu loben und ihre Merkmale positiv hervorzuheben. Einige dieser Schriften waren darüberhinausgehend dazu vorgesehen, andere Sprachen abzuwerten und anhand verschiedenster Kriterien die Überlegenheit der eigenen Mutter- bzw. Nationalsprache zu beweisen. Eine Auswahl solcher sprachapologetischen Schriften bietet z. B. Peter Burke (cf. Burke 2006, 75). Zu den bei ihm genannten Apologien gehört aus dem Bereich des Französischen auch *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*.

<sup>4</sup> Vaugelas ist als *remarqueur*, also als eine Art Sprachkritiker, im 17. Jahrhundert äußerst einflussreich gewesen und ist bis heute eng mit dem Begriff des *bon usage* verbunden, welcher seinerseits in der französischen Sprachdiskussion und Sprachkultur eine beispiellose Erfolgsgeschichte durchlaufen hat. Vaugelas, der den *bon usage* im Vorwort zu seinen *Remarques sur la langue françoise* aus dem Jahr 1647 als Sprachform des besten Teils des Hofes und der besten Autoren – „la plus saine partie de la cour, conformément à la plus saine façon d'écrire des Auteurs du temps“ (cf. Haßler/Neis 2009, 967) – bezeichnete, sorgte mit seinen Vorstellungen vom guten Sprachegebrauch maßgeblich für die Standardisierung des heutigen Französischen und gilt als Wegbereiter des Französischen als Kultursprache.

Mängeln der Sprachverwendung gesetzt.<sup>5</sup> Die *PERSPICUITAS* bzw. später die *clarté* bzw. ‚Klarheit‘ beschreibt seit der Antike eine Vorgabe zur Sprachverwendung, die für die Rhetorik ein zentrales Merkmal darstellt. Klarheit wird dann hergestellt, wenn die Gedanken logisch organisiert sind, um das Verständnis und, wenn nötig, die Überzeugung des Kommunikationspartners zu gewährleisten. Aus dieser Handlungsanweisung zu einem guten und effektiven Sprachgebrauch wird in der Folge seit der Renaissance ein Element für die Apologie der jeweiligen Nationalsprachen, indem – so wie im Falle des Französischen – die Klarheit als besonders ausgeprägtes Element der jeweiligen Sprachen herausgestellt wird (cf. Haßler/Neis 2009, 903). Die Klarheit einer Sprache kann anhand verschiedener Merkmale festgestellt werden. Dazu gehören beispielsweise Charakteristika wie die Natürlichkeit einer Sprache, eine an die Ausführungen von Descartes orientierte Umsetzung der Satzstellung Subjekt-Verb-Objekt bzw. des *ORDO NATURALIS*<sup>6</sup>, sowie die Annahme, dass eine klare Sprache in der Regel über möglichst wenige Wörter verfügt, da eine klare und eindeutige Sprache sich auch durch einen eher knappen Wortschatz auszeichnet, der eine optimierte, konzise Kommunikation ermöglicht (cf. Haßler/Neis 2009, 916/917). Diese und andere zur Bewertung rhetorischer Aktivitäten bzw. zur Bewertung von Texten entwickelten Kategorien wurden ab dem 16. Jahrhundert zunehmend auf einzelne Sprachen übertragen, sodass eine Vermischung der Ebenen stattfand. Die Bewertung von Texten ging einher mit der nicht selten apologetischen Bewertung von Einzelsprachen. Somit dienten die ursprünglich rhetorischen Kategorien auch dem Sprachvergleich, da dieser ab dem 18. Jahrhundert im größer werdenden Maße über den Vergleich von Texten vollzogen wurde (cf. Schlieben-Lange 1992, 571-572). Speziell in Frankreich wurde die Klarheit als rhetorische Kategorie immer weiter in den Bereich der Grammatik verschoben und damit von der Rhetorik entfernt, sodass in diesem Zusammenhang von einem „Sieg der Logik über die Rhetorik“ gesprochen werden kann (cf. Schlieben-Lange 1992, 579). Es bleibt dementsprechend hinzuzufügen, dass sich die Klarheit sowohl auf die Ebene des Diskurses als auch auf die Ebene von einzelsprachlichen Merkmalen beziehen kann, so wie es im Falle des Französischen

---

<sup>5</sup> Zur Beschreibung der Vorzüge und Nachteile einzelner Sprachen gab es seit der Antike ein Gefüge aus verschiedenen Begriffen, welches insbesondere im 18. Jahrhundert erweitert und verändert wurde (cf. Haßler/Neis 2009, 882). Neben der *PERSPICUITAS* zählen auch Kriterien wie *HARMONIA*, *ABUNDANTIA* und *ENERGEIA* zu diesen humanistischen Sprachkriterien, welche die Vorzüge von Sprachen beschreiben sollen. Einige wie bspw. der Wohlklang bzw. *HARMONIA* sind eindeutig subjektiv geprägt, andere hingegen können einander widersprechen, so z. B. im Falle des Französischen die Vorzüge der Klarheit und jene des Reichtums. Die Beschreibung von Einzelsprachen mit den Begriffen der Rhetorik ist ein europäisches Phänomen, welches im Zeitraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert seine Blütezeit erlebte. Positive Eigenschaften, die ursprünglich auf Texte verwendet wurden, kamen in jener Zeit zunehmend bei der Beschreibung der europäischen Volkssprachen zum Einsatz (cf. Schlieben-Lange 1992, 571).

<sup>6</sup> Der *ORDO NATURALIS* spielte bereits in der Antike mit Blick auf die Qualitäten einer guten Rhetorik eine große Rolle. Die Annahme einer bestimmten Wortstellung, welche aus der Natur heraus entsteht, wurde einer künstlichen Wortfolge entgegengestellt (cf. Haßler/Neis 2009, 1134/1135). Der *ORDO NATURALIS* bezeichnete ebenfalls eine logische Abfolge der Elemente im Satz, während abweichende Satzkonstruktionen eher zur Erzeugung bestimmter rhetorischer Effekte dienten. Im Zuge der Normierungsbestrebungen des Französischen im 17. Jahrhundert wurde der Begriff des *ordre naturel* von den Grammatikern von Port-Royal als ein wesentliches Merkmal insbesondere des Französischen festgelegt (cf. Haßler/Neis 2009, 1136).

insbesondere auf die Satzstellung zutrifft, die (angeblich) eine besondere Klarheit garantiert.

Im 18. Jahrhundert wurde die Diskussion um das *génie* des Französischen, auch vor dem Hintergrund der Vorstellungen von sprachlicher Klarheit, weitergeführt. Voltaire äußerte sich in seinem *Dictionnaire philosophique* nicht nur zum *génie* der Sprachen im Allgemeinen („On appelle génie d’une langue son aptitude à dire de la manière la plus courte et la plus harmonieuse ce que les autres langages expriment moins heureusement“ (Voltaire 1879 [1764], 557) und gab Beispiele für die verschiedenen *génies* der Einzelsprachen. Er orientierte sich mit Blick auf das Französische ebenfalls an der Argumentationslinie Bouhours, da er in seinen Betrachtungen zum *génie* der Sprachen zu dem Schluss kam, dass sich das Französische insbesondere durch seine Eleganz und durch seine Klarheit auszeichne:

Le français, par la marche naturelle de ses constructions, et aussi par sa prosodie, est plus propre qu’aucune autre à la conversation. Les étrangers, par cette raison même, entendent plus aisément les livres français que ceux des autres peuples. Ils aiment dans les livres philosophiques français une clarté de style qu’ils trouvent ailleurs assez rarement. (Voltaire 1879 [1764], 558)

Den Höhepunkt der Diskussion um die Klarheit des Französischen und damit um seine besondere, individuelle Wesensart markiert allerdings der *Discours sur l’universalité de la langue française* von Antoine de Rivarol aus dem Jahr 1784. Die Berliner Akademie der Wissenschaften, zu jener Zeit wie andere europäische Institutionen ein Hort des Französischen (cf. Rey 2007, 91), hatte in diesem Jahr in einer ihrer regelmäßig gestellten Preisfragen nach einer Erläuterung der Gründe für die Universalität des Französischen in Europa gefragt. Aus den eingesendeten Preisschriften wurden zwei ausgewählt, die den ersten Platz zugesprochen bekamen: der heute weitgehend vergessene Beitrag von Johann Christoph Schwab und der *Discours sur l’universalité de la langue française* von Antoine de Rivarol. Rivarol argumentiert in seinem Beitrag maßgeblich mit dem Argument der *clarté* des Französischen, um die postulierte Universalität dieser Sprache zu begründen. Die *clarté* beruht dabei in erster Linie auf der festgefügtten Wortfolge Subjekt-Prädikat-Objekt, auch als *ordre naturel* bezeichnet und bereits in der Antike als *ORDO NATURALIS* bekannt. Allein das Französische hat, der Auffassung Rivarols folgend, diese seiner Meinung nach natürliche, ursprüngliche und der menschlichen Kommunikation wirklich angemessene Satzkonstruktion als eindeutiges Charakteristikum in sich verankert, auch im Gegensatz zum Lateinischen, von dem es abstammt. Auf diesem Faktum gründet sich seine Universalität und schlussendlich seine Eignung als Universalsprache, d. h. als Sprache der Diplomatie und Politik, der Kunst sowie als Umgangssprache an zahlreichen europäischen, ursprünglich nicht-frankophonen Höfen jener Zeit:

Le français, par un privilège unique, est seul resté fidèle à l’ordre direct, comme s’il était tout raison ; et on a beau, par les mouvements des plus variés et toutes les ressources du style, déguiser cet ordre, il faut toujours qu’il existe : et c’est en vain que les passions nous bouleversent et nous sollicitent de suivre l’ordre des sensations : la syntaxe française est incorruptible. C’est de là que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre langue. Ce qui n’est pas clair, n’est pas français ; ce qui n’est pas clair est encore anglais, italien, grec

ou latin. Pour apprendre les langues à inversion, il suffit de connaître les mots et leurs régimes ; pour apprendre la langue française, il faut encore retenir l'arrangement des mots. On dirait que c'est d'une géométrie tout élémentaire, de la simple ligne droite, que s'est formée la langue française, et que ce sont les courbes et leurs variétés infinies qui ont présidé aux langues grecque et latine. La nôtre règle et conduit la pensée ; [...]. (Rivarol 1991 [1784], 39)

Die Klarheit des Französischen, die, wie Rivarol hier ausführt, auf der eindeutigen, einer geraden Linie folgenden Syntax beruht, betrifft nicht nur die Sprache selbst, sondern auch ihre Sprecher. Das rationale Denken der Franzosen wird folglich zur Grundlage der Klarheit ihrer Sprache. Die Klarheit wurde spätestens im 18. Jahrhundert Teil der Sprachbeschreibung. Ihr Gegenspieler in diesem Bereich war die Qualität der Energie, welche der *clarté* entgegengesetzt wurde (cf. Schlieben-Lange 1992, 578). Da die *clarté* in der Hierarchie der rhetorischen Eigenschaften, die den Einzelsprachen zugeordnet wurden, am höchsten stand, wurde das Französische zwangsläufig als überlegene Universalsprache betrachtet. Wesentlicher Bestandteil dieser Überlegungen war auch in diesem Zusammenhang die Diskussion über die Wortstellung, also den *ordre naturel*.

Darüber hinaus wurden auch Diskussionen auf politischer Ebene geführt, in denen die Superiorität des Französischen ebenfalls mithilfe des Arguments der Klarheit politisch begründet werden sollte. Auch Rivarol nimmt in diesem Zusammenhang mit seinem *Discours* an den europäischen Rivalitäten der großen Mächte teil. Während Bouhours im 17. Jahrhundert die Hauptkonkurrenz des Französischen in erster Linie im Italienischen und Spanischen sah, war es im 18. Jahrhundert das Englische, welches auch aufgrund des sich immer weiter ausbreitenden britischen Kolonialismus zunehmend als Haupttrivale des Französischen betrachtet wurde. Die englische Sprache, die man im vorherigen Jahrhundert v. a. als Sprache des Handels betrachtete und der man als solche auch keine weitere Bedeutung beimaß, wurde zunehmend auch auf kulturellem Gebiet zum Rivalen des Französischen, sodass Rivarol in seinem *Discours* versuchte, das Englische zu diskreditieren und das Französische hingegen als klare und damit universelle Sprache darzustellen (cf. Zollna 2013, 313). Der *ordre naturel* wird hier – in Anlehnung an Bouhours, aber auch an die Klimatheorie<sup>7</sup> und den darin behaupteten Zusammenhang zwischen den klimatischen Bedingungen und dem Gemüt eines Volkes – in direkten Zusammenhang zum Charakter der Franzosen gesetzt. Dieser Charakter wäre nach Ansicht Rivarols in erster Linie ein fröhlicher und lebhafter, und dementsprechend müsste sich das Französische eher durch eine lockere, nicht dem *ordre naturel* folgende Syntax auszeichnen. Entgegen dieser Annahme habe sich aber im Französischen der *ordre naturel* gut ausgeprägt, mit dessen Hilfe das Französische seine Sprecher förmlich zur Vernunft zwingt. Die Sprache und ihre Strukturen würden folglich den Nationalcharakter in der Form beeinflussen, dass das eigentlich

---

<sup>7</sup> In seinem *Essai sur l'origine des langues* äußert z. B. Rousseau mit Bezug auf die Klimatheorie, dass die Sprachen des Nordens wegen der dortigen, sehr harten und schwierigen Lebensbedingungen „dures et bruyantes“ (Rousseau 1993 [1781], 99) seien.

eher sprunghafte Denken durch die klare Ordnung der Syntax gezügelt und in fest vorgegebene Bahnen gebracht werde (cf. Zollna 2013, 315).

Aus dieser Sichtweise heraus erklärt sich ein weiterer Schlüsselsatz des *Discours* von Rivarol, in dem sich die Eigenschaften des Französischen herauskristallisieren, nämlich dann, wenn er das Französische als „sûre, sociale, raisonnable, ce n'est plus la langue française, c'est la langue humaine“ bezeichnet (cf. Weinrich 1961, 528). Demgegenüber stehen die Äußerungen des Enzyklopädisten d'Alembert, der sich völlig anders über das Französische äußerte und es, ganz im Gegensatz zu Rivarol, als unklare Sprache charakterisierte. Demzufolge ist die Klarheit nur dann Bestandteil der französischen Sprache, wenn sich der jeweilige Autor bzw. die Sprecher an die stilistischen Vorschriften halten, die die Klarheit sprachlicher Äußerungen garantieren (cf. Weinrich 1961, 530). An diesen Beispielen wird einmal mehr deutlich, dass in der Diskussion um die Klarheit die beiden Ebenen Text und Sprache vermischt werden.

Auch wenn Rivarol mit seinem *Discours* in die Annalen der französischen Sprachgeschichte eingegangen ist, ist seine Apologie auf das Französische nicht frei von Widersprüchen. Sie wird eher als Aneinanderreihung von Allgemeinplätzen gesehen, welche sich in theoretischer Hinsicht auf widersprüchliche Konzepte und Vorstellungen beziehen. So wird Rivarol beispielsweise dafür kritisiert, dass er Ansichten des Sensualismus und des Cartesianismus miteinander vermengt. Diese Vermischungen betreffen die Aussagen zum *ordre naturel* und zu dessen Bedeutung für das Französische. Der *ordre naturel* ist an sich eine rationalistische Sichtweise auf die Syntax und wird von Rivarol auf das Französische dahingehend bezogen, dass es diese Wortfolge von allen Sprachen am besten erhalten habe. Rivarol führt weiter aus, dass auch andere Sprachen diese Konstruktion gekannt, aber diese im Laufe der Zeit aufgegeben hätten, da diese Konstruktion nicht den Empfindungen, den *sensations*, entsprächen. Diese Argumentation zeigt, dass Rivarol nicht nachvollziehen konnte, dass einerseits der Sensualismus nicht davon ausging, dass die Wortstellung Subjekt-Verb-Objekt nicht die ursprüngliche Satzstellung gewesen sei, und dass andererseits der Rationalismus auch die Abweichung von dieser Ordnung kannte und diese als einen rhetorischen Kunstgriff betrachtete (cf. Christmann 1978, 29-30). Die Anordnung dieser verschiedenen Ideen, die teils bereits widerlegt waren, legen den Eindruck nahe, dass die Schrift Rivarols ihre Wirkung eher durch rhetorische Durchschlagskraft erzielen sollte als durch eine in sich stimmige, widerspruchsfreie Argumentation (cf. Haßler/Neis 2009, 919).

Die Universalität und insbesondere die Klarheit des Französischen haben dennoch durch Rivarols Apologie des Französischen endgültig einen Mythenstatus in der französischen Sprachdiskussion erhalten. Dies lässt sich daran ablesen, dass sie bis heute in der französischen Sprachdiskussion präsent sind. Selbst der Name Rivarol scheint sich mittlerweile zu einem eigenen Schlüsselbegriff in dieser Diskussion entwickelt zu haben. Die bloße Nennung seines Namens reicht aus, um Assoziationen mit der angenommenen Universalität des Französischen und seiner *clarté* zu wecken, und diese Elemente als fest miteinander verbundene Elemente anzuerkennen. Dass z. B. noch Mitte des 20. Jahrhunderts die *clarté* als

wesensprägendes Merkmal der französischen Sprache betrachtet wurde, die *clarté* das Französische zur einzigen wirklich „menschlichen“ Sprache machte und dass auch die Abwertung anderer Sprachen unter Zuhilfenahme des *clarté*-Konzepts begründet wurde, zeigt das Beispiel des französischen Linguisten Jacques Duron. In seinem 1963 veröffentlichten Werk *Langue française, langue humaine*, welches bereits im Titel eine eindeutige Anspielung auf Rivarol und seinen *Discours* enthält, bedient sich Duron weitestgehend der Argumentation Rivarols, um die Klarheit und damit die Superiorität des Französischen zu begründen.

S'il est une langue à l'opposé de l'ordre direct, c'est bien l'allemand avec ses inversions, ses propositions emboîtées, sa syntaxe enveloppante et à longue portée. Le déterminant précédant le déterminé, le complément placé avant le verbe et le complément indirect avant le direct, le verbe lui-même éloigné de son auxiliaire et plus encore de son sujet – tous les verbes se massant d'ailleurs à la fin comme des acteurs réunis au baisser du rideau – la proposition principale disloquée par les relatives et suspendue jusqu'à sa résolution finale comme un thème sans cesse interrompu : tout cela, sans parler d'une plus grande liberté de forger des mots composés, fait d'une phrase un peu complexe un labyrinthe musicalement séduisant (car la langue est belle à prononcer, pleine de rythmes et d'accords), mais peu confortable pour qui aime aller d'un pas sûr ; on n'évite de s'y prendre qu'au prix d'une attention entraînée et de maints retours en arrière. Encore, dans la conversation ou dans le discours parlé, l'intonation est-elle là pour guider l'auditeur ; mais le texte écrit contraint le lecteur à un effort soutenu, que la ponctuation ne facilite pas beaucoup ; et si déjà cette complexité se marque dans un simple article de journal ou dans un écrit facile, à quel degré n'atteindra-t-elle pas dans des ouvrages de science ou de philosophie ! (Duron 1963, 94)

Er stellt in dieser Passage ausgiebig die als Mängel interpretierten Merkmale des Deutschen (und an anderer Stelle mit derselben Intention die des Englischen) heraus, um die besondere „Unklarheit“ der deutschen Sprache zu illustrieren und sie anhand entsprechender linguistischer Fachtermini wissenschaftlich zu begründen. Das Ergebnis ist ein als ausgesprochen archaisch zu bewertendes Lob der *clarté*, in dem Duron die französische Klarheit mithilfe der Autoritätsbeweise von Rivarol, aber auch mit Bezug auf die Linguisten Albert Dauzat und Charles Bally, als besonders ausgeprägt beschreibt. Es wird hier versucht, die *clarté* als Topos der französischen Sprachdiskussion mit allen möglichen linguistischen Argumenten als unumstößliches Faktum zu definieren und damit zumindest indirekt die Überlegenheit des Französischen zu belegen:

Sans méconnaître d'autres caractères importants – la segmentation de la phrase, par exemple, conforme au génie analytique du français – et sans refuser non plus à voir tout ce qui subsiste de souple et même de capricieux dans la construction française, „restée accueillante pour les exceptions tel les variétés susceptibles de rendre les nuances délicates de la pensée“, le grand linguiste genevois tenait lui aussi la séquence progressive, ainsi qu'il l'appelait en l'opposition à la séquence anticipatrice caractéristique de l'allemand, pour la norme essentielle de la phrase française, naturellement ennemie de l'inversion ou du moins ne la souffrant que dans des cas exceptionnels. [...] C'est cela même, c'est cette règle fondamentale du français moderne, que Rivarol appelait l'ordre direct. (Duron 1963, 97)

Diese fast an eine Pathologisierung der deutschen und der englischen Sprachen erinnernde Klassifikation und Erläuterung Durons aus den 1960er Jahren folgen ebenfalls der Strategie, die Rivarol bereits im Jahr 1784 verfolgte, nämlich jener, mithilfe des Arguments der Klarheit des Französischen die eigene Sprache auf- und



andere Sprachen abzuwerten. Das Urteil über die Ausführungen Jacques Durons fiel dementsprechend einige Jahre später im Jahr 1970 sehr eindeutig aus, als Ludwig Söll kommentierte, dass in den Äußerungen Durons der Geltungsanspruch des Französischen in „Dünkel und Maßlosigkeit endet“ und dass die „Peinlichkeiten“ Durons sich perfekt in die Äußerungen jener Puristen, welche Angst vor dem Verfall und dem Prestigeverlust des Französischen hätten, einreihen (cf. Söll 1983 [1970], 303).

Trotz solcher Aussagen hält sich der Mythos der besonderen Klarheit der französischen Sprache bis heute. Pierre Swiggers bezeichnet sie als Ideologem<sup>8</sup>, als ein „a priori sous-tendant la perception (et l’auto-perception) d’une donnée socio-culturelle“ (Swiggers 2010, 443). Diese Aussage soll uns nun zu den Stimmen und Argumenten bringen, welche sowohl in den vergangenen Jahrzehnten als auch in der Gegenwart die Diskussion um die *clarté* und damit um das *génie de la langue française* geprägt haben und bis heute beeinflussen.

### 3. Die *clarté* des Französischen – Einbildung oder Wirklichkeit?

Wenn man zeitgenössische Aussagen zur *clarté* betrachtet und diese z. B. mit den Aussagen Durons kontrastiert, wird man den Eindruck gewinnen, dass die Gültigkeit der *clarté* zunehmend infrage gestellt wird. Nichtsdestotrotz finden sie weiterhin ihre Verteidiger, sodass sich ein Panorama der aktuellen französischen Sprachdiskussion eröffnet, das von zwei Polen bestimmt wird. Einerseits wird die *clarté* bis heute als besondere Qualität des Französischen betrachtet. Gabriel de Broglie, Mitglied der *Académie française*, drückte dies in einer Rede in Peking im Jahr 2015 folgendermaßen aus:

Les spécialistes des langues décrivent de manière générale les langues par des caractères généraux. L’espagnol est considéré comme une langue noble, l’italien comme une langue harmonieuse, l’allemand comme une langue précise, l’anglais comme une langue naturelle et pour le français on met généralement en avant la qualité de la clarté. (De Broglie 2015)

Andererseits wird in der *clarté* in erster Linie ein weiterer Baustein zur Mystifizierung der französischen Sprache gesehen, welche wiederum zu ihrer Verknöcherung führt. Hinzu kommen konkrete soziale Verwerfungen, welche durch sprachpuristische Tendenzen hervorgerufen und befördert werden, indem bestimmte Formen des Sprachgebrauchs tabuisiert und stigmatisiert werden. Die Debatte um die *clarté* zeigt einmal mehr, welchen hohen Stellenwert die Nationalsprache in Frankreich hat und in welchem Ausmaß und mit wieviel Verve die Diskussionen über ihren Gebrauch, ihren Zustand und ihre Zukunft geführt werden<sup>9</sup>. Für Henri Meschonnic, welcher der *clarté* mit großer Skepsis begegnet,

---

<sup>8</sup> Der Begriff Ideologem stammt von der französischen Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva. Sie definiert das Ideologem als „die gemeinsame Funktion, die eine bestimmte Struktur (sagen wir, den Roman) mit anderen Strukturen (sagen wir, mit dem Diskurs der Wissenschaft) in einem intertextuellen Raum verknüpft. Man bestimmt das Ideologem eines Textes durch seine Bezüge zu anderen Texten“ (Kristeva 1972, 256).

<sup>9</sup> So merkt Paul Cohen zur Bedeutung der Sprache in Frankreich an: „In few countries has language played a greater role in constituting national identity than in modern France. French is first and foremost a political idiom, enshrined by the leaders of the Revolution and the Third Republic as the language of the Republic and

ist die Vorstellung vom Französischen als besonders klare Sprache – wie er in seinem Essay *De la langue française – Essay sur une clarté obscure* beschreibt – eine Ansammlung von falschen Ideen und Allgemeinplätzen, hinter der sich keinerlei Substanz verbirgt:

Car parler de la clarté française, généralement, c'est une manière d'exprimer une affection pour cette langue dont on ne saurait douter. C'est justement pour préserver cet affect que, sans trop me faire d'illusions, j'entreprends de débusquer, après bien d'autres, le fatras d'idées fausses ou définitivement arrêtées (la pire chose qui puisse arriver à une idée), qui se fait passer pour la langue française. (Meschonnic 1997, 19)

Die Diskussion über die Klarheit ist zwar oberflächlich durchaus als Beweis für ein besonders ausgeprägtes Interesse an der Sprache zu verstehen, aber die falschen Vorstellungen vom Französischen und von seinen Eigenschaften vermitteln ein Bild der Sprache, welches mit der Realität wenig zu tun hat. Auf ähnliche Weise argumentiert Jürgen Trabant, wenn er in seinem Aufsatz „Die Französische Sprache gegen ihr Genie verteidigen. Über Henri Meschonnic: *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*“, auch als Reaktion auf die Gedanken Meschonnic's, dazu aufruft, die Sprache vor diesen falschen Auffassungen und Ideen zu schützen und gleichzeitig die Personen und Institutionen kritisch zu betrachten, die diese Ideen verbreiten und sie als Existenzgrundlage des Französischen betrachten. Das *génie de la langue* charakterisiert Trabant als ein äußerst widerstandsfähiges, zeitweise böses Gespenst, das kontinuierlich in der Sprachdebatte erscheint und die Ansichten zum Französischen nachhaltig geprägt hat. Gelänge es, dieses Gespenst zu vertreiben, wäre der französischen Sprache und auch ihren Sprechern seiner Meinung nach ein guter Dienst erwiesen, weil ihre Sprache nicht mehr in ein enges, altmodisches Korsett gezwängt werden würde (cf. Trabant 1999, 3). Alain Rey, einflussreicher französischer Lexikograph, bezeichnet die *clarté* diesbezüglich in seinem 2007 erschienenen Essay *L'amour du français – contre les puristes et autres censeurs de la langue* zwar nicht als Gespenst, aber auch er tritt ihr ausgesprochen kritisch entgegen und spricht angesichts der Vorstellungen von sprachlicher Klarheit von einer „ivresse de raison“ (Rey 2007, 90), was einem Generalangriff auf das Französische gleichkommt, wenn man bedenkt, mit welchem Nachdruck die Stellung des Französischen als Sprache der Aufklärung, der Philosophie und des rationalen Denkens gepriesen wurde.

Trabant betrachtet die *clarté* zudem als explizit nationalen, wenn nicht nationalistischen Mythos. Das Problem der französischen Nationalmythen, welches er konstatiert, besteht darin, dass sie in der Gegenwart immer mehr an Strahlkraft verlieren und eine zunehmend untergeordnete Rolle im gesellschaftlichen Leben spielen (cf. Trabant 1999, 3). Das *génie du français* bleibt davon nicht verschont. Auf der anderen Seite wird die Diskussion über den Geist des Französischen weiterhin durch eine Vielzahl von Falschdarstellungen und vorgeblichen Wahrheiten, welche sich bei näherer Betrachtung als unwahr erweisen, in die

---

the Nation. The French state promotes the use of French at home and throughout the world through an array of government institutions, including the Académie française, the Ministry of Culture and the agencies responsible for France's francophonie policies“ (Cohen 2000, 21).

verkehrte Richtung gelenkt. Trabant spricht in diesem Zusammenhang von einem „Panorama des Unsinn“, welches er als „kulturell und politisch bornierte, vergangenheitsorientierte, auf ewige Unbeweglichkeit und ‚Reinheit‘ ausgerichtete Ideologie der Sprache, die sich der Vielfalt, der Dynamik, der Veränderung, jeder Modernität, kurz der Kreativität der Sprache versagt“ (Trabant 1999, 4) bezeichnet. Damit spiele sie den Puristen in die Hände, die das Französische in einem bestimmten Zustand erhalten wollen und jedwede Veränderung ablehnen und als sprachliche Verfallserscheinung brandmarken.

Zu diesen sprachpuristischen Ansichten gehört z. B. die Annahme, dass die Anglizismen, welche ein ebenfalls stark diskutiertes Thema in der französischen Sprachdebatte sind, die Klarheit des Französischen negativ beeinflussen, womit wiederum feststeht, dass der Reichtum einer Sprache nicht unbedingt förderlich für deren Präzision ist. Vor diesem Hintergrund argumentiert z. B. der französische Philologe Maurice Rat, wenn er, wie bereits andere vor ihm, hervorhebt, dass das Französische bzw. die Franzosen unbedingt Klarheit im sprachlichen Ausdruck benötigen und dass diese Klarheit beispielsweise durch Anglizismen beeinträchtigt wird. Die Klarheit ist, und in diesem Zusammenhang orientiert er sich an Rivarol, sowohl ein Wesenszug der Sprache als auch des gesamten Volkes. Demzufolge muss die Sprache in erster Linie Begriffe zur Verfügung stellen, die eindeutig sind und keine Verwirrungen erlauben („l'esprit français, qui aime à saisir du premier coup les objets, n'attache de prix qu'aux pensées qui se dégagent d'une expression nette, ne permettant pas l'équivoque“ (Rat 1965, 602)). Diese Klarheit kann nur erreicht werden, wenn die verwendeten sprachlichen Mittel auch wirklich dazu dienen, die Gedanken der Sprecher wiederzugeben, was in der Endkonsequenz auch bedeutet, im Dienst der *clarté* keine Anglizismen oder andere Lehnwörter aufzunehmen, um dadurch bestehende französische Begriffe zu ersetzen. Klarheit hat in diesem Sinn auch nichts mit dem Reichtum einer Sprache zu tun. Zu viele Wörter schaden der *clarté* eher, sodass der französische Wortschatz nicht durch übertrieben viele Homonyme oder Synonyme aufgebläht werden soll. Gerade im Bereich der Geisteswissenschaften und der Literatur sieht Rat die Gefahr, dass durch einen Wildwuchs an Wortneuschöpfungen die Klarheit Schaden nehmen könnte (cf. Rat 1965, 604).

Diese unnötigen Unklarheiten wären seiner Meinung nach vermeidbar, wenn man sich konsequent nach den Regeln, die das *génie* des Französischen vorgibt – obwohl auch Rat hier mit keinem Wort erwähnt, worin das *génie* des Französischen denn nun eigentlich bestehen soll – der Sprache bedient: „le juste emploi des mots dans la seule propriété de leur sens contribue à la clarté de la langue“ (Rat 1965, 604). Auch die Idee einer festgefühten Syntax spielt für Rat eine wichtige Rolle. Denn neben der Gefahr durch eine „inflation verbale“ (Rat 1965, 605), die er in der zeitgenössischen Sprache beobachtet, sieht er die *clarté* ebenfalls durch eine immer weniger eingehaltene Syntax bedroht. Damit meint er genau jene festgefügte Ordnung des Französischen, die spätestens Rivarol als Garant für die Universalität des Französischen festgestellt und prominent vertreten hat. Das Zusammenspiel dieser beiden Faktoren – „inflation verbale“ (Rat 1965, 605) und

die Auflösung der Syntax – macht es laut Rat immer dringlicher, die Klarheit des Französischen wirksam zu verteidigen:

Si l'on y veut bien joindre une syntaxe de plus en plus lâche, qui tend à substituer dans la langue écrite les approximations ou les pataques de la langue parlée, on aura bref le tableau d'ensemble de différents dangers qui menacent la clarté française, et contre lesquels il nous la faut défendre sur des fronts bien divers. (Rat 1965, 605)

Rat sieht also bereits in den 1960er Jahren einen Verlust an Klarheit und damit an sprachlicher Qualität des Französischen. Er kann mit Fug und Recht in die Reihe derjenigen Sprachpuristen eingeordnet werden, die sich mit Bezug auf Rivarol für eine rigide und hochreglementierte Sprachpflege einsetzen und die das Französische in erster Linie gegen jede Art von Veränderung und Verfall bewahren möchten. Die Gegenstimmen gegen die Auffassung des Französischen als besonders klare Sprache, wie sie Maurice Rat zum Ausdruck bringt, sind im Laufe der Zeit nicht verstummt und scheinen in der Gegenwart eher zahlreicher zu werden. Auch Nichtlinguisten beginnen sich auf der Ebene der Laienlinguistik mit ihrer Sprache auseinanderzusetzen und den Mythos des Französischen, der *clarté* und des *génie de la langue française* kritische zu hinterfragen. Dazu gehört Julien Barret. Der französische Autor und Musiker kritisiert in seinem Buch *Tu parles bien la France!* aus dem Jahr 2016 den Kult, der um das Französische und sein konstruiertes Genie in Form der *clarté* betrieben wird. Die *clarté* ist eher Anzeichen eines übersteigerten linguistischen Nationalstolzes:

Quoi qu'il en soit, cette prétendue clarté du français est un préjugé qui manifeste le chauvinisme le plus éclatant – tout comme la thèse selon laquelle le français serait la plus belle langue du monde [...]. (Barret, 2016, 19)

Im Zusammenhang mit der Bedeutung des Französischen für die französische Nation und angesichts der Fixierung auf die *clarté* als historisches Erbe des Französischen stellen die beiden Soziolinguistinnen Maria Candea und Laélia Véron in ihrer sprachemanzipatorischen Streitschrift *Le français est à nous !* aus dem Jahr 2019 die Frage, ob man das Französische lieben könne, ohne nekrophil zu werden, und beziehen dabei Stellung gegen all jene, die das Französische in einem bestimmten Zustand konservieren und damit auch die *clarté* verteidigen wollen:

Les puristes ont pignon sur rue ; les médias leur tendent très facilement le micro, au point qu'on n'est plus capable de déceler le caractère extrémiste de leurs affirmations. Ils (ce sont généralement des hommes) prétendent, la main sur le cœur et les yeux embués, aimer et défendre le français, toujours présenté comme une victime à la fois magnifique et torturée ; ils affectionnent les métaphores féminines de la langue. Leur verbiage souvent fleuri habille une idée simple et unique : ils aiment un état ancien, disparu du français et ils vomissent le français écrit et oral pratiqué par la quasi-totalité de leurs contemporains, dans les médias, dans la littérature, sur les réseaux sociaux, dans la rue, partout, partout. (Candea/Véron 2019, 81)

Eine eindeutige Gegenposition dazu nimmt wiederum Alain Borer in seinem gegen den Verfall des Französischen gerichteten Essay *De quel amour blessé – Réflexions sur la langue française* ein. Er beklagt im Gegensatz zu Candea und Véron, die sich beide explizit gegen einen übertriebenen Purismus wenden, den Zustand des Französischen und hebt im Rahmen eines Sprachvergleichs, ähnlich wie Duron, die

Syntax des Deutschen negativ hervor. Die nicht den Regeln der französischen Klarheit entsprechende Satzstellung bezeichnet er als Merkmal einer „despotischen“ Grammatik:

On peut se demander ce que produit un tel fait de langue sur des sujets et des peuples qui passent leur temps à attendre le verbe (ou le passage d'un train de mots jusqu'à la locomotive). La langue assujettit, s'il faut se taire pour écouter. Le langage est la relation de pouvoir par excellence, l'instrument d'influence. Mais il en est qui assujettissent plus que d'autres ; dont c'est le projet : ce que Hegel appelle *die Herrschaft*, la domination. Si je donne le verbe tout de suite, je m'expose ; si je garde longtemps le roi dans mon poing caché derrière mon dos, je m'impose. [...] (Borer 2014, 206)

Zwar werden in Borer's Ausführungen auch andere Sprachen mit dem Prädikat „despotisch“ bedacht, so z. B. das Koreanische. Dennoch kann man an den Äußerungen Borer's beobachten, wie der Zusammenhang zwischen dem Denken der Sprecher und den Strukturen einer Sprache in sprachapologetischen Äußerungen gepflegt und weiterhin tradiert wird:

Où est l'autre et quel est-il, la grammaire en décide. La langue française fait place à celui qui peut le faire taire, l'Allemand s'isole. À la différence d'une langue française de la conversation, qui parle avec, les langues allemande, turque, coréenne développent des grammaires potentiellement despotiques. Leurs locuteurs s'en accommodent, parce que les mentalités se constituent à l'intérieur de ce système du diktat qui en empêche l'autocritique. Plus elle est parlée, plus elle se réalise : le Symbolique précède le Réel qui le forme. (Borer 2014, 207)

Abgesehen von diesen Äußerungen, welche das Deutsche und andere Sprachen als Werkzeuge der Despotie und der Unfreiheit eindeutig in Opposition zum Französischen als Sprache der universellen Werte der Französischen Revolution setzen, spricht auch Borer an anderer Stelle in seinem Essay von einem *génie de la langue*. Dies bezeichnet er allerdings als *projet*. Das Projekt des Französischen besteht in seinen Augen zwar in erster Linie in einer Form von gemeinsamer Kommunikation, aber auch hier ist die Klarheit zwangsläufig das zentrale Konzept. Auch Borer beantwortet die Frage, warum das Französische nun eine besonders klare Sprache sein soll, weder abschließend noch überzeugend. Eine recht einfache Antwort auf diese Frage könnte Alain Rey geben, wenn er argumentiert, dass die eigene Muttersprache – und über diese schreibt Borer ausführlich in seinem Essay – natürlicherweise immer die klarste Sprache von allen sei, da man diese am besten beherrsche und jede andere, fremde Sprache zwangsläufig unklarer sei (cf. Rey 2007, 97).

#### **4. Die *clarté* aus linguistischer Sicht – Sind manche Sprachen klarer als andere?**

Gibt es jenseits der ideologischen und wie eben gesehen durchaus nationalistisch geprägten Sicht auf die *clarté* des Französischen auch aus der Perspektive der Sprachwissenschaft Argumente für die besondere Klarheit des Französischen? Bei genauerem Hinsehen und angesichts der Ausführungen – auch vonseiten französischer Linguisten – ist dies nicht wirklich der Fall. Wenden wir uns in diesem Zusammenhang Claude Hagège zu, der in seiner Sprachgeschichte des

Französischen, *Le français et les siècles*, auch auf das Phänomen Rivarol und die *universalité* bzw. die *clarté* des Französischen eingeht.

Wesentlicher Bestandteil der *clarté* ist, wie bereits erläutert, spätestens seit Rivarol der *ordre naturel*, also die festgefügte Wortfolge Subjekt-Verb-Objekt. Die Überlegungen, dass genau diese Satzstruktur die klarste und logischste ist, reicht bis in die Antike zurück und wurde im Laufe der Jahrhunderte immer wieder diskutiert. Im Fall des Französischen war man spätestens seit dem 17. Jahrhundert, auch vor dem Hintergrund des Cartesianischen Rationalismus, davon überzeugt, dass logische Überlegungen nur durch eine feste Satzfolge ausgedrückt werden können und folglich der *ordre naturel* die Basis für das logische Denken darstellt (cf. Hagège 1985, 156). Inversionen, wie sie im Französischen ebenfalls vorkommen, galten in diesem Zusammenhang eher als Ausbrüche der Gefühle, und standen damit der Logik im Weg. Die Tatsache, dass seit dem 17. Jahrhundert das Französische auch aufgrund seiner Wortfolge als vollkommen logische Sprache betrachtet wurde, führte auch zu den Annahmen Rivarols, die dieser in seinem *Discours* zum Ausdruck brachte.

Harald Weinrich erteilt in seinen Ausführungen zur Klarheit des Französischen, die sich auf die Satzstruktur stützen soll, eine klare Absage. Weder die Logik noch die Sprachwissenschaften hätten einen eindeutigen Beweis gefunden, dass eine bestimmte Satzstellung besonders logisch oder eindeutig ist und dementsprechend eine Überlegenheit derjenigen Sprache, die sie befolgt, begründen kann (cf. Weinrich 1961, 537). Die dominante Position des Satzbautyps Subjekt-Verb-Objekt bringt Weinrich eher mit den historischen Entwicklungen in Verbindung, da die Sprache des *Âge classique*, der französischen Klassik, die ursprünglich vorhandenen syntaktischen Freiheiten des Altfranzösischen aufgegeben hatte und durch bestimmte Vorlieben im Bereich des Sprachstils die festgefügte Wortfolge Subjekt-Verb-Objekt, also den *ordre naturel*, zum stilistischen Ideal bestimmt hatte (cf. Weinrich 1961, 536).

Zusätzlich stellt Claude Hagège in Bezug auf die behauptete Klarheit des Französischen – v. a. dann, wenn man damit eine herausgehobene Stellung gegenüber anderen Sprachen postuliert – klar, dass, wenn das Französische wirklich eine absolut klare Sprache wäre, sie sich gegenüber dem Englischen deutlich besser durchsetzen könnte als ihr das in der Gegenwart gelingt. Dennoch sieht Hagège, gerade vor dem Vergleich mit dem Englischen, durchaus eine besondere Klarheit des Französischen. So argumentiert er anhand englischer Zeitungstexte und insbesondere anhand ihrer Titel, dass das Englische aufgrund von Verknäppungen, Verkürzungen und Ellipsen ungenaue Äußerungen produziere (cf. Hagège 1987, 170). Der Vergleich mit den französischen Pendanten, so Hagège in seiner Argumentation, zeige eine klarere Ausdrucksweise als im Englischen. Gleichzeitig habe das Französische aufgrund dieser Genauigkeit bzw. Klarheit eine Tendenz, z. T. deutlich längere Texte zu produzieren als das Englische, dessen Texte in der Regel deutlich kürzer und prägnanter seien als jene des Französischen. Hagège stellt hier in Bezug auf die Klarheit die Frage, ob nicht gerade die Kürze und Präzision des Englischen eher der Idee der *clarté* entspricht als die detaillierte Genauigkeit des Französischen. An anderer Stelle äußert sich Hagège hingegen

kritisch über die Tendenz des Englischen zur Ellipse (cf. Hagège 2013, 145). Diese Tendenz zeigt sich z. B. daran, dass das Englische in bestimmten syntaktischen Zusammenhängen auf die Präpositionen verzichte, in denen das Französische diese zwingend verwenden müsse. Da dies im Französischen nicht möglich ist, sei das Argument berechtigt, dass es sich beim Französischen um eine klare Sprache handelt.

Klarheit ist laut Hagège, trotz aller Überlegungen, dennoch ein in erster Linie an individuelles sprachliches Handeln gebundenes Phänomen. Klarheit ist im Französischen nicht übermäßig stärker ausgeprägt als in anderen Sprachen. Damit sind wir wieder bei der Unterscheidung der Ebenen von Klarheit angelangt. Zum einen existiert Klarheit als Kriterium der Textproduktion, des Diskurses, zum anderen auf der Ebene der Einzelsprache. Wenn man der Idee der *clarté* etwas Positives anrechnen kann, so Hagège, dann ist es die Tatsache, dass sich eine *éthique de la clarté* herausgebildet habe, also ein generelles Bemühen um sprachliche Präzision und die Suche nach den dem jeweiligen Kommunikationsanlass angemessenen sprachlichen Mitteln (cf. Hagège 1987, 170). Trotzdem gibt es, um noch einmal auf die Frage nach der *clarté* als Ergebnis einer bestimmten Satzkonstruktion zurückzukommen, in keiner Sprache eine Wortfolge, die den Aufgaben der Sprache, in erster Linie jenen der Kommunikation, besonders gerecht werden würde. In diesem Zusammenhang verweist Harald Weinrich auf die Verflechtungen innerhalb eines Satzes, die sich durch die Anordnung der verschiedenen Elemente ergeben, und die das Verständnis des Satzinhaltes unabhängig von ihrer horizontalen Abfolge im Satz herstellen (cf. Weinrich 1961, 538).

Schützenhilfe erhalten Hagège und Weinrich angesichts der Widerlegung der linguistischen Beweise für die *clarté* von Pierre Swiggers, der sich zuerst 1987 und dann 2010 zum *génie de la langue*, also zur angeblich besonders ausgeprägten Klarheit des Französischen, geäußert hat. Er greift die Argumente auf, die gegen die *clarté* ins Feld geführt werden, und die *clarté* entweder als bloßen Mythos oder als Irrtum dahingehend infrage stellen, dass man die sprachliche Leistung des Einzelnen als generelle Qualität der entsprechenden Einzelsprache bewertet (cf. Swiggers 2010, 444). Swiggers verweist auf insgesamt drei Hauptargumente, die gegen die *clarté* sprechen und den Mythos der sprachlichen Klarheit des Französischen auch aus linguistischer Sicht infrage stellen. Zu diesen drei Argumenten gehören die *ambigüités*, die *dissymétries* und die *alternances*. Unter diesen Kategorien finden sich z. B. die verschiedenen und als willkürlich empfundenen Regeln zum Gebrauch der verschiedenen Pronomen oder auch das Auseinanderfallen von geschriebener und gesprochener Sprache, um nur zwei der besonders prägnanten Probleme zu nennen (cf. Swiggers 2010, 453). All diese Phänomene tragen dazu bei, dass das Französische, wie Swiggers feststellt, kein Paradies für die Klarheit ist (cf. Swiggers 1987, 19). Die Klarheit des Französischen ist, so unterstreicht es auch Swiggers, ein in erster Linie ideologisches Argument, dass dazu dienen sollte (und soll), das Französische gegen andere Sprachen zu verteidigen. Während sie zuerst dazu beitragen sollte, das Französische als dem Lateinischen ebenbürtig zu beschreiben, wurde sie später zum Argument für die

Überlegenheit des Französischen gegenüber anderen europäischen Sprachen benutzt. Der Begriff der Klarheit selbst ist aus sprachwissenschaftlicher Sicht, entgegen der Analysen und Ausführungen der Verfechter der *clarté*, eher schwer zu fassen und teilt somit durchaus das Los anderer linguistischer Termini. Letztendlich handelt es sich bei der *clarté* um ein Konstrukt des menschlichen Geistes, und nicht um ein belegbares sprachliches Merkmal (cf. Swiggers 1987, 5).

## 5. Conclusio

Auch wenn die Sprachwissenschaft keine Beweise für die Existenz einer besonderen Klarheit des Französischen liefern kann, bleibt die *clarté* als integraler Bestandteil der französischen Sprachdiskussion und der französischen Sprachgeschichtsschreibung erhalten. Dabei ist es zuerst einmal egal, ob sie als sprachwissenschaftliches Faktum verteidigt oder, wie Jürgen Trabant es tut, als Gespenst bzw. Mythos der Überlegenheit der französischen Sprache zurückgewiesen wird. Allein die Tatsache, dass die Notwendigkeit zur Diskussion der *clarté* und damit des *génie de la langue* nach wie vor als berechtigt angesehen wird, rechtfertigt nach den Ausführungen dieses Beitrags die Feststellung, dass die *clarté* als Bestandteil der französischen Sprachkultur und Sprachdebatte ein Erfolgsmodell mit einer reichen Vergangenheit und einer festen Verankerung im französischen Sprachdenken ist. Harald Weinrich fasst die Entwicklung des *clarté*-Begriffs wie folgt zusammen:

Ist mit der Charakterisierung als Mythos nun alles über die *clarté* gesagt? Keineswegs, wie mir scheint. Denn wir sehen uns bei der *clarté* vor einem jener heilsamen Mythen, denen Jules Romains in Donogoo-Tonka Denkmäler setzt. Denn die *clarté*, die im Sprachdenken des Grammatikers Vaugelas jene kühne Verwandlung erfahren hat, hat sich seitdem ein zweitesmal [sic!] verwandelt. Aus einer rhetorischen *virtus* war sie ein Mythos geworden; aus dem Mythos aber entstand ein sprachliches Ethos, verpflichtend für jeden, der Französisch spricht oder schreibt. Albert Dauzat, der an die *clarté* glaubte, ist uns Zeuge für diese zweite Verwandlung, wenn er in seinem *Guide du bon usage* schreibt: *La clarté du français impose des devoirs à ceux qui le parlent, plus encore à ceux qui l'écrivent*. Adel verpflichtet. (Weinrich 1961, 541)

Das Französische an sich ist keine besonders klare Sprache, auch wenn man ihr zubilligen kann, dass im französischen Sprachbewusstsein die Aufforderung, den individuellen Sprachgebrauch möglichst verständlich zu halten, tief verankert ist. Das Französische kann genauso klar und genauso unverständlich sein wie jede andere Sprache auch. Klarheit und Unklarheit hängen nicht vom Sprachsystem, sondern vielmehr vom einzelnen Individuum und vom jeweiligen konkreten Gebrauch einer Sprache ab. Das Gespenst der *clarté*, so wie es Jürgen Trabant ausdrückte, wird die französische Sprachdiskussion dennoch weiterhin begleiten und die Diskussionen um die *clarté* werden wohl auch aufgrund ihrer tiefen Verwurzelung in der französischen Sprachgeschichte und des hohen Bekanntheitsgrades ihres berühmtesten Apologeten Antoine de Rivarol nicht abreißen.

## Bibliographie

- BARRET, Julien. 2016. *Tu parles bien la France!* Paris: L'Harmattan.  
BORER, Alain. 2014. *De quel amour blessé. Réflexions sur la langue française.*



- Paris: Gallimard.
- BOUHOURS, Dominique. 2003 [1671]. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Éd. établie et commentée par Bernard Beugnot et Gilles Declercq. Paris: Honoré Champion.
- BURKE, Peter. 2006. *Wörter machen Leute. Gesellschaft und Sprachen im Europa der frühen Neuzeit. Aus dem Englischen von Matthias Wolf*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- CANDEA, Maria & VERON, Laélia. 2019. *Le français est à nous! Petit manuel d'émancipation linguistique*. Paris: La Découverte.
- CHRISTMANN, Hans Helmut. 1978. „Antoine de Rivarol und Johann Christoph Schwab. Zwei Stellungnahmen zur Universalität der französischen Sprache.“ In *Studia Neolatina. Festschrift für Peter M. Schon*, ed. Thomas, Johannes, 24-37, Aachen: Verlag I.A. Mayer.
- COHEN, Paul. 2000. „Of linguistic Jacobinism and cultural balcanization. Contemporary French Linguistic Politics in Historical Context.“ *French Politics, Culture & Society* 18 (2), 21-48.
- DE BROGLIE, Gabriel. 2015. *La beauté de la langue française*. Paris: Académie française.  
<<http://www.academie-francaise.fr/la-beaute-de-la-langue-francaise>>
- DU BELLAY, Joachim. 1991 [1967]. *Les Regrets. Précédé de Les Antiquités de Rome et suivi de La Défense et Illustration de la Langue française. Préface de Jacques Borel. Édition établie par S. de Sacy*. Paris: Gallimard
- DURON, Jacques. 1963. *Langue française – langue humaine*. Paris: Larousse.
- HAGEGE, Claude. 1985. *L'homme de paroles*. Paris: Odile Jacob.
- HAGEGE, Claude. 1987. *Le français et les siècles*. Paris: Odile Jacob.
- HAGEGE, Claude. 2013. *Contre la pensée unique*. Paris: Odile Jacob.
- HÄBLER, Gerda & NEIS, Cordula. 2009. *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. Und 18. Jahrhunderts*. Berlin: de Gruyter.
- KRISTEVA, Julia. 1972. „Probleme der Textstrukturierung.“ In *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, ed. Blumensath, Heinz, 243-262, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- LWR=Hess, RAINER, Gustav Siebenmann & TILBERT Stegmann. 2003. *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- MESCHONNIC, Henri. 1997. *De la langue française – Essai sur une clarté obscure*. Paris: Hachette.
- RAT, Maurice. 1965. „Clarté française.“ *Revue des deux mondes* 316, 602-605.
- REY, Alain. 2007. *L'Amour du français. Contre les censeurs et autres puristes de la langue*. Paris: Éditions Denoël.
- RIVAROL, Antoine de. 1991 [1784]. *Discours sur l'universalité de la langue française*. Paris: Obsidiane.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1993 [1781]. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale. Suivi de Lettre sur la musique française et Examen de deux principes avancés par M. Rameau-introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler*. Paris: Flammarion.
- SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte. 1992. „Reichtum, Energie, Klarheit und Harmonie. Die Bewertung der Sprachen in Begriffen der Rhetorik.“ In *Texte, Sätze, Wörter und Moneme. Festschrift für Klaus Heger zum 65. Geburtstag*, ed. Anschütz, Susanne R., 571-586, Heidelberg: Heidelberger Orientverlag.
- SÖLL, Ludwig. 1983 [1970]. „Aspekte der französischen Gegenwartssprache.“ In *Die französische Sprache von heute*, ed. Hausmann, Franz Josef, 287-305, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SWIGGERS, Pierre. 1987. „A l'ombre de la clarté française.“ *Langue française* 75, 5-21.
- SWIGGERS, Pierre. 2010. „La clarté du français: examen d'un ,idéologue'.“

- Zeitschrift für Romanische Philologie* 126, 434-459.
- TRABANT, Jürgen. 1999. „Die französische Sprache gegen ihr Genie verteidigen. Über Henri Meschonnic: *De la langue française. Essai sur une clarté obscure.*“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 109 (1), 1-24.
- VOLTAIRE, Michel de. 1879 [1764]. „Langues.“ In *Dictionnaire philosophique, Vol. 3., Œuvres complètes de Voltaire, Vol. 17*, 552-571. Paris: Garnier.
- WANDRUSZKA, Mario. 1959. *Der Geist der französischen Sprache*. Reinbek: Rowohlt.
- WEINRICH, Harald. 1961. „Die clarté der französischen Sprache und die Klarheit der Franzosen.“ *Zeitschrift für Romanische Philologie* 77, 528-544.
- ZOLLNA, Isabel. 2013. „Vom Sprachstil zum Nationalcharakter. Dominique Bouhours (1671) im Vergleich zu Henri Estienne (1579) und Antoine Rivarol (1784).“ *Zeitschrift für Romanische Philologie* 129, 289-323.

## **Zusammenfassung**

Die *clarté* ist ein zentraler Bestandteil der französischen Sprachdiskussion und gleichzeitig hoch umstritten. Spätestens seit Antoine de Rivarol im Jahre 1784 in seinem *Discours sur l'universalité de la langue française* die *clarté* als Grundlage für die Universalität des Französischen ins Feld führte, gilt das Französische als wahrhaft klare Sprache *par excellence*. Die *clarté* ist bis heute Bestandteil der französischen Sprachkultur und sprachapologetischer Betrachtungen. Doch es mehren sich die Stimmen, die die *clarté* nicht mehr als uneingeschränkt gültiges Merkmal des Französischen akzeptieren und den Mythos der *clarté* und damit auch das *génie de la langue française* zunehmend infrage stellen. Der Beitrag möchte die Entwicklung des *clarté*-Begriffs skizzieren und die Argumente beleuchten, die in der Gegenwart für und gegen die *clarté* ins Feld geführt werden. Ebenso soll aus sprachwissenschaftlicher Sicht der Frage nachgegangen werden, ob Klarheit tatsächlich als eine linguistische Kategorie gelten kann.

## **Abstract**

Clarity (*clarté*) is a central part of the French language discussion and, however, a highly controversial concept. Ever since Antoine de Rivarol's *Discours sur l'universalité de la langue française* in 1784, clarity has been used as the basic argument for the universality of French. Since then, French has been regarded as a truly clear language. To this day, the idea of French as an absolutely clear language is an integral part of French linguistic culture and, as such, a component of apologetic considerations. However, there is a growing number of authors who no longer accept clarity as a valid feature of French. These authors increasingly question the myth of the French clarity and thus also the genius of the French language. This article aims to outline the development of the concept of clarity and examine the arguments that are currently being put forward for and against it. Likewise, from a linguistic perspective, the question will be explored as to whether clarity can actually be considered a linguistic category.



apropos  
[Perspektiven auf die Romania]

Sommer  
2021

6

Premiers travaux

Nikoletta Babynets

## **Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* (1948) - Satire oder Weiterentwicklung eines Kriminalromans?**

Narratologische Analyse der discours-Ebene mit Fokus auf der  
Funktion des Lesers und des Erzählers im Kontext des Nouveau  
Roman

### **Nikoletta Babynets**

ist Absolventin des Studiengangs  
Lehramt am Gymnasium mit den  
Fächern Französisch und Mathematik  
an der Universität Mannheim.  
[nbabynet@mail.uni-mannheim.de](mailto:nbabynet@mail.uni-mannheim.de)

### Keywords

Nathalie Sarraute – Nouveau Roman – Kriminalroman – Lesertheorie – unzuverlässiges Erzählen

### **Einleitung**

„Un anti-roman qui se lit comme un roman policier“ (Sartre zit. in Sarraute 1956 [1948], 8): Mit diesen Worten beschreibt Jean-Paul Sartre *Portrait d'un Inconnu*, einen Roman, der von einem psychisch erkrankten Protagonisten handelt, der seine Zeit damit verbringt, gegen einen alten Mann und seine Tochter zu ermitteln. Besessen von der Idee, den beiden etwas Anormales nachweisen zu können, stürzt er sich in die Bespitzelung und Verfolgung seiner Verdächtigen, bis ihm schließlich bewusst wird, dass es nichts Außergewöhnliches aufzudecken gibt. Aufgrund dieser banalen Handlung bezeichnet Sartre den Roman auch als eine „parodie de romans «de quête»“ (Sartre zit. in Sarraute 1956 [1948], 8) und legt somit eine Assoziation mit dem Genre des Kriminalromans nahe.

Das Werk zählt zu den ersten Zeugnissen des Nouveau Roman, einer literarischen Strömung, die Mitte der 1950er Jahre in Frankreich entsteht und sich durch den Bruch mit den traditionellen Techniken des Romanschreibens auszeichnet (cf. Coenen-Mennemeier 1996, 1). Die Autoren dieser Strömung, die auch als *nouveaux romanciers* bezeichnet werden, wenden sich von dem typischen Roman des Realismus ab. Vor allem die kohärente Handlung, die chronologische Präsentation des Geschehens und die minutiös ausgearbeiteten Charaktere der ausgehenden Epoche stoßen nun auf Ablehnung, während die Autoren mit ihren eigenen Techniken versuchen, den Roman auf individuelle Weise zu revolutionieren (cf.

Robbe-Grillet 1963, 9). Die Abweichungen von den gewohnten Formen und Strukturen sind dabei so groß, dass die in dieser Periode entstandenen Werke oft auch als moderne Romane oder Antiromane bezeichnet werden. Ein Antroman weist auf den ersten Blick keine Parallelen zu der populären Gattung des Kriminalromans auf. Daher wirkt Sartres eingangs zitierte Beschreibung zunächst widersprüchlich und wirft einige Fragen auf: Wie gelingt es Nathalie Sarraute, die zwei scheinbar vollkommen unterschiedlichen literarischen Richtungen in einem Roman zu vereinen? Diese Frage soll in diesem Artikel unter besonderer Berücksichtigung der Rolle des Lesers beantwortet werden. Hierzu werden im ersten Teil einige Grunderkenntnisse der Lesertheorie, die charakteristischen Merkmale des Kriminalromans und die theoretischen Äußerungen Nathalie Sarrautes zu ihren Werken vorgestellt. Im Anschluss wird anhand ausgewählter Beispiele gezeigt, wie die Autorin in diesem Roman die Eigenschaften des Detektivromans und des Thrillers vereint. Es wird dabei verdeutlicht, dass die Gemeinsamkeiten insbesondere durch die Aktivierung des Lesers und sein Misstrauen gegenüber dem Gelesenen zustande kommen.

### **Die Rolle des Lesers**

Zahlreiche Schriftsteller sowie und Literaturwissenschaftler, darunter Umberto Eco (*A theory of semiotics*, 1979) und Wolfgang Iser (*Die Appellstruktur der Texte*, 1969) sehen den Leser als einen wichtigen Bestandteil des literarischen Werks an, da sie den Leseprozess als ein Zusammenspiel zwischen Offenheit und Geschlossenheit eines Textes betrachten. So ist ein Text laut Iser geprägt von sogenannten „Unbestimmtheiten“ oder „Leerstellen“ (Iser 1979, 233), wie zum Beispiel Widersprüchlichkeiten und Perspektivenwechseln. Die Aufgabe des Lesers besteht darin, diese Leerstellen und Lücken zu finden und mit seinem persönlichen Wissen und seinen Erfahrungen zu füllen. Allerdings hat er dabei keinen unbegrenzten Spielraum, sondern muss die vom Text vorgegebenen Strukturen und Hinweise beachten, ungeeignete Interpretationsmöglichkeiten ausschließen und richtig deuten (cf. Eco 1979, 276). Diese Einschränkung der Interpretationsfreiheit, die eine willkürliche Deutung ausschließen soll, beschreibt Kuhangel als „ein Mindestmaß an Geschlossenheit“ (Kuhangel 2003, 114). Offene Texte zeichnen sich durch eine außergewöhnlich starke Aktivierung des Rezipienten aus und machen den Leser zu einer unerlässlichen Komponente des Werks, die zur Vervollständigung des Textes beiträgt. Die Bedeutung des Textes kann dabei je nach Grad der von ihm vorgegebenen Interpretationsfreiheit von Leser zu Leser stark variieren, wodurch die Bedeutung des Lesers für ein Werk verdeutlicht wird.

Der französische Autor und Literaturkritiker Michel Picard schreibt dem Prozess des Lesens sogar einen spielerischen Aspekt zu und zeigt mit seiner Theorie einige Erkenntnisse auf, die vor allem auf den Kriminalroman zutreffen. Um den Leseprozess und den Spielprozess in ihrer Struktur vergleichen zu können, definiert Picard das Spielen folgendermaßen: „Quant à ses formes, il s’agit d’une activité absorbante, incertaine, ayant des rapports avec le fantasmatique, mais également avec le réel, vécu donc comme fictive, mais soumise à des règles.“ (Picard 1986, 30). Dass das Lesen ebenfalls eine aktive Handlung ist, die an bestimmte Regeln

gebunden ist, wurde bereits gezeigt. Es bleibt also zu prüfen, inwiefern das Lesen zugleich als fiktiv und als real wahrgenommen werden kann. Dieser scheinbare Widerspruch wird durch die Struktur des Textes realisiert. Selbstverständlich ist sich der Leser der Fiktion des Gelesenen und seiner eigenen, reellen Stellung außerhalb des Werkes bewusst, nichtsdestotrotz beginnt er im Laufe der Lektüre, sich mit den Figuren und Vorgängen zu identifizieren und wird dadurch zum Teil des Werks. Diese Identifikation wird durch den Text selbst angeregt und ermöglicht es dem Leser, in die Fiktion einzutreten (cf. Goulet 2015, 20).

Picard vergleicht die doppelte Rolle eines Spielers, die zwei Seiten hat: *jouant* und *joué*, mit der doppelten Rolle eines Lesers, bestehend aus dem *liseur* und dem *lu*. Ähnlich wie der *jouant* steht auch der *liseur* außerhalb des Geschehens und ist sich seiner Tätigkeit vollkommen bewusst, er ist der reelle Part des Lesers. Der *joué* oder der *lu* verkörpert hingegen die Rolle, die der Spieler oder der Leser innerhalb der Fiktion einnimmt (cf. Picard 1986, 112). Diese beiden Teile des Lesers stehen in Relation zueinander: wer nur der *lu* ist, ist zu naiv und verliert sich in der Illusion, der *liseur* dient dazu, ihn aus dieser zu befreien. Wenn der *liseur* hingegen zu dominant ist, spricht, wenn man sich der Fiktion gegenüber gar nicht öffnet, verliert die Lektüre schnell ihren Sinn und man gibt sie auf (cf. Goulet 2015, 20).

Ein weiterer möglicher Bestandteil des Spiels ist der Wettbewerb, da insbesondere Regelspiele, im Gegensatz zu Rollenspielen, auf das Gewinnen abzielen (cf. Mogel 2008, 48). Dieser Aspekt kann ebenfalls in der Literatur vorkommen. Es ist beispielsweise möglich, dass der Leser sich in einer Art Wettstreit mit dem Autor wiederfindet. Dies ist unter anderem auch beim Lesen von Kriminalromanen der Fall, wenn der Leser motiviert ist, den Fall vor dem Detektiv zu lösen und daher bemüht ist, Hinweise zu entdecken, die der Autor vor ihm zu verstecken versucht (cf. Goulet 2015, 25).

## Der Kriminalroman

Die Kriminalliteratur zählt weltweit zur einer der beliebtesten literarischen Gattungen und zeichnet sich durch eine enorme internationale Vielfalt aus, die sich auch auf der terminologischen Ebene zeigt. In diesem Artikel wird der Begriff ‚Kriminalroman‘, der hier mit dem französischen *roman policier* gleichgesetzt wird, als Oberbegriff für die unterschiedlichen Ausprägungen der Kriminalliteratur verwendet. Trotz einiger Berührungspunkte kann diese Gattung anhand inhaltlicher Schwerpunkte in zwei Stränge unterteilt werden: den Detektivroman, *roman problème*, und den Thriller, *roman noir* (cf. Nusser 2009, 2). Beide Stränge bestehen aus den drei wesentlichen Elementen ‚Verbrechen‘, ‚Fahndung‘ und ‚Überführung des Täters‘, die meist in dieser Reihenfolge auftreten. Im Detektivroman, in dem die Bemühungen eines Ermittlers, ein rätselhaftes Verbrechen aufzuklären, im Vordergrund stehen, fungiert das Verbrechen als Auslöser der Handlung. Es gibt dem Detektiv einen Anlass, seine Arbeit aufzunehmen (cf. Nusser 2009, 23-24). Den größten und wichtigsten Teil des Romans nimmt die Fahndung ein. Der Protagonist versucht, durch Beobachtungen und Verhöre Vermutungen zum Tathergang aufzustellen und diese so lange zu

modifizieren, bis sie das Geschehene stimmig aufklären. Da beim Detektivroman die Frage nach dem Täter im Vordergrund steht, spricht man in diesem Zusammenhang auch oft von *Whodunit*-Romanen, abgeleitet von der englischen Frage: „Who has done it?“ Die meist überdurchschnittlichen intellektuellen Leistungen des Ermittlers ermöglichen schließlich das erfolgreiche Lösen des Falls (cf. Nusser 2009, 44).

Betrachtet man nun die Handlungsstruktur des Thrillers, so lassen sich trotz der drei gleichen Grundbausteine grundlegende Unterschiede zum Detektivroman feststellen. Eine wesentliche Unterscheidung stellt die Rolle des Verbrechens dar. Während das Verbrechen im Detektivroman dem Leser als ein abgeschlossenes Ereignis präsentiert wird, erhält dieser im Thriller Einblick in dessen Planung und Ausführung. Dadurch wird die Identität des Täters von Anfang an preisgegeben und muss nicht erst mühevoll ermittelt werden. (cf. Nusser 2009, 44). Auch im Thriller spielt die Fahndung eine zentrale Rolle, allerdings geht es diesmal nicht darum, den Täter zu identifizieren, sondern zu überführen. Dabei liefert sich der beauftragte Ermittler mit seinem Gegner eine Verfolgungsjagd mit zahlreichen Kampfszenen und wechselnden Machtverhältnissen. Die Spannung entsteht hier demnach nicht durch die rätselhaften Elemente, sondern dank des actionreichen Wechselspiels von Furcht und Hoffnung und wird erst mit der Überwältigung des Täters am Ende wieder gelöst (cf. Nusser 2009, 51-52).

Ein weiterer Unterschied zum Detektivroman zeigt sich in der psychologischen Vertiefung der Figuren. Im Gegensatz zum Detektivroman, dessen Figuren eher als Stereotypen oder sogenannte *flat characters* konzipiert sind, werden die Figuren des Thrillers zu vielschichtigen Charakteren, sogenannten *round characters*, ausgebaut.<sup>1</sup> Der Leser bekommt tiefere Einblicke in die Gedanken, Ängste und Handlungsmotive der Protagonisten. Da die Frage nach dem ‚Wer?‘ hier eine kleinere Rolle spielt, während die Frage nach dem ‚Warum?‘ in den Vordergrund rückt, wird der Thriller auch als *whydun[n]it* bezeichnet (cf. Kniesche 2015, 73).

Die unterschiedlichen Ausprägungen der Kriminalliteratur stellen auch unterschiedliche Anforderungen an den Leser, der bei der Lektüre auf bemerkenswerte Weise aktiviert wird. Insbesondere der spielerische Aspekt des Detektivromans hat eine verstärkte Anregung des Lesers zur Folge. Dieser versucht, ähnlich wie bei einem Puzzle oder einem Rätsel, die ihm präsentierten Handlungen in die richtige Reihenfolge zu bringen und so zusammensetzen, dass sich ein schlüssiges Gesamtbild ergibt (cf. Goulet 2015, 32). Dabei verfolgt der Leser dasselbe Ziel wie der Detektiv. Die Figur des Detektivs ist meist so konzipiert, dass der Leser sich mit ihr leicht identifizieren kann, was den Eintritt in das fiktive Geschehen erleichtert (cf. Goulet 2015, 62). Zeitgleich befindet sich der Leser des Detektivromans in einem Wettbewerb mit dem Ermittler und somit auch mit dem Autor. Die Wettstreitsituation kommt dadurch zustande, dass der Leser sich bemüht, das Geheimnis um das Verbrechen vor dem Detektiv zu lösen. Der Autor

---

<sup>1</sup> Die Begriffe *round* und *flat character* werden erstmals 1927 von E.M. Forster in *The Aspects of the Novel* zur Beschreibung fiktionaler Figuren verwendet.



seinerseits versucht dies mit verschiedenen Ablenkungsmanövern und Textstrategien zu verhindern, da ein Roman, dessen Auflösung vor dem Ende bereits absehbar ist, den Gattungsregeln entsprechend als nicht gelungen angesehen wird. Dies führt dazu, dass ein „jeu intellectuel“ (Goulet 2015, 27) zwischen den beiden Akteuren entsteht. Die Interaktion zwischen dem Autor und dem Leser, bestehend aus der Täuschung und dem Versuch, dieser Täuschung zu entgehen, ist vergleichbar mit dem von Misstrauen geprägten Verhältnis zwischen dem Verbrecher und dem Detektiv. Dieses Misstrauen zwischen dem Autor und dem Leser spielt auch in den Werken Nathalie Sarrautes eine elementare Rolle.

Nicht nur der Leseprozess an sich ist mit einem Spielvorgang vergleichbar, sondern auch der Abschluss der Lektüre. Das Beenden eines Detektivromans hat auf den Leser einen ähnlichen Effekt wie das Gewinnen eines Spiels, unabhängig davon, ob er die Lösung vor dem Detektiv findet oder von diesem vollkommen überrascht wird, da der Triumph des Detektivs über das Gelingen der Mission auch auf den Leser übertragen wird. Da dieser zuvor aufgrund seiner aktiven Beteiligung unter Spannung stand, erlebt auch er mit der Aufklärung des Falls eine gewisse Erlösung (cf. Nusser 2009, 30). Diese aktive und angespannte Lesehaltung ist auch für die Werke Nathalie Sarrautes kennzeichnend.

### **Nathalie Sarraute und der Nouveau Roman**

Einen Einblick in die Vorgehensweisen Nathalie Sarrautes liefert die Essay-sammlung *L'ère du soupçon* (1956). Darin erklärt die Schriftstellerin, inwiefern die Abwendung von dem typischen Balzac-Roman mit der zunehmenden Aufgeklärtheit des Lesers und dem daraus resultierenden *soupçon* zusammenhängt. Der zunehmend aufgeklärte Leser beginnt daran zu zweifeln, dass ein nachgemachter Gegenstand, wie ihn ein Roman liefert, ebenso viel Erkenntnisse bringen kann wie der reale Gegenstand. Er verliert die Bereitschaft, dem Autor blind zu vertrauen, und beginnt, seine Texte zu hinterfragen (cf. Sarraute 1996, 1581).

Als Reaktion auf diese Infragestellung seiner Legitimationen wendet sich auch der Autor von den alten Schreibtraditionen ab. Er sieht sein Hauptanliegen nicht mehr darin, möglichst viele realitätsgetreue Figuren zu entwerfen, sondern darin, die tief verwurzelten psychologischen Regungen, die in jedem Menschen stecken, zu untersuchen. Durch die Beschäftigung mit inneren Vorgängen entsteht eine Diskrepanz zwischen der *discours*- und der *histoire*-Ebene: Während auf der *discours*-Ebene ein klarer Fortschritt zu erkennen ist, kommt es auf der *histoire*-Ebene nahezu zu einem Stillstand (cf. Sarraute 1996, 1581).

Nathalie Sarraute stellt in ihrem Manifest außerdem die These auf, dass auch der Autor seinerseits dem Leser misstraut. Dieses Misstrauen entsteht laut der Autorin aufgrund der Tatsache, dass selbst ein erfahrener Leser früher oder später dazu übergeht, die Charaktere nicht mehr als *round characters*, sondern als Typen anzusehen (cf. Sarraute 1996, 1583-1584). Dies versucht der Autor zu verhindern, indem er die erzählte Welt auf mehreren Ebenen verfremdet darstellt. So werden beispielsweise einige Gegenstände und Räumlichkeiten nicht mehr realitätsgetreu wiedergegeben, sondern je nach Wahrnehmung des Erzählers besonders

ausgedehnt und detailliert beschrieben, während andere Aspekte unbeachtet bleiben. Die Missachtung der Proportionen und Dimensionen hat zur Folge, dass die erzählte Welt dem Leser unvertraut ist und er viel Mühe aufbringen muss, um die sich dort abspielenden Vorgänge zu verstehen (cf. Sarraute 1996, 1586). Neben Gegenständen und Räumen ist auch die Darstellung der Figuren verfremdet, da der Autor bewusst auf die Angabe bestimmter Informationen, wie den Namen oder das äußere Erscheinungsbild, verzichtet. Dem Leser wird somit die Möglichkeit genommen, die Figuren anhand äußerer Merkmale auseinander zu halten. Stattdessen soll er sie ebenso wie der Autor „par le dedans“ (Sarraute 1996, 1585) erkennen, wodurch die Distanz zwischen Leser und Autor verringert wird. Eine weitere Ebene der Verfremdung kommt in der Zeitdarstellung zum Tragen. Der Autor wählt bewusst eine nichtchronologische Erzählstruktur und kreierte damit, um den Begriff *Isers* aufzugreifen, *Leerstellen* im Text, was diesem eine offene Struktur verleiht.

### **Parallelen zwischen *Portrait d'un Inconnu* und dem Kriminalroman auf der *histoire*-Ebene**

Kennt man die metafikionalen Schriften Nathalie Sarrautes, so darf man von ihren Romanen keine spannende Handlung im traditionellen Sinne erwarten, dementsprechend ist auch die Handlung in *Portrait d'un Inconnu* auf ein Minimum beschränkt. Im Roman wird lediglich beschrieben, wie der Protagonist versucht, die Wahrheit über die Vater-Tochter-Beziehung zwischen dem alten Mann und seiner noch unverheirateten Tochter herauszufinden. In dieser Suche nach der Wahrheit findet sich jedoch bereits die erste Parallele zum Kriminalroman. Der Protagonist, aus dessen Sicht die Geschichte erzählt wird, schlüpft dabei nämlich in die Rolle eines Amateurdetektivs und bespitzelt mit höchster Sorgfalt seine Verdächtigen.

Der Aufbau des Kriminalromans, bestehend aus den drei Teilen ‚Verbrechen‘, ‚Fahndung‘ und ‚Überführung des Täters‘, lässt sich grob auf diesen Roman übertragen. Auch wenn man dem Vater und seiner Tochter kein Verbrechen im eigentlichen Sinne vorwerfen kann, kann man sie der Abweichung von den Normen der Gesellschaft beschuldigen. Trotz der zunehmenden Emanzipation der Frau im 20. Jahrhundert, gilt zu dieser Zeit eine erfolgreiche Heirat noch immer als eines ihrer wesentlichen Lebensziele, während es die Aufgabe des Mannes ist, seine Familie finanziell abzusichern (cf. Gestrich 2013, 8). Das vermeintliche Verbrechen des Alten und seiner Tochter besteht folglich darin, dass die bereits erwachsene Tochter noch nicht verheiratet und auf das Geld ihres Vaters angewiesen ist, während dieser zu geizig ist, um sie finanziell zu unterstützen. Dieses Verhalten, das sich von den üblichen gesellschaftlichen Wertvorstellungen unterscheidet, gibt dem Erzähler einen Grund, seine Ermittlungen aufzunehmen. Da der Leser mit einem noch nicht vollbrachten Verbrechen konfrontiert wird, sondern Zeuge seiner Entfaltung ist, wird zudem eine inhaltliche Nähe zum Thriller geschaffen.

Ausgelöst durch das Verbrechen, setzt anschließend die Fahndung ein. Wie auch im Kriminalroman, nimmt sie hier den größten Teil der Geschichte ein. Der Erzähler bespitzelt den Vater und die Tochter und zeigt dabei typische Verhaltensmuster

eines Detektivs. Er verhört beispielsweise die Nachbarn und lässt bei seinen Befragungen nicht locker. Wie ein professioneller Ermittler sammelt er Beweisstücke, beobachtet und analysiert sowohl die Täter als auch die Zeugen sehr genau und verfolgt sie sogar teilweise. Dabei erhält der Leser einen Einblick in die Ängste, Motivationen und Handlungsgründe der Figuren. Aus diesem Grund und da der vermeintliche Täter von Beginn an bekannt ist, kann der Roman eher auf der Seite des *whydunit* als des *whodunit* verortet werden.

Der letzte Bestandteil des Romans, die Überführung des Täters, weicht am meisten von den Vorgaben des Kriminalromans ab. Da kein wahres Verbrechen stattgefunden hat, kann den Verdächtigen auch nichts nachgewiesen werden. Nichtsdestotrotz findet der Fall gegen Ende einen Abschluss. Durch die Verlobung der Tochter, die von nun an nicht mehr abhängig von ihrem Vater sein wird, nimmt ihr Leben die Form an, die die Gesellschaft von ihr erwartet. Man kann dies mit einer erfolgreichen Verhinderung des Verbrechens vergleichen. Wie in einem Detektivroman kehrt zum Schluss wieder Ordnung und Ruhe in die Gesellschaft ein und die Anspannungen des Detektivs und auch des Lesers lösen sich auf.

Da der Detektiv eine zentrale Rolle in einem Kriminalroman einnimmt, ist es sinnvoll, auch einen genaueren Blick auf den Ermittler zu werfen. Der Protagonist des Romans wirkt mit seinen Bemühungen, die ins Leere führen, wie eine Parodie des klassischen Ermittlers im Detektivroman. Dies zeigt sich beispielsweise auch daran, dass ihn die Befragten nicht ernst zu nehmen scheinen und ihn direkt zu Beginn schon ziemlich gleichgültig zurückweisen, ohne auf seinen Verdacht einzugehen (cf. Sarraute 1956 [1948], 16).

Es lässt sich festhalten, dass *Portrait d'un Inconnu* inhaltlich, sprich auf der Ebene der *histoire*, einige Parallelen zum Kriminalroman, insbesondere zum Thriller, aufweist. Sieht man über kleine Modifikationen hinweg, so sind die drei Hauptbauteile des Krimis auch in diesem Roman vorhanden. Allerdings entsteht auf dieser Ebene, vor allem durch die Banalität des Verbrechens und die manchmal unbeholfene Art des selbsternannten Ermittlers, der Anschein, der Roman parodierte den Kriminalroman. Dadurch ähnelt er eher einer Satire als einer weiterentwickelten Form des *roman policier*. Inwiefern dieser Eindruck sich auf der strukturellen Ebene bestätigt oder widerlegt wird, wird im nächsten Abschnitt untersucht.

## **Parallelen zwischen *Portrait d'un Inconnu* und dem Kriminalroman auf der *discours*-Ebene**

### **Interaktion zwischen dem Leser und dem Erzähler**

Wie bereits gezeigt wurde, erfordern sowohl der Kriminalroman als auch der Nouveau Roman eine aktive Beteiligung des Lesers. In *Portrait d'un Inconnu* wird der Leser gleich auf mehreren Ebenen in das Werk eingebunden und zur Detektivarbeit motiviert. Eine Möglichkeit der Leseraktivierung entsteht beispielsweise durch die Identifikation des Lesers mit dem Erzähler. Diese Identifikation mit einer Romanfigur, die das Eintreten in die Fiktion ermöglicht, ist

ein wichtiger Bestandteil der Lektüre. Im Detektivroman wird dies durch die Konzeption des Detektivs, der einige Gemeinsamkeiten mit der Persönlichkeit des Lesers oder seinen Wunschvorstellungen aufweist, erleichtert. Da der Ermittler in Sarrautes Fall jedoch wenig Anhaltspunkte zur Identifikation bietet, greift die Autorin auf andere Methoden zurück, um dieses Ziel zu erreichen. So verlässt sie sich auf die Erfahrungen des Lesers, der es gewohnt ist, dass ein Teil von ihm, den Picard als ‚*lu*‘ bezeichnet, einen Platz innerhalb der Fiktion einnimmt. Das Eintreten in die Fiktion und die Identifikation mit dem Erzähler werden durch die Wahl des homodiegetischen Erzählers mit interner Fokalisierung erleichtert. Der persönliche Ton dieser Erzählsituation vermittelt dem Leser den Eindruck, er sei Teil der erzählten Welt. Bereits der erste Satz des Romans verdeutlicht den subjektiven Ton des Werks: „Une fois de plus je n’ai pas pu me retenir, ç’a été plus fort que moi, je me suis avancé un peu trop, tenté, sachant pourtant que c’était imprudent et que je risquais d’être rabroué“ (Sarraute 1956 [1948], 15). Durch den wiederholten Gebrauch des Pronomens *je* wird der Leser dazu angehalten, sich die Frage zu stellen, wer dieses erzählte Ich ist, und in dessen Rolle zu schlüpfen, um dies herauszufinden.

Auch der spielerische Aspekt des Detektivromans ist dem Leser bekannt. Er fühlt sich automatisch aufgefordert, in die Rolle des Ermittlers zu schlüpfen und in einen Wettbewerb mit dem Autor selbst zu treten. Dabei versucht er, Hinweise zu finden, die eine ungewöhnliche Aktivität des Vaters und der Tochter nachweisen. Vor allem zu Beginn des Romans wird der Leser, gelenkt von seinen Erfahrungen und angeregt durch seinen Ehrgeiz, dazu motiviert, die Beobachtungen des Erzählers auf eigene Art und Weise zu deuten und das Rätsel zu lösen. Bereits diese Vorgehensweise fordert ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Aktivität.

Eine zweite Möglichkeit, den Leser zu aktivieren, wird durch das zwangsweise aufkommende Misstrauen gegenüber dem Erzähler erzeugt, da der Leser schnell Unstimmigkeiten in seinen Darstellungen identifizieren kann. Er beginnt an der Zurechnungsfähigkeit des Ermittlers und somit auch an der Zuverlässigkeit des Erzählers zu zweifeln. In diesem Zweifel äußert sich indirekt sein Misstrauen gegenüber dem Autor, das in einer Art Wettbewerb endet. Der Leser nimmt nun erneut eine ermittelnde Rolle ein und versucht, Hinweise für die Unzuverlässigkeit des Erzählers<sup>2</sup> zu finden. Da der Erzähler Visionen zu haben scheint, die er nicht von der Realität unterscheiden kann, gelingt es dem Leser schnell, die mimetische Unzuverlässigkeit nachzuweisen, indem er eine aufmerksame Lesehaltung einnimmt und Situationen findet, die seine These stützen.

---

<sup>2</sup> Das Erzählen wird als unzuverlässig bezeichnet, wenn „es gute Gründe gibt, die Darstellung des Erzählers anzuzweifeln, oder wenn seine Behauptungen über das, was in der erzählten Welt der Fall ist, offenkundig falsch sind.“ (Lahn/Meister 2008, 183). Grundlegend kann zwischen mimetischer („Informationen über Handlungsabläufe [...] oder Angaben über die konkrete Beschaffenheit der erzählten Welt [sind] widersprüchlich, zweifelhaft oder unzutreffend“), theoretischer („Aussagen des Erzählers in Bezug auf allgemeine Sachverhalte [sind] wenig angemessen oder unzutreffend“) und evaluativer Unzuverlässigkeit („Einschätzungen und Bewertungen des Erzählers, die sich auf die jeweilige erzählte Welt beziehen“ sind nicht zutreffend) unterschieden werden (Lahn/Meister 2008, 183).

Am einfachsten sind solche Stellen zu finden, wenn man das Prinzip der Wahrscheinlichkeit verwendet (cf. Scherff 1972, 338). Der Roman wird aus der Sicht des ermittelnden Protagonisten erzählt. Aufgrund der internen Fokalisierung des homodiegetischen Erzählers und da es keine innerfiktionalen Hinweise darauf gibt, dass die Figuren in der erzählten Welt Gedanken lesen oder durch Mauern sehen können, ist es äußerst unwahrscheinlich, dass der Erzähler Kenntnisse über die unausgesprochenen Gedanken der anderen Figuren oder ihre Handlungen in seiner Abwesenheit hat. Dennoch berichtet er mehrmals von intimen Situationen, bei denen er nicht anwesend ist, so als beobachte er sie aus unmittelbarer Nähe. So beschreibt er zum Beispiel, wie der Alte nachts in seinem Zimmer Schulbücher liest oder schlaflos im Bett liegt. Oft beginnt er, von einer Szene zu berichten, die er beobachten kann, geht dann jedoch nahtlos in Halluzinationen<sup>3</sup> über, indem er von Ereignissen erzählt, die sich außerhalb seines Blickfelds abspielen. Außerdem spricht er, während er die Tätigkeiten des Alten beschreibt, auch von dessen Empfindungen und Gedanken. Immer wieder erwähnt er die inneren Vorgänge, die sich in dem alten Mann abspielen, in Aussagen wie zum Beispiel: „Il sent de plus en plus [...] une sorte de crampe douloureuse“ (Sarraute 1956 [1948], 161) oder „Il lui semble que la force qu’il projette ainsi au-dehors [...] revient vers lui“ (Sarraute 1956 [1948], 162). Solche Situationen dienen dem Leser als klare Nachweise der mimetischen Unzuverlässigkeit des Erzählers.

Etwas schwieriger ist es hingegen, Illusionen zu erkennen, die sich nicht durch ihre Unwahrscheinlichkeit verraten. Dennoch lassen sich einige Situationen finden, die sich in der erzählten Welt plausibel abspielen könnten, vermutlich aber nur in der Fantasie des Erzählers stattgefunden haben. Eine solche Situation ereignet sich beispielsweise im Café, in dem der Erzähler seinen alten Freund trifft. Er stellt sich vor, dass mitten im Gespräch die Tochter auftaucht, sich an ihren Tisch dazusetzt und er sie im Anschluss auf dem Weg nach Hause begleitet. Scherff stellt fest, dass an dieser Stelle sprachliche Mittel, genauer gesagt der Wechsel der Tempora, auf den Übergang von Erinnerungen zu Vorstellungen hinweisen. Zunächst berichtet der Erzähler im *Plus-que-parfait*: „Elle s’était approchée de nous [...]“ (Sarraute 1956 [1948], 52, Herv. durch Verf.), geht anschließend in das *Passé simple* über: „Le premier moment de stupeur passé quand nous revînmes à nous, je sentis [...]“ (Sarraute 1956 [1948], 52, Herv. durch Verf.) und endet schließlich mit dem *Présent*: „[...] elle ne compte guère avec moi, elle me traite comme quelqu’un de négligeable.“ (cf. Sarraute 1956 [1948], 53, Herv. durch Verf.). Dieser Übergang der verwendeten Tempora kann ein Hinweis darauf sein, dass sich die Erinnerung des Erzählers an die Szene im Café langsam in Imaginationen verwandelt (cf. Scherff 1972, 338).

Auch das, an die Café-Szene anschließende, Begleiten der Tochter auf dem Heimweg entspricht nicht der Realität. Dessen scheint sich der Erzähler selbst bewusst zu sein, denn er gibt zu, dass es viel wahrscheinlicher wäre, dass er nach

---

<sup>3</sup> Unter einer Halluzination versteht man in der Psychologie „eine Wahrnehmung von etwas – einem Geräusch, Geruch, Anblick –, das nicht existiert. Eine Halluzination bedeutet, im wachen und bewussten Zustand etwas wahrzunehmen, das nicht wirklich physisch vorhanden ist“ (Furnham 2010, 40).

der Verabschiedung nach Hause ginge. Da diese ungenutzte Chance, die Tochter genauer unter die Lupe zu nehmen, in seinen Augen jedoch einer Niederlage gleichen würde, verändert sich seine Erinnerung an diese Situation. Um sein vermeintliches Handeln zu erklären, betont er: „Seulement j’en ai assez. Je ne veux plus de cela. Assez. Ils m’ont assez « eu », comme on dit. Ils se sont assez joués de moi. Je ne me laisserai plus faire. Je ne lâcherai pas. Je ne lâche pas...” (Sarraute 1956 [1948], 54-55). Hierbei entsteht der Eindruck, der Erzähler müsse sich, durch das ständige Wiederholen seiner Überzeugung, selbst vergewissern, dass seine Erinnerungen an diesen Abend wahr sind. Der emotionale Ausbruch, der sich in kurzen Sätzen und Wiederholungen zeigt, erinnert an einen Verdächtigen, der unter großem Druck versucht, die Ermittler und sich selbst von seiner Unschuld zu überzeugen.

Durch die angewendete Technik des *stream of consciousness* wird die subjektive und unzuverlässige Wahrnehmung des Erzählers verdeutlicht. Dies zeigt sich unter anderem auch in der Konzeption und Beschreibung der beobachteten Figuren. Berücksichtigt man die Tatsache, dass die Beziehung zwischen dem Erzähler und dem Vater und seiner Tochter sehr oberflächlich ist – er trifft beide im Laufe des Romans lediglich drei Mal zufällig und ihre Unterhaltungen begrenzen sich auf banale Themen – so erscheint es eher unwahrscheinlich, dass er ihre Gedanken und Empfindungen korrekt deuten und nachempfinden kann. Vielmehr scheint der Erzähler die Eigenschaften seiner eigenen Psyche auf die der anderen Charaktere zu projizieren (cf. Scherff 1972, 344). Im Laufe der Handlung erfährt der Leser von der psychischen Krankheit des Erzählers, der von seinem Therapeuten als sensibel und hypernervös bezeichnet wird (cf. Sarraute 1956 [1948], 74). Eine ähnliche Wortwahl findet man auch in seiner Beschreibung der Tochter: „Je sais qu’il lui faut si peu de chose, un rien la fait trembler, l’Hypersensible [...]” (Sarraute 1956 [1948], 140). Außerdem überträgt der Erzähler die Ängste, die er vor dem Alten hat, auch auf die Tochter, die sich in einem Streitgespräch gegen ihren Vater kaum wehren kann. Die beschriebenen Figuren scheinen also mit dem echten Vater und seiner Tochter nur das Aussehen gemeinsam zu haben. Doch auch in diesem Punkt kann sich der Leser nicht sicher sein, dass ihm der Erzähler nichts vormacht. Es gibt Hinweise darauf, dass dieser selbst die äußere Erscheinung der anderen Figuren verzerrt wahrnimmt (cf. Scherff 1972, 344). So beschreibt er das Profil der Tochter zunächst folgendermaßen: „Sa tête dure, tendue en avant, semble fendre l’air comme une proue. Non, pas une proue : quelque chose de hideux. Sa tête, au bout de son cou rigide projeté en avant, fait penser à une tête de gargouille.“ (Sarraute 1956 [1948], 210). Wenig später gibt er sogar zu, dass seine Wahrnehmung nicht objektiv ist: „Un œil impartial et frais pourrait trouver dans la ligne sèche de son profil une certaine pureté, peut-être même de la noblesse, presque une certaine beauté.“ (Sarraute 1956 [1948], 210). Dem Leser wird hier verdeutlicht, dass der Erzähler die Realität nicht angemessen beurteilen kann und somit auch evaluativ unzuverlässig ist.

Als letzter Beleg für die Unzuverlässigkeit des Erzählers kann die Szene in der Galerie dienen, in der der Erzähler ein Bild, das als „Portrait d’un Inconnu“ (Sarraute 1956 [1948], 85) bezeichnet wird, entdeckt. Diese Stelle kann als eine

Schlüsselszene des Romans betrachtet werden. Der Erzähler fühlt sich angezogen von dem Bild, das einen Mann darstellt und von einem unbekanntem Maler gemalt wurde. Er begeistert sich vor allem für die fragmentierte Darstellung des Portraits, die keine klaren Konturen aufweist. Bei diesem Bild, das zugleich dem Titel des Romans entspricht, handelt es sich um eine *mise en abyme*, eine Technik, die das Thema des Romans auf der Handlungsebene wiederholt. Das fragmentierte Bildnis eines Unbekannten von einem anonymen Künstler gleicht dem Bild, das der Erzähler von der Welt und den anderen Figuren zeichnet. Auch seine Wahrnehmungen sind verschwommen und unklar, in gewisser Weise also unbekannt. Außerdem erfährt der Leser nur sehr wenig über den Erzähler, sodass man ihn mit dem anonymen Maler gleichsetzen kann (cf. Scherff 1972, 350).

Der Roman steckt also voller Indizien, die der Leser, wie ein Detektiv, nur bemerken kann, wenn er seine ganze Aufmerksamkeit in die Lektüre steckt und alle Anstrengungen unternimmt, um nichts zu übersehen. Man kann den Verlauf der Lektüre ähnlich gliedern wie einen Kriminalroman. Der erste Teil, das Verbrechen, liegt demnach darin, dass der Erzähler Zweifel an seiner Zuverlässigkeit aufkommen lässt, indem er mehrdeutige Situationen beschreibt. Damit löst er den zweiten Teil, die Fahndung, aus. Der Leser sucht mit großer Sorgfalt nach Hinweisen darauf, dass Illusionen und Realität in den Darstellungen verschwimmen. Ähnlich wie in einem Kriminalroman nimmt dieser Teil den größten Raum der Lektüre ein. Das letzte Kapitel des Romans, in dem die Tochter zusammen mit ihrem Verlobten und ihrem Vater im Café ist, kann als Überführung des Täters oder als Auflösung des Verbrechens betrachtet werden. Der Erzähler sieht nun nichts Verdächtiges mehr in den anderen Figuren, sie erscheinen ihm gewöhnlich. Er setzt sich sogar ohne Weiteres zu ihnen an den Tisch, und von der früheren Aufregung, die sie in ihm auslösten, scheint nichts mehr übrig zu sein. Da der Erzähler zum Schluss scheinbar wieder klar denken und das Erlebte angemessen wiedergeben kann, besteht für den Leser keine Notwendigkeit mehr, weiterhin gegen ihn zu ermitteln. Der anfängliche Verdacht des Lesers, der Erzähler sei nicht zuverlässig, wird durch dessen Klarsicht am Ende wieder aufgelöst, wodurch der Zustand der Normalität wiederhergestellt ist.

### **Spannungserzeugende Elemente**

Neben der Aktivierung des Lesers bilden spannungserzeugende Elemente des Romans eine Parallele zur Kriminalliteratur. Aufgrund der nur langsam voranschreitenden Handlung in dem Werk Sarrautes scheint es hier zunächst jedoch keine Gemeinsamkeiten zu geben. Dennoch gelingt es der Autorin, mit unterschiedlichen Mitteln eine gewisse Spannung aufzubauen. Diese entsteht einerseits durch die doppelte Ermittlungsarbeit des Lesers. Die Frage danach, ob die beiden Protagonisten tatsächlich ein Verbrechen begehen oder ob die Darstellungen des Erzählers schlichtweg unzuverlässig sind, beschäftigt den Leser und weckt somit sein Interesse. Allerdings unterscheidet sich die hier erzeugte Spannungssituation elementar von der Situation im Detektivroman. Da kein wahres Verbrechen vorliegt, fehlt der Ermittlung dieses Romans der Antrieb.

Entgegen allen Erwartungen lassen sich allerdings einige Parallelen zur Spannungsstruktur des Thrillers erkennen. So befindet sich der Protagonist, zumindest seiner Wahrnehmung nach, mehrmals in gefährlichen Situationen, die stark an eine Verfolgungsjagd aus dem Thriller erinnern. Eine Szene, die hierfür als Beispiel dient, spielt sich nach dem Besuch einer Theateraufführung ab. Der Erzähler fängt die Tochter am Ausgang des Theaters ab und verfolgt sie auf ihrem Heimweg:

Je me suis levé tout de suite. J'ai traversé le square très vite, je courrais presque, il ne fallait pas perdre de temps, il fallait la rattraper, la voir se retourner [...] Elle m'avait vu. Il était impossible d'en douter. Elle a aussi ce même flair surnaturel des choses. Elle sent cela : elle me sent dans son dos, et dans son dos aussi, sûrement, mon regard dans la glace, quand je la suis à la sortie d'un spectacle dans la foule. [...] La voilà qui presse le pas, mais pas trop cependant, elle a peur d'attirer mon attention, elle enjambe le trottoir [...] (Sarraute 1956 [1948], 31).

Obwohl hier keine Kampfszenen stattfinden, scheinen sich Panik und Angst in den Figuren auszubreiten, was den Anschein erweckt, es handle sich um eine gefährliche Situation. Auch wenn nicht klar ist, ob die verfolgte Tochter die Situation als ebenso bedrohlich wahrnimmt, wie es der Erzähler darstellt, scheint die Gefahr in seinen Empfindungen real zu sein. Ein weiteres Beispiel, das verdeutlicht, wie bedrohlich eine harmlose Situation in den Empfindungen des Erzählers wirkt, zeigt sich bei seinem Gespräch mit dem Vater, der ihn auf einer Treppe lediglich nach dem Urlaub fragt. Der Protagonist scheint diese Frage jedoch als direkten Angriff zu sehen, der ihn in einen Zustand der Angst versetzt: „Je recule, je me fais tout petit contre le mur, je baisse les yeux... il sent maintenant que c'est bien là, il enfonce la pointe de fer, il pique tout droit, il rit [...]. La petite bête apeurée [en moi] se blottit tout au fond, ne bouge plus – il la tient.“ (Sarraute 1956 [1948], 38). Offenbar leidet der Protagonist unter den Qualen, die ihm der alte Mann zufügt. Für einen kurzen Augenblick fühlt sich der Leser an eine Foltersituation erinnert, die jedoch nur einen Absatz später bereits aufgelöst wird. Durch solche Gefahrensituationen werden immer wieder Spannungsbögen aufgebaut, die stark an die des Thrillers erinnern. Im Unterschied zum Thriller sind sie jedoch meist nur von kurzer Dauer und stellen sich als imaginär heraus.

Die beiden zitierten Szenen eignen sich gut, um eine weitere Ähnlichkeit zwischen *Portrait d'un Inconnu* und dem Thriller aufzuzeigen. Da der Protagonist in der ersten Szene die Tochter des alten Mannes verfolgt und ihre Angst spürt und in der zweiten Szene selbst verängstigt ist und in die Enge getrieben wird, zeigt sich hier ein Wechsel der Machtverhältnisse. Dieses instabile Machtspiel, bei dem der Jäger schnell zum Gejagten werden kann, das häufig im Thriller vorzufinden ist, wirkt sich ebenfalls spannungssteigernd auf die Geschichte aus. Einen ähnlichen Effekt hat auch die doppelte Rolle des Protagonisten. Da dieser zunächst ein klassischer Ermittler zu sein scheint, der der kleinen Familie misstraut, schon bald jedoch selbst das Misstrauen des Lesers auf sich zieht und somit zum Verdächtigen wird, greift der Roman ein weiteres spannungserzeugendes Element des Thrillers auf. Die aufgelöste Vertrauensbasis zwischen Leser und Erzähler erinnert an das Gefühl, das der Thriller beim Leser auslöst, indem er die Grenzen zwischen Gut und Böse



verschwimmen lässt. Da sich der Leser nicht sicher sein kann, wer vertrauenswürdig ist, und da selbst der Detektiv am Ende zum Verbrecher werden kann, wird im Leser durch das Misstrauen innere Unruhe ausgelöst.

### **Unbestimmtheiten des Textes**

Wie bereits gezeigt, zeichnen sich der Nouveau Roman und der Kriminalroman durch ein hohes Maß an Offenheit aus, die durch Unbestimmtheiten in Form von Leerstellen und Lücken erzeugt wird. Diese Lücken muss der Leser schließen, indem er den textinternen Hinweisen und Spuren folgt. Mit dieser Aufgabe wird er erneut vor ähnliche Herausforderungen gestellt wie ein Detektiv, der ein Verbrechen aufklären muss. Denn auch dieser wird mit nur bruchstückhaften Informationen konfrontiert und ist darauf angewiesen, Indizien zu suchen und unwahrscheinliche Szenarien auszuschließen, um schließlich ein vollständiges Bild von dem Tathergang zu erhalten. In diesem Abschnitt werden deshalb einige Unbestimmtheiten des Romans vorgestellt, um zu verdeutlichen, inwiefern die Anstrengungen des Lesers denen des Detektivs ähneln.

Bereits in den ersten Absätzen des Romans fällt dem Leser die nahezu vollständige Abwesenheit von Namen auf, denn alle Figuren, mit Ausnahme des Verlobten, werden lediglich durch Pronomen voneinander abgegrenzt. Da der Name und sein Träger eine Einheit bilden und sich gegenseitig repräsentieren, entscheidet sich Sarraute bewusst dafür, ihren Figuren keine Namen zu geben und damit zu verhindern, dass der Leser daraus Schlüsse auf die Figur selbst zieht. Durch diese Namenslosigkeit wird der Leser mit zunächst anonymen Figuren konfrontiert. Er befindet sich also in einer ähnlichen Situation wie der Ermittler eines Kriminalfalls. Auch dieser kennt die an dem Verbrechen beteiligten Personen in der Regel nicht und muss sie Schritt für Schritt identifizieren. Der Vorgang der Identifizierung wird dem Leser durch den Gebrauch der uneindeutigen Pronomen erschwert. Er muss während der Lektüre sehr konzentriert bleiben und auf sprachliche und inhaltliche Hinweise achten, um zu verstehen, wen das Pronomen *il* oder *elle* in der aktuellen Situation beschreibt. Lediglich zum Schluss weicht die Autorin von ihrer Linie ab und benennt den Verlobten der Tochter, was auf eine inhaltliche Veränderung hindeutet. Mit dem Auftauchen von Louis Dumontet, dem Verlobten der Tochter, verändert sich die Ausgangssituation grundlegend. Das Leben der Tochter nimmt nun eine neue Form an, sie wird heiraten und somit nicht länger abhängig von ihrem Vater sein. Dadurch wird die Spannung, die seit Beginn des Romans zwischen den beiden Figuren herrscht, aufgelöst. Das ihnen vorgeworfene Verbrechen der Abweichung von den gesellschaftlichen Normen kann durch den Verlobten geklärt werden. Ähnlich wie der identifizierte Täter am Ende des Detektivromans nicht mehr anonym ist, wird auch in Sarrautes Roman die Anonymität aufgelöst.

Neben dieser inhaltlichen Auflösung findet auch eine strukturelle Veränderung statt, die mit dem psychischen Zustand des Erzählers zusammenhängt. Der Protagonist verliert, wie bereits ausgeführt wurde, in der letzten Szene des Romans das Interesse an dem beobachteten Paar, der Alte und seine Tochter erscheinen ihm wie gewöhnliche Menschen (cf. Scherff 1972, 351). Mit dieser Erkenntnis wird

auch seine Erzählung zuverlässiger, und der Leser muss nicht mehr nach Hinweisen suchen, die das Gegenteil beweisen. Der Bruch mit dem Verzicht auf Namen lässt sich als Symbol für die langsam wiederhergestellte Zuverlässigkeit deuten. Diese Theorie wird gestützt durch die Tatsache, dass die Figuren im letzten Kapitel realistischer dargestellt werden. Die Beschreibung ähnelt sogar in gewissem Maße den genauen Beschreibungen Balzacs, an dessen Erzähler und seiner Zuverlässigkeit nicht gezweifelt wurde. Der Leser, der nun nicht mehr gegen den Erzähler ermitteln und genau auf den Gebrauch von Pronomen achten muss, kann eine entspanntere Lesehaltung einnehmen.

### **Fragmentierung des Textes**

Eine weitere Methode, um die Unbestimmtheiten und Lücken des Werks zu verstärken, zeigt sich in der fragmentierten Struktur des Romans. Da die Handlung im *Nouveau Roman* in den Hintergrund rückt und stattdessen der Form eine zentrale Rolle zugeteilt wird, ist es nicht erstaunlich, dass Nathalie Sarraute in *Portrait d'un Inconnu* auf eine chronologische Darstellung der Ereignisse verzichtet und stattdessen eine nichtlineare und sprunghafte Struktur für ihren Roman wählt. Die einzelnen Sequenzen und Erlebnisse werden oft ohne Verknüpfung aneinandergereiht, sodass der Leser selbst die Zusammenhänge erkennen muss. Zusätzlich wird die Einheit der Handlung durch Ausschweifungen und Einschübe aus anderen literarischen Werken segmentiert. So spricht der Erzähler zunächst sehr ausführlich über die Beziehung zwischen der Tochter und ihrem Vater, um im direkten Anschluss einen Einschub über Tolstois *Krieg und Frieden* (1867) zu liefern (cf. Sarraute 1956 [1948], 66).

Der fragmentierte Charakter der Handlung wird auch auf sprachlicher Ebene, unter anderem durch den häufigen Gebrauch von Ellipsen, verstärkt. Der Erzähler verwendet oft unvollständige Sätze, um seine Erlebnisse und Beobachtungen zu beschreiben, wie zum Beispiel: „Et puis le silence. Encore quelques claquements de portes. Une odeur de valériane dans le petit couloir... C'est accompli...“ (Sarraute 1956 [1948], 36). Diese bruchstückhaften Sätze erinnern an die Hinweise, die einem Detektiv vorliegen und die er ergänzen muss, um das Gesamtbild zu erkennen. Ebenso muss der Leser diese Sätze mit seinem eigenen Wissen vervollständigen, um die gesamte Aussage zu verstehen. Zusätzlich tragen auch Wiederholungen zur Konstruktion der Geschichte bei. Immer wieder werden einzelne Wörter, aber auch Sätze und Sequenzen wiederholt und somit Muster kreiert, die mit den wiederkehrenden Motiven, mit denen ein Detektiv zu tun hat, verglichen werden können. So äußert sich beispielsweise die Wut des Vaters, der seiner Tochter keine Erholungsreise bezahlen will, mehrmals in der Frage: „Pourquoi pas en Chine?“ (Sarraute 1956 [1948], 98) beziehungsweise „Mais pourquoi pas la Chine?“ (Sarraute 1956 [1948], 190).

Die nichtlineare, konfus wirkende Form des Romans repräsentiert die inneren Regungen des Erzählers. Ebenso wie die Handlung scheinen auch seine Gedanken und Empfindungen ungeordnet und wirr zu sein, was dem Leser erneut einen Hinweis auf seinen psychischen Zustand und dadurch auch auf seine Zuverlässigkeit

gibt. Außerdem wird durch die verwendete Struktur verdeutlicht, dass nicht das Voranschreiten der Handlung, sondern der Leseprozess selbst wichtig ist. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Kriminalroman, in dem nicht die Überführung des Täters, sondern der Weg dorthin zentral ist.

### **Vergleiche, Metaphern und intertextuelle Bezüge**

Nathalie Sarraute verwendet in ihrem Roman auffällig oft bildliche Vergleiche, Metaphern und intertextuelle Bezüge. Diese stellen den Leser vor neue Herausforderungen, die mit denen des Detektivs vergleichbar sind. Im Laufe des Ermittlungsverfahrens trifft dieser sehr wahrscheinlich auf Beobachtungen, die zunächst harmlos wirken, bei genauerer Betrachtung jedoch eine weitere Bedeutung offenbaren. Er muss, indem er sich auf seine Erfahrungen, Intuitionen und Beobachtungen verlässt, nachweisen, dass das ihm dargebotene Bild nicht der ganzen Wahrheit entspricht und gewisse Informationen versteckt hält. Vor eine ähnliche Aufgabe wird auch der Leser mithilfe der Metaphern und Vergleiche gestellt. Auch sie verbergen eine weitere Bedeutungsebene, die es zu erkennen gilt. Metaphern rufen im Leser Assoziationen und Empfindungen hervor, die er in den gegebenen Kontext einordnen muss. Sie geben auf subtile Weise zusätzliche Informationen zu einer bestimmten Situation, die erst nach der Dekodierung durch den Leser ihren Sinn offenbaren (cf. Spieß 2016, 75). Folglich führt der Leser, der bemüht ist, eine Metapher zu verstehen, auch eine ähnliche Tätigkeit aus wie der Ermittler, der versucht, die Geheimnisse eines Kriminalfalls zu erkennen.

Betrachtet man die Verwendung von Vergleichen und Metaphern in *Portrait d'un Inconnu*, so stellt man fest, dass der Erzähler oft Gebrauch von Bildern aus der Tierwelt macht, um die anderen Figuren oder auch die eigenen Gefühle darzustellen. Auffällig ist dabei, dass es sich bei den Tieren fast ausschließlich um mitleid-, angst- oder ekelerregende Tiere handelt. So vergleicht der Erzähler sich selbst beispielsweise mit einem negativ konnotierten „roquet tête“ (Sarraute 1956 [1948], 150), um seine verbissenen Ermittlungen gegen die Tochter und den Alten zu beschreiben. Seine Ängste vor den beiden und vor allem vor dem Vater beschreibt er wiederholt mit der Metapher der „petite bête apeurée“ (Sarraute 1956 [1948], 38) und zeigt somit auch in gewissem Maße seine Unterwürfigkeit. Der Leser erhält durch diese Bilder einige Hinweise auf den psychischen Zustand des Erzählers und dessen Zuverlässigkeit. Seine übertriebene Abneigung der Tochter gegenüber zeigt sich darin, dass er sie wiederholt mit Insekten oder einer Hyäne vergleicht. Der Vater hingegen wird mehrmals mit einer bedrohlich wirkenden Spinne assoziiert. Die Beziehung zwischen dem Vater und seiner Tochter und ihre Unterhaltungen werden als „déroutements de serpents“ (Sarraute 1956 [1948], 35) beschrieben. Einerseits unterstreicht dieses Bild, wie gefährlich die Lage zwischen dem Vater und der Tochter ist. Andererseits zeigt es aber auch, dass der Erzähler ihnen nicht ganz folgen kann, er kann die imaginären beweglichen Schlangen nicht festhalten, so wie er die beobachtete Beziehung nicht greifen und verstehen kann. Diese unklaren Beobachtungen, die dem Erzähler solche Schwierigkeiten bereiten, spiegeln auch die komplexe Struktur des Werks wider:

Der Leser kann nur unter großer Anstrengung dem Erzählten folgen und den Roman verstehen.

Neben den zahlreichen Tierbildern werden vermehrt Metaphern und Vergleiche des Verbrechens, der Gewalt und des Schmerzes verwendet. Immer wieder wirft der Erzähler ein Bild auf, in dem der Alte und die Tochter mit gefährlichen Waffen kämpfen. Besonders oft handelt es sich dabei um eine Harpune, die die Figuren seiner Meinung nach bewusst dazu einsetzen, andere auf ihre Seite zu ziehen. Darin zeigt sich dem Leser die schmerzhaft Anziehungskraft, die das Paar auch auf den Erzähler ausübt. Die zahlreichen Kampfszenen zwischen dem Vater und der Tochter, die sich in der Vorstellung des Erzählers abspielen, wirken zudem spannungssteigernd und unterstreichen die innere Aufregung des Protagonisten.

Ferner ist es interessant zu erwähnen, dass in dem Roman auch einige Male das Bild des Spiels aufgeworfen wird. Immer wieder spricht der Erzähler von einem gefährlichen Spiel, das der Alte mit seiner Tochter und auch mit dem Erzähler spielt. Außerdem befürchtet er, dass auch sein eigenes Spiel mit der Tochter, von dieser durchschaut wird. Diese Metaphern stellen einen Bezug zum spielerischen Aspekt des Kriminalromans in Anlehnung an Picard dar: Der Erzähler des Romans ähnelt hier dem Leser des Kriminalromans, der versucht, seinen Gegenspieler mit Hilfe seiner geistigen Überlegenheit zu überlisten und den Wettkampf zu gewinnen.

Eine besondere Stellung nehmen Metaphern und Vergleiche aus der Kunst sowie intertextuelle Bezüge ein. Auch sie liefern dem Leser zusätzliche Informationen, entfesseln allerdings keine vagen Empfindungen, die dem Leser einen gewissen Grad an Freiheit bei der Interpretation lassen, sondern verlangen konkretes Wissen. Kunstmetaphern und intertextuelle Bezüge setzen voraus, dass dem Leser die Werke, auf die Bezug genommen wird, bekannt sind. Hier genügt es nicht, ein Bild im Rahmen des Kontexts frei zu interpretieren (cf. Wlach, 2008, 22).

Betrachtet man den Gebrauch von Kunstmetaphern und intertextuellen Bezügen zunächst aus einer rein inhaltlichen Perspektive heraus, so dienen sie in der Tat dazu, den Verdacht des Lesers gegenüber den Verdächtigen zu verstärken. Dies wird zum Beispiel durch die Thematisierung des Geizes erreicht, denn der geizige Alte in *Portrait d'un Inconnu* erinnert stellenweise stark an Vater Grandet aus Balzacs *Eugénie Grandet* (1834). Auch dort handelt es sich um einen alten Mann, der sein Vermögen lieber anhäuft, als es mit seiner Familie zu teilen. Hier erkennt der erfahrene Leser schnell die Parallelen zwischen den beiden Figuren und überträgt unbewusst die Eigenschaften Grandets auf die des Vaters in Sarrautes Roman.

Besonders interessant sind unter anderem auch literarische Verweise auf Werke, die von einem expliziten Verbrechen handeln. Hierzu wählt Sarraute Romane, deren Ausgangssituation vergleichbar ist mit dem Leben der Tochter und des Alten, wie zum Beispiel *Adrienne Mesurat* (1927) von Julien Green. Das Werk handelt ebenfalls von einem Vater-Tochter-Konflikt, in dem die junge Adrienne ihren tyrannischen Vater in einer Paniksituation die Treppe hinunterstößt und damit ungewollt tötet. Der Vergleich mit dem Werk Greens taucht in zwei Situationen auf. Erstmals wird es erwähnt, als der Erzähler sich vorstellt, was seine Freunde ihm

über die Tochter und den Alten erzählen würden. Seiner Einschätzung nach würden sie die Stimmung in der Wohnung des Alten und der Tochter als bedrohlich „dans le genre de Julien Green [...]“ (Sarraute 1956 [1948], 22) beschreiben. Einige Seiten später stellt sich der Protagonist ebenfalls vor, dass die Tochter selbst den Vergleich zu Adrienne Mesurat aufbringt (cf. Sarraute 1956 [1948], 35). Mit diesem intertextuellen Bezug verstärkt die Autorin die unheimliche Atmosphäre eines Thrillers und schlägt erneut eine Brücke zur Kriminalliteratur.

In den soeben zitierten Stellen findet sich außerdem ein weiterer Verweis auf einen tragischen Verbrechensfall, der jedoch subtiler gestaltet ist und nur verstanden werden kann, wenn der Leser das angedeutete Werk kennt. Die Autorin zitiert aus André Gides *La Séquestrée de Poitiers* (1930), ohne den Autor oder den Roman, der auf einem echten Verbrechen beruht, in dem eine Frau ihre Tochter aufgrund einer verbotenen Liebe jahrelang in einem Zimmer einsperrt, explizit zu erwähnen (cf. Schulze-Witzenrath 2017, 391). Nathalie Sarraute spricht wiederholt von einem „grand fond de Malempia“ (Sarraute 1956 [1948], 22; 35). Dieser Ausdruck wird von Gides Protagonistin, Mélanie Bastian, verwendet, die ihre Gefangenenhöhle ebenfalls als „mon cher bon grand fond Malempia“ (Gide 1977 [1930], 48) bezeichnet. Durch diesen Vergleich wird die Situation und das Leben der Tochter in Sarrautes Werk dramatisiert. Sie wird in eine tragische Opferrolle versetzt, aus der sie sich jedoch gar nicht befreien will.

Eine weitere Gemeinsamkeit aller intertextuellen Bezüge besteht schließlich darin, dass sie den Verdacht des Lesers sowohl der Tochter als auch dem Vater gegenüber schüren sollen.

Wenn man sich jedoch Sarrautes theoretischen Schriften in Erinnerung ruft, wird schnell klar, dass das Übertragen von Charaktereigenschaften anderer literarischer Figuren auf die Protagonisten ihres Romans nicht das gewünschte Ziel der Autorin ist. Die eigentliche Aufgabe der Verweise zeigt sich, wenn man einen genaueren Blick auf die Situationen wirft, in denen diese intertextuellen Bezüge verwendet werden, und ihre Angemessenheit prüft. Die Verweise auf Julien Green und André Gide erfolgen beispielsweise in Situationen, in denen man sich nicht sicher sein kann, ob sie tatsächlich stattfinden oder der Fantasie des Erzählers entspringen. So weiß man in der ersten Szene nicht, ob das Gespräch zwischen dem Erzähler und seinen Freunden real oder bloß vorgestellt ist. Daher ist hier auch nicht klar, ob außer dem Erzähler auch andere Figuren die Situation der Tochter mit der Situation von Adrienne Mesurat oder der Eingeschlossenen von Poitiers vergleichen. Die zweite Szene hingegen kann eindeutig der Vorstellung des Erzählers zugeordnet werden, da die Tochter sich nie selbst explizit mit einer dieser Figuren vergleicht. Es entsteht der Eindruck, der Erzähler sei ein belesener Mann, auf den die Lektüre unterschiedlicher Werke einen starken Einfluss ausübt. Er versucht ständig, einen Bezug zwischen seiner Realität und der Fiktion herzustellen und mithilfe dieser seine Wahrnehmungen zu erklären.

Die Situationen, in denen diese intertextuellen Bezüge aufgestellt werden, lassen bereits Zweifel an ihrer Angemessenheit aufkommen. Diese Zweifel werden zudem dadurch verstärkt, dass die Vergleiche in vielerlei Hinsicht nicht zutreffen. So

ermordet die Tochter in *Portrait d'un Inconnu* im Gegensatz zu Adrienne Mesurat nicht ihren Vater und ist auch nicht eingesperrt wie Mélanie Bastian. Diese unangebrachten und übertriebenen Vergleiche dienen dem Leser wiederum als Beweise für die evaluative Unzuverlässigkeit des Erzählers. Die Übertreibungen und die Ironie schaffen somit auch eine gewisse Distanz zur fiktiven Welt, was den Leser dazu anregt, den Erzähler kritisch zu betrachten. Aus diesem Grund können die intertextuellen Verweise auch als ein „Instrument der Wahrheitsfindung“ (Coenen-Mennemeier 1974, 99) angesehen werden.

### **Fazit**

Betrachtet man *Portrait d'un Inconnu* auf der *histoire*-Ebene, so weist der Roman kaum Ähnlichkeiten mit einem Detektivroman auf. Die banale Handlung und der unzuverlässige Ermittler lassen den Roman eher wie eine Parodie oder Satire des klassischen Detektivromans erscheinen. Dennoch kann man auf dieser Ebene bereits einige Ähnlichkeiten mit dem Thriller feststellen. So kann der Leser beispielsweise die Ausführung des Verbrechens mitverfolgen und erhält Einsicht in die Motivationen und psychischen Regungen der vermeintlichen Täter, wobei immer wieder kurze Spannungsbögen erzeugt werden.

Weitaus signifikantere Ähnlichkeiten lassen sich hingegen auf der *discours*-Ebene feststellen. Hier gelingt es der Autorin durch die besondere Struktur des Romans, den Leser auf mehreren Ebenen zu aktivieren und ihn in die Rolle eines Ermittlers zu versetzen. Der Leser wird zum einen, angetrieben von seinen Erfahrungen, dazu angeregt, einen Wettstreit mit dem Protagonisten einzugehen, beginnt jedoch sehr bald selbst, gegen den Erzähler zu ermitteln. Um die Unzuverlässigkeit des Erzählers nachzuweisen, muss der Leser eine äußerst aktive Lesehaltung einnehmen, den Roman von einer distanzierteren Position aus betrachten und das ihm Präsentierte hinterfragen. Anhand einiger sprachlicher Hinweise sowie durch Betrachtung des Prinzips der Wahrscheinlichkeit gelingt es dem Leser schließlich zu beweisen, dass der Erzähler unzuverlässig ist, und somit seinen ganz persönlichen Ermittlungszug abzuschließen.

Ferner bedient sich Nathalie Sarraute zahlreicher weiterer Mittel, um den Leser in höchstem Maße zu aktivieren und Parallelen zum Kriminalroman herzustellen. Eine wichtige Rolle spielt dabei unter anderem die Integration von Unbestimmtheiten und Leerstellen in den Roman. Die Unbestimmtheiten des Textes können zugleich als Parallele zu den Unbestimmtheiten eines Kriminalfalls betrachtet werden. Die Leerstellen werden beispielsweise durch den Verzicht auf Namen, eine nichtlineare und sprunghafte Erzählweise und Wiederholungen erzeugt. Eine weitere Methode der Leseraktivierung manifestiert sich in der häufigen Verwendung von Metaphern, Vergleichen und intertextuellen Bezügen im Laufe des Romans. Da diese Stilmittel stets eine versteckte Aussage beinhalten, die ‚richtig‘ interpretiert werden muss, stellen auch sie eine besondere Herausforderung an den Leser. Er muss wiederkehrende Muster erkennen und sein Wissen und seine Assoziationen angemessen anwenden, um die verborgene Bedeutung dieser rhetorischen Figuren zu verstehen.

Nach einer näheren Beschäftigung mit *Portrait d'un Inconnu* wird klar, worin der von Sartre angedeutete Zusammenhang zwischen diesem Nouveau Roman und dem *roman policier* liegt. Vor allem aus der Sicht des Lesers konnten in diesem Artikel viele Ähnlichkeiten zwischen den beiden Genres aufgezeigt werden, da dieser durch die ständige Aktivierung und die geforderte Aufmerksamkeit vergleichbare Anstrengungen bei der Lektüre aufbringen muss, wie ein Detektiv bei seinen Ermittlungen. Nathalie Sarraute baut ihr Werk auf den Erfahrungen des Lesers mit Kriminalromanen auf und nutzt diese für ihre eigenen Zwecke. Somit kann ihr Roman aus der Leserperspektive als eine Weiterentwicklung des Kriminalromans angesehen werden, die eine Wertschätzung oder sogar ein Lob diesem beliebten Genre gegenüber beinhaltet.

### Bibliografie

- COENEN-MENNEMEIER, Brigitta. 1974. *Der Roman im Zeitalter des Mißtrauens*. Frankfurt a. M.: Athenaion.
- COENEN-MENNEMEIER, Brigitta. 1996. *Nouveau Roman*. Stuttgart: Metzler.
- ECO, Umberto. 1979. *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- FORSTER, Edward Morgan. 2002 [1927]. *The Aspects of the Novel*. New York.: RosettaBooks.
- FURNHAM, Adrian. 2010. *50 Schlüsselideen Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- GESTRICH, Andreas. 2013. *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Oldenbourg.
- GIDE, André. 1977 [1930]. *La séquestrée de Poitiers*. Paris: Gallimard.
- GOULET, Mélissa. 2015. *Le jeu avec le lecteur dans le roman policier contemporain : le concept de métafiction et l'exemple de José Carlos Somoza*. Montreal: Université du Québec.  
<archipel.uqam.ca/8398/1/M14144.pdf>.
- ISER, Wolfgang. 1979. „Die Appellstruktur der Texte.“ In: *Rezeptionsästhetik*, ed. Warning, Rainer, 228-252, München: Fink
- KNIESCHE, Thomas. 2015. *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WBG.
- KUHANGEL, Sabine. 2003. *Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- LAHN, Silke & Jan Christoph Meister. 2008. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- MOGEL, Hans. 2008. *Psychologie des Kinderspiels*. Heidelberg: Springer.
- NUSSER, Peter. 2009 [1991]. *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler.
- PICARD, Michel. 1986. *La lecture comme jeu*. Paris: Les Editions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Editions de Minuit.
- SARRAUTE, Nathalie. 1956 [1948]. *Portrait d'un Inconnu*. Paris: Gallimard.
- SARRAUTE, Nathalie. 1996. „L'ère du soupçon.“ In: *Œuvres complètes*, ed. Tadié, Jean-Yves. Paris: Gallimard.
- SCHERFF, Ingrid. 1972. „Ein Roman in Statu Nascendi: Portrait d'un Inconnu von Nathalie Sarraute.“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 82, 336-354.
- SCHULZE-WITZENRATH, Elisabeth. 2017. *Großstadt und dichterischer Enthusiasmus: Baudelaire, Rilke, Sarraute*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- SPIER, Constanze. 2016. „Metapher als multimodales kognitives Funktionsprinzip.“ In: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, ed. Klug, Nina-Maria & Hartmut Stöckl, 75-98, Berlin/Boston: de Gruyter.

WLACH, Astrid. 2008. *Rekurrente Sprachbilder in Nathalie Sarrautes Portrait d'un Inconnu*. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz.

## Zusammenfassung

In dem vorliegenden Artikel wird der Frage nachgegangen, ob Nathalie Sarrautes erster Roman *Portrait d'un Inconnu* (1948) als Satire oder als Weiterentwicklung des Kriminalromans im Kontext des Nouveau Roman verstanden werden kann. Diese Fragestellung wird insbesondere aus der Perspektive des Lesers betrachtet. Im ersten Teil erfolgt eine kurze Vorstellung der Rolle des Lesers sowie der Hauptmerkmale des Kriminalromans. Im Mittelpunkt des zweiten Teils steht die Analyse der *histoire*- und der *discours*-Ebene, die schließlich zeigen soll, dass Nathalie Sarraute die Tradition des Kriminalromans nutzt, um ihren eigenen Roman zu schaffen. Trotz der Banalität der Handlung und der Unzuverlässigkeit des Erzählers ist *Portrait d'un Inconnu* nicht als Satire zu betrachten, sondern eher als Lob oder Weiterentwicklung des Kriminalgenres.

## Abstract

This article examines the relationship between Nathalie Sarraute's first novel *Portrait d'un Inconnu* (1948) and crime literature. The aim is to find out whether the author's work is a satire or a further development of the crime novel. This question will be considered especially from the reader's perspective. The first part briefly introduces the role of the reader as well as the main characteristics of the detective novel and the Nouveau Roman, creating a context that allows a better understanding of the novel under study. In the second part, the content and structure of the work will be analysed, which will finally show that Nathalie Sarraute uses the tradition of the detective novel to create her own work. Despite the banality of the plot and the unreliability of the narrator *Portrait d'un Inconnu* should not be considered a satire but rather a praise or development of the detective genre.



Stephanie Neu-Wendel

**Kommentar zu „Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* (1948) - Satire oder Weiterentwicklung eines Kriminalromans?“ von Nikoletta Babynets**

**Stephanie Neu-Wendel**

ist Juniorprofessorin in der Abteilung  
Romanische Literatur- und  
Medienwissenschaft  
(Französisch/Italienisch) an der  
Universität Mannheim.  
[sneu@mail.uni-mannheim.de](mailto:sneu@mail.uni-mannheim.de)

**Keywords**

Nathalie Sarraute – Nouveau Roman – Kriminalroman – Lesertheorie – unzuverlässiges Erzählen

Mit *Portrait d'un Inconnu* (1948) von Nathalie Sarraute stellt Nikoletta Babynets einen Roman in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen, der die Anschlussfähigkeit und die vielfältigen Einsatzmöglichkeiten des Kriminalromans innerhalb eines avantgardistischen Kontextes – dem des *nouveau roman* – aufzeigt. Der Aufsatz lässt sich somit nicht nur als detaillierte Studie zu einem zentralen Werk des *nouveau roman* verstehen, sondern bietet mit der Frage, ob es sich um eine Satire oder eine Weiterentwicklung des Kriminalromans handelt, darüber hinaus auch Anknüpfungspunkte für eine allgemeine Diskussion rund um das Thema Gattungsbeschreibung und Gattungswandel. So weist beispielsweise Klaus Hempfer auf die Relevanz von „gewussten und bewussten Konventionen“ (Hempfer 2018, 191) hin, die vonnöten sind, um die spezifische „Generizität“ (Hempfer 2018, 191) eines Textes erfassen und ihn im Gattungsspektrum einordnen zu können. Die detaillierte Betrachtung der Ebenen des *discours* und der *histoire* sowie der zahlreichen intertextuellen Bezüge, die Nikoletta Babynets vornimmt, legt in jedem Fall nahe, dass die Kenntnis der Gattungskonventionen des Kriminalromans von Vorteil ist, damit die Leserinnen und Leser die ihnen zugeordnete Rolle innerhalb von Sarrautes Roman ausfüllen und ihn „entschlüsseln“ können.

Im Zusammenhang mit ihrem Rekurs auf Sarrautes Essaysammlung *L'ère du soupçon* von 1956 bringt Nikoletta Babynets zudem einen weiteren Lektüreschlüssel von *Portrait d'un Inconnu* ins Spiel, der nicht nur das Verhältnis der Figuren des Romans untereinander bzw. die Haltung des Erzählers ihnen gegenüber, sondern auch die Beziehung zwischen der erzählenden und der lesenden Instanz treffend beschreibt: Misstrauen, das Infragestellen von Gewiss-

heiten und (literarischen und sozialen) Konventionen, ein ständiges Hinterfragen der dargestellten Ereignisse und subjektiven Wahrnehmungen fordern – auch heute noch – Leserinnen und Leser heraus und beanspruchen ihre gespannte Aufmerksamkeit. Die von Sarraute aufgeworfene Frage um „Wahrheit“ und „Realität“ erweist sich u.a. im Zusammenhang mit Debatten um „Fake News“ und in Anbetracht der weitverzweigten Diskussion des „Wahrheitsanspruchs“ von *Fiction* und *Non-Fiction*<sup>1</sup> als nach wie vor aktuell; dies betrifft auch direkt den Kriminalroman, der sich vom abstrakten *Whodunnit* zu einer Textsorte gewandelt hat, in deren Kontext politische und soziale Themen verhandelt werden und die somit durchlässig für die unterschiedlichsten Diskurse geworden ist.<sup>2</sup>

Die narrative Unzuverlässigkeit in Sarrautes Roman lässt sich, Nikoletta Babynets' Argumentation folgend, als Manifestation des Misstrauens *par excellence* bezeichnen, das sich nicht nur auf die Erzähl-, sondern auch auf die auktoriale Instanz auswirkt, der die Leserinnen und Leser „nicht mehr über den Weg trauen“. Diese Verunsicherung wird von der Verfasserin jedoch nicht als Selbstzweck, sondern im Sinne einer dem unzuverlässigen Erzählen zugeschriebenen „aufklärerische[n] Absicht“ (Lahn/Meister 2016 [2008], 193) verstanden: Durch das Aufdecken der Inkongruenzen in der Erzählerrede sollen Sarrautes Leserinnen und Leser zu einer „selbständigen, kritisch hinterfragenden Lektüre“ (Lahn/Meister 2016 [2008], 193) angehalten werden. Damit fügt sich Nikoletta Babynets' umfassende Betrachtung der narrativen Strategien in die aktuelle Forschungsdebatte zum unzuverlässigen Erzählen ein, das in erster Linie als „a readerly computational hypothesis adopted in order to explain the origin of inconsistencies and incongruities in the narrated world“ (Margolin 2014, Absatz 14) wahrgenommen wird. Diese Sichtweise ermöglicht Nikoletta Babynets eine schlüssige Verknüpfung mit der Rolle der Leserin bzw. des Lesers in *Portrait d'un inconnu*, die/der im Sinne einer/eines „decoder, decipherer, interpreter of written (narrative) texts or, more generally, of any text in the broad sense of signifying matter“ (Prince 2013, Absatz 1) verstanden werden kann. Mit der Fokussierung auf die Bedeutung des aktiven, kritischen Lesens greift Nikoletta Babynets zudem produktiv einen roten Faden der Forschung zum Kriminalroman auf, der eng mit dem „spielerischen“ Charakter der Gattung verknüpft ist, auf den sie ebenfalls eingeht: So vergleicht Peter Hühn in einem grundlegenden Beitrag zur Rolle des „Detektivs als Leser“ das Verhältnis zwischen ermittelnder und Verbrechen ausübender Instanz mit einem „Wettbewerb zwischen einem Autor und einem Leser um den Besitz von Bedeutung“ (Hühn 1998 [1987], 243), den er in einem zweiten Schritt wiederum in Analogie zur extratextuellen Dimension setzt: „Der Wettstreit innerhalb des Romans wird auf höherer Ebene zwischen Schriftsteller und realem Leser wiederholt“ (Hühn 1998 [1987], 243).

Nikoletta Babynets' Aufsatz erschließt somit nicht nur eine erweiterte Perspektive auf die Poetik des *nouveau roman*, sondern auch auf die des Kriminalromans,

---

<sup>1</sup> Cf. dazu den Beitrag von Contarini 2019, in dem zwar italienische Beispiele herangezogen werden, dessen Aussagen sich aber auch auf andere philologische Kontexte übertragen lassen.

<sup>2</sup> Cf. beispielsweise zur metanarrativen bzw. metafiktionalen Dimension und dem damit verknüpften Bezug zum Politischen im *polar* Turin 2015.

dessen narratives Potential es erlaubt, die Gattung gerade innerhalb der von Sarraute maßgeblich mitgestalteten experimentellen Neubetrachtung des Romans fruchtbar zu nutzen. Die Leserinnen und Leser werden in *Portrait d'un Inconnu* zu einem Wettstreit eingeladen, der am Ende keine Verliererinnen und Verlierer, sondern nur einen Gewinn hervorbringt: den der Erkenntnis um die Kontingenz des „Realen“ und um einen „neuen“ literarischen Pakt, bei dem die aktive Beteiligung der Lesenden explizit eingefordert wird und Autorschaft nicht mehr unumstrittene Autorität bedeutet – wie es sich im Verlauf der Gattungsentwicklung auch innerhalb des Kriminalromans widerspiegelt, in dem die Ermittlerinnen und Ermittler zunehmend von Zweifeln und Ambivalenz gekennzeichnet sind.

## Bibliografie

- CONTARINI, Silvia. 2019. „La verità della (non)fiction.“ In: *Contro la finzione. Percorsi della non-fiction nella letteratura italiana contemporanea*, ed. Baghetti, Carlo & Comberiati, Daniele, 17-33, Verona: ombre corte.
- HEMPFER, Klaus Willy. 2018. *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Metzler.
- HÜHN, Peter. 1998 [1987]. „Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte im Detektivroman.“ In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, ed. Vogt, Jochen, 239-254, Übs. Henrike Alfes in Zusammenarbeit mit Peter Hühn, München: Fink.
- LAHN, Silke & Jan Christoph Meister. 2016 [2008]. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- MARGOLIN, Uri. 2014. „Narrator.“ In: *the living handbook of narratology*, ed. Hühn, Peter & Pier, John & Schmid, Wolf & Schönert, Jörg, Absatz 14, Hamburg: Hamburg University.  
<<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>> 01.07.2021.
- PRINCE, Gerald. 2013. „Reader.“ In: *the living handbook of narratology*, ed. Hühn, Peter & Pier, John & Schmid, Wolf & Schönert, Jörg, Absatz 1, Hamburg: Hamburg University.  
<<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/reader>> 01.07.2021.
- TURIN, Gaspard. 2015. „Vestiges du polar et retour du politique. Une Lecture comparée de Manchette et d'Echenoz.“ In: *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine/Critical Review of Contemporary French Fixxion* 10, 126-136.

Hans Baumann

## ***Astheure* und *maintenant* im Französischen Nordamerikas im Vergleich**

Eine korpusbasierte Untersuchung

### **Hans Baumann**

studiert seit 2017 Französisch und  
Geschichte auf Lehramt und ist  
wissenschaftliche Hilfskraft an der  
Eberhard Karls Universität Tübingen.  
[hans.baumann@student.uni-tuebingen.de](mailto:hans.baumann@student.uni-tuebingen.de)

### Keywords

*astheure* – *maintenant* – Vergleich – Nordamerika – Korpuslinguistik – *Premiers Travaux*

Dieser Artikel basiert auf einer Hausarbeit, die im Rahmen des Seminars „Korpuslinguistik Französisch“ (SoSe 2019, Eberhard Karls Universität Tübingen) entstanden ist. Die Arbeit wurde für die Publikation in der *apropos*-Rubrik *Premiers Travaux* unter Betreuung von Apl. Prof. Dr. Rembert Eufe (Akad. Rat für französische, italienische und spanische Sprachwissenschaft am Romanischen Seminar der Eberhard Karls Universität Tübingen) überarbeitet.

### **1. Einleitung**

- 1) *Ça prend tout mon petit change !*
- 2) *C'est-tu loin, ça ?*

Für einen aus Frankreich stammenden französischsprachigen Sprecher sind diese beiden Sätze nur schwer zu verstehen. Ein aus Nordamerika stammender französischsprachiger Sprecher hingegen hätte kein Problem, diese Sätze zu begreifen. Die Sätze sind nämlich nur zwei von zahlreichen Beispielen, die illustrieren, wie sich das in Nordamerika gesprochene Französisch vom Französischen in Frankreich unterscheidet. Neben phonetisch-phonologischen, morphologischen oder auch syntaktischen Merkmalen unterscheidet sich das Französische Nordamerikas im Vergleich zum Französischen in Frankreich zum Teil stark hinsichtlich des Wortschatzes.<sup>1</sup> So werden dort neben Entlehnungen aus anderen Sprachen, vor allem

---

<sup>1</sup> Solche lexikalischen Unterschiede zeigen sich in Beispiel 1. *Change* 'Kleingeld' ist hier aus dem Englischen entlehnt und besitzt eine übertragene Bedeutung. *Petit change* meint hier daher *énergie* oder *effort*. Beispiel 2 illustriert die morphologischen bzw. syntaktischen Unterschiede zum hexagonalen Französisch. In diesem vor allem für das Französische Québecs typischen Beispiel folgt direkt auf das konjugierte Verb die Interrogativpartikel *tu*, die ausschließlich in Entscheidungsfragen verwendet werden kann, ohne jedoch eine Bedeutung zu tragen. Für eine ausführlichere Darstellung der allgemeinen Merkmale des Französischen in Nordamerika cf. Pöll 2017, 89-108.

dem Englischen, und Neologismen auch Archaismen verwendet. Dabei handelt es sich um Wörter, die in Frankreich nicht mehr oder kaum noch verwendet werden, in Nordamerika jedoch gebräuchlich sind. Ein Beispiel hierfür ist das Temporaladverb *astheure* 'jetzt', ein Synonym für *maintenant*, wie es der *Petit Robert* (NPR) angibt (cf. NPR, s. v. *heure*). Beide Temporaladverbien werden als deiktisches Element für T<sub>0</sub>, den Zeitpunkt des Sprechens oder Schreibens, gebraucht. In Frankreich wird *astheure* nur noch regionalsprachlich verwendet, im französischsprachigen Teil Nordamerikas ist es hingegen flächendeckend verbreitet. Im Rahmen dieses Aufsatzes soll korpusbasiert untersucht werden, wie das Wort *astheure* in Nordamerika im Vergleich zu seinem Synonym *maintenant* verwendet wird.

Bisher gibt es in der Forschung im Gegensatz zu anderen für das nordamerikanische Französisch typischen Wörtern kaum Arbeiten zu *astheure*.<sup>2</sup> Zu den wenigen Beiträgen zählen beispielsweise jene von Mathieu Avanzi (2019), Benoît Melançon (2016) oder auch von Aude Séguin (2011). Allerdings handelt es sich bei den beiden erstgenannten Arbeiten lediglich um wissenschaftlich fundierte Blogbeiträge. Darüber hinaus wird das Wort in zahlreichen Wörterbüchern, Grammatiken und sonstigen Abhandlungen zum Französischen in Nordamerika erwähnt. In vielen wissenschaftlichen Beiträgen bleibt es jedoch zumeist bei der bloßen Nennung, ohne dass näher auf *astheure* eingegangen wird. Zumeist wird lediglich hervorgehoben, dass es sich um ein Synonym von *maintenant* handle, welches vor allem im französischsprachigen Teil Nordamerikas verwendet wird.

Weder die Wörterbucheinträge noch die wenigen bislang veröffentlichten Arbeiten zu *astheure* untersuchen dessen Verwendung anhand von Korpusabfragen. Dabei scheint es durchaus sinnvoll, eine solche Untersuchung auf korpuslinguistische Ergebnisse zu stützen, da die an der Schriftlichkeit orientierte Art der Beschreibung in Wörterbucheinträgen häufig zu einer Vernachlässigung der Mündlichkeit führt, die bei *astheure* allerdings nicht außer Acht gelassen werden darf. Durch die korpuslinguistischen Ergebnisse kann das Lemma *astheure* außerdem als Lexem im Kontext analysiert werden und muss nicht losgelöst von seiner Verwendungsweise betrachtet werden, wie dies unter anderem in Wörterbucheinträgen der Fall ist (cf. Schafroth 2014, 81). Die in diesem Aufsatz verwendeten authentischen Korpusbelege können so zur „Natürlichkeit eines Beispiels und seiner Nähe an der Realität des Sprachgebrauchs bei[tragen]“ (Herbst/Klotz 2003, 58).<sup>3</sup> Des Weiteren wurden bislang keine Vergleiche hinsichtlich der Verwendung von *astheure* und *maintenant* angestellt. An diesen Punkten möchte der Aufsatz ansetzen. Er nimmt sich zum Ziel,

---

<sup>2</sup> Dies zeigt bereits ein Blick auf den *Index lexicologique québécois des Trésor de la langue française au Québec*. Hier nämlich ergibt die Suche für andere typische Wörter für das nordamerikanische Französisch wie *icitte* deutlich mehr Belege in wissenschaftlichen Publikationen. Während für *astheure* 69 Belege zu finden sind, weist *icitte* 130 Belege auf. Auch typische Substantive wie *char* (415 Belege) kommen deutlich häufiger vor als *astheure*.

<sup>3</sup> Anhand von Korpusbelegen wie *Ils restent à Montréal astheure encore euh* (Korpus FRAN: *Conversation entre les sœurs Germaine (68 ans) et Victoire (66 ans), à Moncton*; 1976), die Wörterbücher zur Veranschaulichung der Verwendung von *astheure* so nicht abbilden würden, in denen sich jedoch die „Natürlichkeit eines Beispiels“ widerspiegelt, kann auf diese Weise auch das Auftreten von *astheure* in Kombination mit weiteren sprachlichen Besonderheiten des nordamerikanischen Französisch (hier bspw. die Verbalendung *-ont* in der 3. Person Plural) erkannt werden (cf. dazu auch Schafroth 2014, 81).

das Wort *astheure*, das in der Forschung bisher nur marginal berücksichtigt wurde, näher zu untersuchen. Dabei möchte der Aufsatz zu einem doppelten Erkenntnisgewinn gelangen: Zum einen soll die Verwendung von *astheure* anhand von Korpusabfragen in authentischen Kontexten erfasst und dadurch genauer beschrieben werden, zum anderen sollen diese Ergebnisse mit der Verwendung von *maintenant* kontrastiert werden.

Zur Untersuchung der genannten Fragestellung soll zunächst ein Blick auf das Wort *astheure* geworfen werden. Neben seiner Etymologie sollen in einem ersten Schritt auch Wörterbucheinträge zu *astheure* analysiert werden, um einen ersten Überblick zu erhalten. In einem zweiten Schritt erfolgt die Untersuchung der Verbreitung von *astheure* sowohl in Frankreich als auch in Nordamerika, um Schlussfolgerungen zur Verbreitung des Wortes in Nordamerika ziehen zu können. Darauf aufbauend sollen dann *astheure* und *maintenant* anhand von Korpusabfragen hinsichtlich ihrer Verwendung im nordamerikanischen Französisch miteinander verglichen werden.

Um einen möglichst umfassenden Überblick zur Verwendung der beiden Wörter zu erhalten, wird die Untersuchung auf verschiedenen Korpora basieren. Herangezogen wird vor allem das Korpus FRAN (*Français d'Amérique du Nord*), das nicht nur eine einzelne französischsprachige Region in Nordamerika berücksichtigt, sondern sich zum Ziel gesetzt hat, das Französische in ganz Nordamerika zu erfassen. Darüber hinaus sollen das Pressekorpus Varitext und das CFPQ (*Corpus de français parlé au Québec*) in die Überlegungen einbezogen werden, um ein möglichst breites Bild zu erhalten, das verschiedene Textsorten und auch mündliche Quellen umfasst.

## 2. Das Wort *astheure*

### 2.1 Etymologie

Das Adverb *astheure* geht nicht direkt auf ein einzelnes lateinisches Wort zurück, sondern ist das Ergebnis der Univerbierung des Ausdrucks *à cette heure* 'zu diesem Zeitpunkt', einem diachronen Prozess, bei dem mehrere Wörter zu einem einzigen, neuen Wort verschmelzen. Dieser Ausdruck hat laut dem *Dictionnaire des régionalismes des îles de la Madeleine* (DRIM) mit *ad istam oram* einen lateinischen Vorläufer (cf. DRIM, s. v. *astheure*). Das Adverb *astheure* existierte in dieser Schreibweise bereits im Mittelfranzösischen und ist laut *Französischem Etymologischem Wörterbuch* (FEW) erstmals für das Jahr 1530 belegt, der Ausdruck *à cette heure* hingegen schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts (cf. FEW, s. v. *hora*). Für die Form *astora*, die dem ursprünglichen lateinischen Ausdruck lautlich deutlich näher kommt, führt das FEW den ersten Beleg für das Jahr 1517 (cf. FEW, s. v. *hora*).

Das Lemma *astheure* kommt bis heute nicht in einer einheitlichen, sondern in vielen verschiedenen Schreibweisen vor,<sup>4</sup> die sich jedoch alle mehr oder weniger stark an der Aussprache [astœr] orientieren. Diese Varianz, die *Le bon usage* als „souvent

---

<sup>4</sup> Für eine Auflistung der zahlreichen verschiedenen Schreibweisen cf. FEW, s. v. *hora*.

peu satisfaisant[e]“ (Grevisse/Goosse 2011, 833) charakterisiert, ist auch bei zahlreichen Schriftstellern, beispielsweise bei Montaigne in seinen *Essais* (cf. Melançon 2016), Charles Péguy (cf. Grevisse/Goosse 2011, 833) oder Balzac im *Père Goriot* (cf. DCLF, s. v. *heure*) zu beobachten. Die Ursprungsform *à cette heure* scheint im Laufe der Zeit von *astheure* abgelöst worden zu sein, da sie kaum noch Verwendung fand (zwar wurde sie noch von Victor Hugo gebraucht, dies ist aber wohl eher dem Metrum geschuldet, cf. Grevisse/Goosse 2011, 833). In allen Fällen der Univerbierung verstummt das [ɛ] der ursprünglichen Form *cette*. Heutzutage scheint sich die Schreibweise *astheure* und mit Abstrichen auch *à c't'heure* gegenüber anderen historischen Schreibweisen durchgesetzt zu haben, was auch anhand von Wörterbucheinträgen belegt werden kann.

Schließlich hat *astheure* auch in die französischen Kreolsprachen Amerikas Eingang gefunden, wie es unter anderem Annegret Bollée et al. im *Dictionnaire étymologique des créoles français d'Amérique* (DECFA) mit dem Vorkommen von *astor* im Haiti-Kreol für das Jahr 1793 belegen (cf. DECFA, s. v. *heure*).<sup>5</sup>

## 2.2 Wörterbucheinträge

Natürlich ist nicht nur in etymologischen, sondern auch in zahlreichen weiteren Wörterbüchern ein Eintrag zu *astheure* wiederzufinden. Im Folgenden sollen nun diese Wörterbucheinträge genauer analysiert werden. Dabei werden zwei Kategorien unterschieden: Wörterbucheinträge unter dem Stichwort *astheure* oder einer ähnlichen Schreibweise und Wörterbucheinträge, die unter dem Stichwort *heure* einen Eintrag zu *à cette heure* vorgenommen haben, in dem sie auch auf *astheure* eingehen. Berücksichtigt werden bei diesen Überlegungen sowohl allgemeine französische Wörterbücher als auch Wörterbücher, die sich auf das Französische in Nordamerika spezialisiert haben.

Zunächst soll der Fokus auf Wörterbüchern liegen, in denen *astheure* unter dem Stichwort *heure* behandelt wird. Alle Einträge dieser Art beginnen mit der Ursprungsform *à cette heure* und leiten aus ihr die Univerbierung *astheure* ab. Als wohl bekanntestes französischsprachiges Wörterbuch weist auch der *Petit Robert* einen solchen Eintrag auf, der allerdings recht kurz ist. Der Eintrag führt *maintenant* und *présentement* als Synonyme an und bezeichnet die Verwendung von *astheure* als „vieilli ou région. (Belgique)“ (NPR, s. v. *heure*). Auch der *Dictionnaire culturel en langue française* (DCLF) charakterisiert die Verwendung von *astheure* als „[v]ieilli ou rural“ (DCLF, s. v. *heure*). Der *Dictionnaire Hachette langue française* (DH) nennt zwar lediglich die Form *à cette heure*, bezeichnet aber auch sie als veraltet (cf. DH, s. v. *heure*). Dass *astheure* auch in Frankreich verwendet wird, zeigt hingegen der Eintrag im *Dictionnaire des régionalismes de France* (DRF), der die Regionen aufführt, in denen das Adverb noch heute Verwendung findet (insbesondere im

---

<sup>5</sup> Angesichts der jungen und vielfach noch nicht abgeschlossenen Normierungsdiskussion im Falle der Kreolsprachen überrascht es kaum, dass das Wort auch dort viele Schreibvarianten zeigt, cf. dazu DECFA, s. v. *heure* und Thibault (2015, 442).

Norden und Westen Frankreichs). Außerdem wird dort neben Synonymen und zahlreichen Beispielsätzen auch ein Hinweis zur Verwendung gegeben, nämlich dass es populärsprachlich und ländlich verwendet würde (cf. DRF, s. v. *heure*).

Es gibt jedoch auch zahlreiche Wörterbücher, die für *astheure* einen separaten Eintrag bieten, es also nicht unter dem Stichwort *heure* führen, wie dies bei Wörterbüchern zum hexagonalen Französisch und dessen regionalen Varietäten der Fall ist. Dabei handelt es sich jedoch ausschließlich um Wörterbücher zum nordamerikanischen oder noch spezifischer zum kanadischen Französisch. Hierzu zählt beispielsweise der *Dictionnaire des régionalismes du français de Terre-Neuve* (DRFT) mit dem Lemma *astheure, steure*, versehen mit der Anmerkung, dass die zweite Form selten sei (cf. DRFT, s. v. *astheure, steure*). Der Eintrag beinhaltet darüber hinaus Hinweise zum Ursprung des Wortes, Beispielsätze, Literaturangaben und Informationen zum Gebrauch. So wird es als „populaire, vieilli ou régional“, aber auch als „rural“ (DRFT, s. v. *astheure, steure*) angesehen. Ebenso ausführlich ist der Eintrag im *Dictionnaire des régionalismes des îles de la Madeleine*, der neben Synonymen, der lateinischen Ausgangsform und Beispielen auch auf andere Schreibweisen verweist (cf. DRIM, s. v. *astheure*). Sogar drei ausführlichere Artikel enthält das *Glossaire du parler français au Canada* (GPFC) der *Société du parler français au Canada* zu *à c't'heure, asthure* und zu *astheure* (cf. GPFC, s. v. *à c't'heure, asthure* u. *astheure*). Insbesondere letztgenannter ist recht umfassend und enthält neben Synonymen und Beispielen auch Angaben zur Verbreitung in Frankreich, allerdings wird keine Aussage zur Verwendung des Adverbs getroffen. Auch der Eintrag im *Dictionnaire québécois-français* (DQF) von Meney weist auf die Verwendung von *astheure* in Nordamerika, Wallonien und einigen ländlichen Regionen Frankreichs hin (cf. DQF, s. v. *astheure*).

Lediglich knappe Einträge, die *astheure* teilweise als umgangssprachlich erachten und bei denen zum Teil nur Synonyme und ein Beispielsatz für das Adverb aufgeführt werden, finden sich unter anderem im *Dictionnaire général de la langue française au Canada* (DLFC, s. v. *astheure*), im *Dictionnaire de la langue québécoise* (DLQ, s. v. *astheure, asthure*), im *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui* (DQA, s. v. *ast(h)heure ou à c't'heure*), im *Dictionary of the Cajun language* (DCL, s. v. *à c't'heure*), im *Dictionnaire des canadianismes* (DC, s. v. *à c't'heure* u. *astheure*), im *NTC's dictionary of Canadian French* (DCF, s. v. *astheur, astheure, à c't'heure*) und im *Dictionnaire de la langue québécoise rurale* (DLQR, s. v. *astheure (à c't'heure)*). Obwohl diese Einträge zum Teil nur sehr kurz sind, zeigen sie, dass die Verfasser das Wort *astheure* als eigenständig betrachten. Dennoch ist in den meisten dieser Wörterbücher auch unter dem Stichwort *heure* zusätzlich ein Hinweis zu *astheure* zu finden. Die Wörterbücher hingegen, die *astheure* lediglich unter dem Stichwort *heure* führen, orientieren sich noch stark an der Ursprungsform *à cette heure* und betrachten *astheure* offenbar lediglich als ein festes Syntagma mit *heure*.

In einigen konsultierten Wörterbüchern findet sich jedoch überhaupt kein Eintrag zu *astheure*, weder als eigenständiger Eintrag noch unter dem Stichwort *heure*. Dies ist bei den Regionalwörterbüchern von Claude Poirier (*Dictionnaire du français québécois* (DFQ), *Dictionnaire historique du français québécois* (DHFQ)) und Normand Beauchemin (*Dictionnaire d'expressions figurées en français parlé du Québec*



(DEFFQ)) der Fall, die sich alle auf das Französische in Québec beziehen. Diese Nichtberücksichtigung kann allerdings auch darauf zurückzuführen sein, dass die genannten Wörterbücher keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben und daher nicht alle für das Französische Québecks typischen Wörter berücksichtigen konnten.

Insgesamt ist festzustellen, dass vier der 15 untersuchten Wörterbücher *astheure* unter dem Stichwort *heure* erwähnen, wohingegen elf einen eigenen Eintrag zu *astheure* verfasst haben. Allerdings muss bei dieser Gegenüberstellung bedacht werden, dass *astheure* lediglich in den Wörterbüchern, die sich auf das Französische Nordamerikas spezialisiert haben, unter einem eigenständigen Eintrag verzeichnet ist, wohingegen es in den großen französischen Wörterbüchern aus Frankreich unter *heure* abgehandelt wird. Dieser Gedanke soll später nochmals aufgegriffen werden, wenn es um die Verbreitung von *astheure* gehen wird. Dass sich in Wörterbüchern zum nordamerikanischen Französisch ein separater Eintrag für *astheure* findet, weist darauf hin, dass es dort im Gegensatz zum hexagonalen Französisch als eigenständiges Lemma angesehen wird, das nicht mehr direkt auf seinen Ursprung *heure* zurückgeführt wird, weshalb hier auch von Lexikalisierung gesprochen werden kann.

Außerdem führen die Wörterbucheinträge verschiedene Synonyme von *astheure* an, beispielsweise *maintenant*, *présentement*, *à présent*, *dorénavant* oder *actuellement*, die Wörterbücher mit eigenem Eintrag für *astheure* teilweise auch noch *à cette heure*. Mit *maintenant* wird später eines dieser Synonyme hinsichtlich seiner Verwendung in Nordamerika im Vergleich zu *astheure* untersucht. Dabei wird *maintenant* für den Vergleich herangezogen, da zum einen die Korpusabfragen in den Korpora FRAN und CFPQ eine ähnlich hohe Frequenz wie für *astheure* erkennen lassen, zum anderen aber auch die Wörterbücher *maintenant* häufig als Synonym für *astheure* anführen und es daher für einen Vergleich geeignet scheint. Im Folgenden muss ferner der Frage nachgegangen werden, inwiefern die unterschiedlichen Gebrauchsmarkierungen (*familier*, *régional*, *vieilli*, *populaire*), die die Wörterbucheinträge *astheure* beimessen, tatsächlich zutreffend sind.

### **3. Die Verbreitung von *astheure***

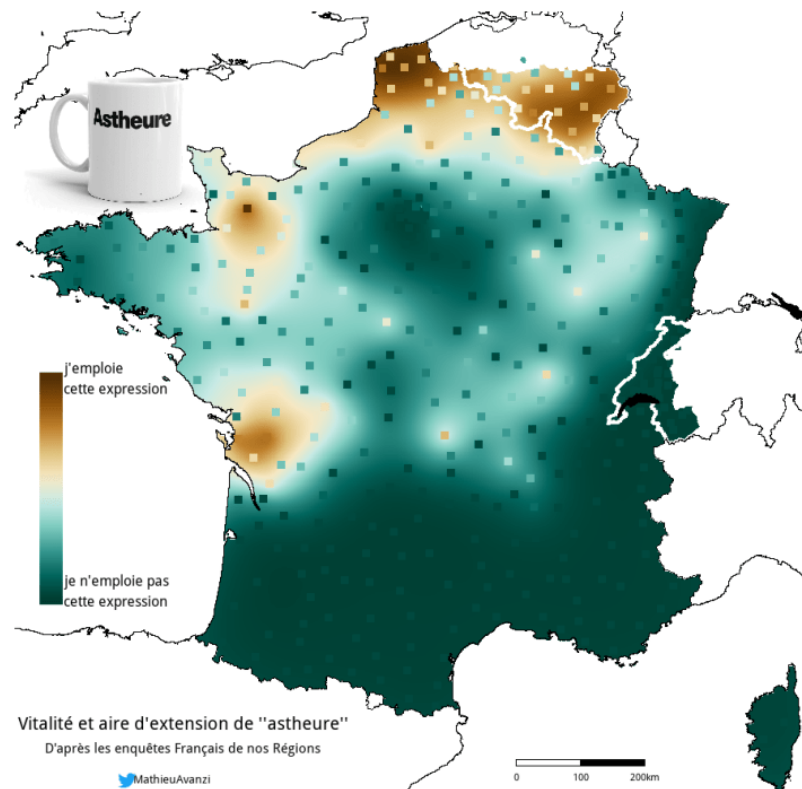
Der Wortschatz des Französischen Nordamerikas lässt sich grob in fünf Kategorien untergliedern: Archaismen, Dialektalismen, Amerindianismen, Anglizismen und Innovationen (cf. Poirier 1995, 38-42; Martucci 1988, 102-108). Dabei ist das Wort *astheure* den Archaismen zuzuordnen (cf. Poirier 1995, 38) und damit älterem Sprachgut, das aufgrund der langen Unterbrechung des Kontakts und somit der Abgrenzung zu Frankreich in Nordamerika üblich ist, in Frankreich jedoch kaum oder nicht mehr benutzt wird (cf. Pöll 2017, 92). *Astheure* ist dabei der kleinen Gruppe an Archaismen zuzurechnen, die sich nicht auf den schriftlich-distanzsprachlichen Bereich beziehen, sondern die der mündlichen Nähesprache zuzuordnen sind, wie der Aufsatz später darlegen wird. Allerdings gilt hier anzumerken, dass eine scharfe Abgrenzung von Archaismen und Regionalismen häufig nicht möglich ist. Ähnlich wie bei *astheure* handelt es sich bei Archaismen oft um regional spezifische Wörter, die aus regionaler Perspektive keine archaische Konnotation

besitzen. Nur dort, wo sie außer Gebrauch gekommen sind, gelten sie als *vieilli* und damit als archaisch.

In der bisherigen Forschung scheint nicht vollständig klar zu sein, inwiefern *astheure* auch noch in Frankreich verwendet wird. Remysen (2003, 32) ist der Meinung, dass *astheure* im Französischen Frankreichs nicht mehr gebräuchlich sei. Diese Ansicht wurde unter anderem von Avanzi (2019) und Rézeau (DRF, s. v. *heure*) widerlegt. Darauf aufbauend soll im Folgenden genauer untersucht werden, in welchen Regionen Frankreichs und Nordamerikas *astheure* heute verwendet wird.

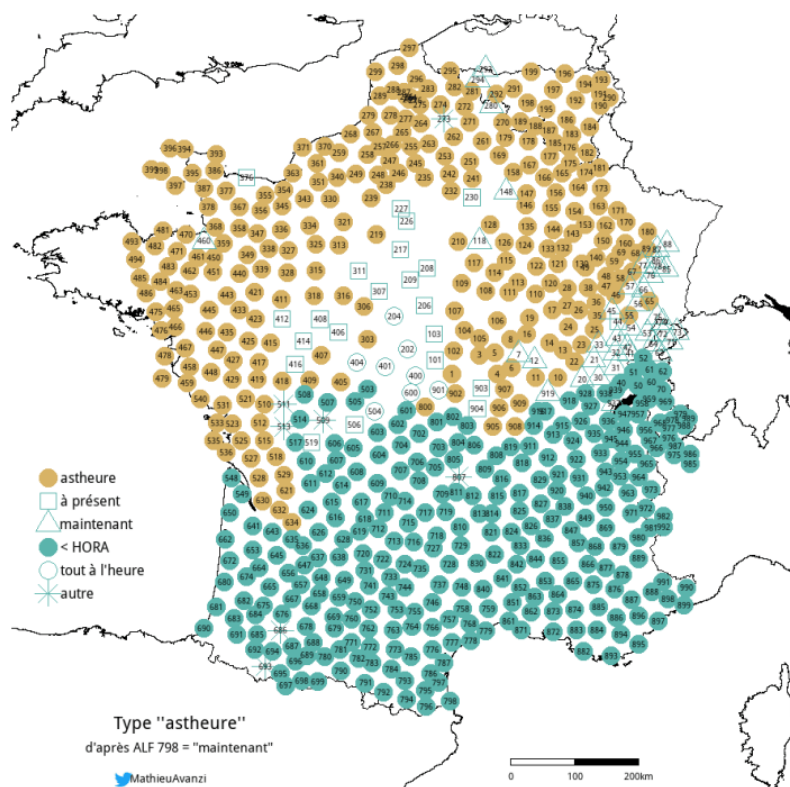
### 3.1 Frankreich

Dass das Adverb *astheure* in einigen Regionalwörterbüchern, die sich auf die Regionen Frankreichs beziehen, geführt wird, lässt den Schluss zu, dass es sich bei der Verbreitung von *astheure* in Frankreich nicht um eine flächendeckende, sondern lediglich um eine regionale handelt. Bezüglich der Verbreitung von *astheure* im europäischen Französisch wurde von Mathieu Avanzi 2017 eine Umfrage durchgeführt, bei der 1376 der 7300 Teilnehmer, die den Großteil ihrer Jugend in Belgien, Frankreich oder der Schweiz verbracht haben, die Frage „Dans la vie de tous les jours, employez-vous le mot *astheure* au sens de *maintenant*, *à présent* ?“ bejahten (cf. Avanzi 2019). Die kartographische Darstellung der Ergebnisse (Abb. 1) zeigt für Frankreich, dass *astheure* vor allem im Poitou, im Aunis, in der Normandie, im Artois und in der Picardie bis heute gebraucht wird, wohingegen es im Süden überhaupt keine Verwendung findet:



1 | Verwendung des Adverbs *astheure* in Frankreich, Belgien und der Schweiz, entnommen aus: Avanzi 2019

Die Erkenntnisse von Avanzis Umfrage decken sich auch mit den Ergebnissen von Rézeau, der „Yvelines<sup>6</sup>, Nord, Pas-de-Calais, Picardie, Normandie, Indre-et-Loire, Bretagne, Mayenne, Sarthe, Maine-et-Loire, Eure-et-Loir, Loir-et-Cher, Champagne, Ardennes, Lorraine“ (DRF, s. v. *heure*) als die Regionen benennt, in denen *astheure* verwendet wird. Des Weiteren wurde von Avanzi eine Karte des *Atlas Linguistique de la France* vom Ende des 19. Jahrhunderts neu aufbereitet, um eine eventuell auftretende Veränderung der Verbreitung von *astheure* erkennen zu können. Bei der damaligen Studie wurden die Befragten gebeten, das Wort *maintenant* in ihren Dialekt zu übersetzen (cf. Avanzi 2019).



## 2 | Übersetzungen für *maintenant* aus den Dialekten des Galloromanischen Ende des 19. Jh., entnommen aus: Avanzi 2019

Die Karte (Abb. 2) zeigt, dass *astheure* im nördlichen Teil Frankreichs häufig als Entsprechung für *maintenant* gewählt wurde und daher am Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich noch deutlich weiter verbreitet war als heute. Sie zeigt dabei auch eine Zweiteilung der Sprachsituation in Frankreich ähnlich der Abgrenzung der *langues d'oïl* von den *langues d'oc* und dem Frankoprovenzalischen (cf. Avanzi 2019). Daher lässt sich festhalten, dass *astheure* am Ende des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme des Zentrums und des äußersten Westens beinahe im gesamten nördlichen Teil Frankreichs verbreitet war, wohingegen es im Süden nicht verwendet wurde. Diese ehemals starke Verbreitung zum Ende des 19. Jahrhunderts lässt im

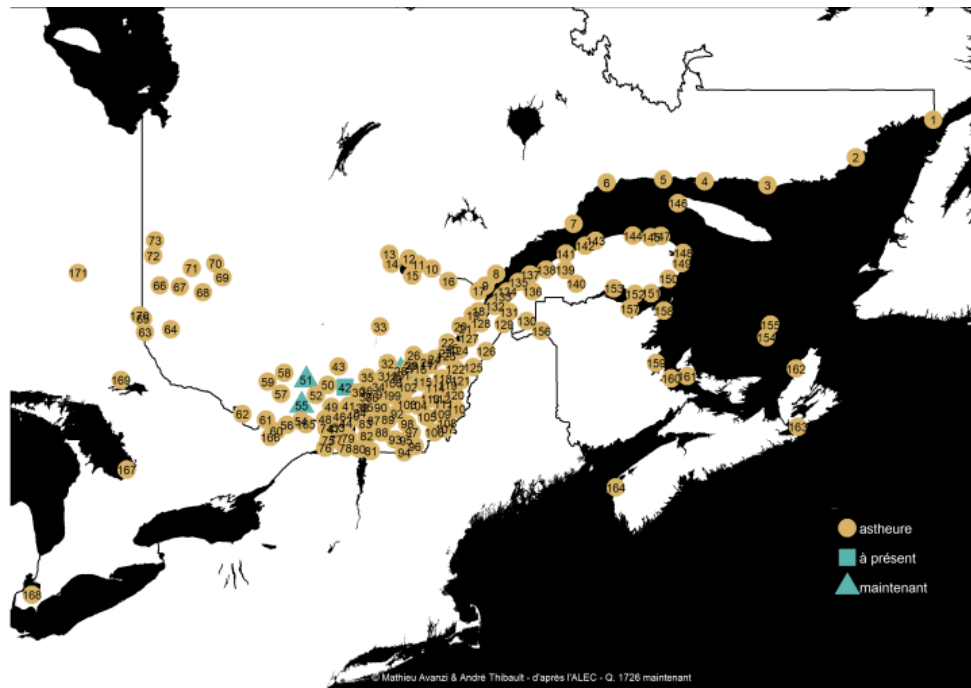
<sup>6</sup> Dass *astheure* auch im Département Yvelines verwendet wird, bestätigt auch Marie-Rose Simoni-Aurembou (2004, 64).

Vergleich mit den aktuellen Daten von 2017 außerdem darauf schließen, dass die Verwendung von *astheure* in Frankreich nachlässt. Auch die Tatsache, dass *astheure* in den großen französischen Wörterbüchern unter keinem eigenen Eintrag, sondern lediglich unter dem Stichwort *heure* geführt wird, verdeutlicht nochmals, dass es sich bei diesem Adverb in Frankreich lediglich um eine regionale Variante handelt.

Darüber hinaus fällt bei den Karten zur Verbreitung von *astheure* auf, dass im nördlichen Teil Frankreichs insbesondere die Île de France eine Region zu sein scheint, in der *astheure* überhaupt nicht gebraucht wird. Es ist zu vermuten, dass auch die Negativbewertung bzw. Nichtberücksichtigung von *astheure* in der sprachkritischen Tradition des *bon usage* und der *Académie française* des 17. und 18. Jahrhunderts, die Regionalismen ohnehin ablehnend gegenüberstand (cf. Mazière 1995, 15; Morvan 2019, 298-299), zu einem Rückgang seiner Verbreitung führte. Diese Tradition orientierte sich stark am Pariser Französisch, dem *français de référence*, und privilegierte damit bestimmte Wörter bzw. lehnte wiederum andere ab. Ein solches Vorgehen entsprach allerdings nicht zwangsläufig den Sprechgewohnheiten der Zeit. So führt keines der Akademiewörterbücher die Form *astheure*, obwohl das Wort zur Zeit der ersten Auflage bereits in Gebrauch war. Die Wörterbücher betrachten lediglich *à cette heure* als festes Syntagma, welches sie unter dem Stichwort *heure* führen. Während die Erstauflage des Akademiewörterbuchs (DAF1) 1694 noch keine Negativbewertung dieses Syntagmas vornahm (cf. DAF1, s. v. *heure*), wurde *à cette heure* in der dritten Auflage (DAF3) im Jahr 1740 durch den Hinweis *familier* bereits mit einer negativen Konnotation versehen (cf. DAF3, s. v. *heure*). So dürfte auch die Negativbewertung des Ausdrucks durch die *Académie française*, die sich stark am Pariser Französisch orientierte, in dem *astheure* nicht verwendet wurde, zu einem Rückgang seiner Verwendung geführt haben.

### 3.2 Nordamerika

Anders stellt sich die Situation in den französischsprachigen Gebieten Nordamerikas dar. Hier nämlich ist das Adverb *astheure* flächendeckend verbreitet. In Québec beispielsweise erfreut es sich bis heute großer Beliebtheit, wie eine Karte von Avanzi (2019) zeigt, die auf Erkenntnissen des *Atlas Linguistique de l'Est du Canada* basiert, der in den 1970er Jahren durch Befragungen jedoch vornehmlich älterer und ländlicher Bevölkerungsgruppen erarbeitet und 1980 veröffentlicht wurde:

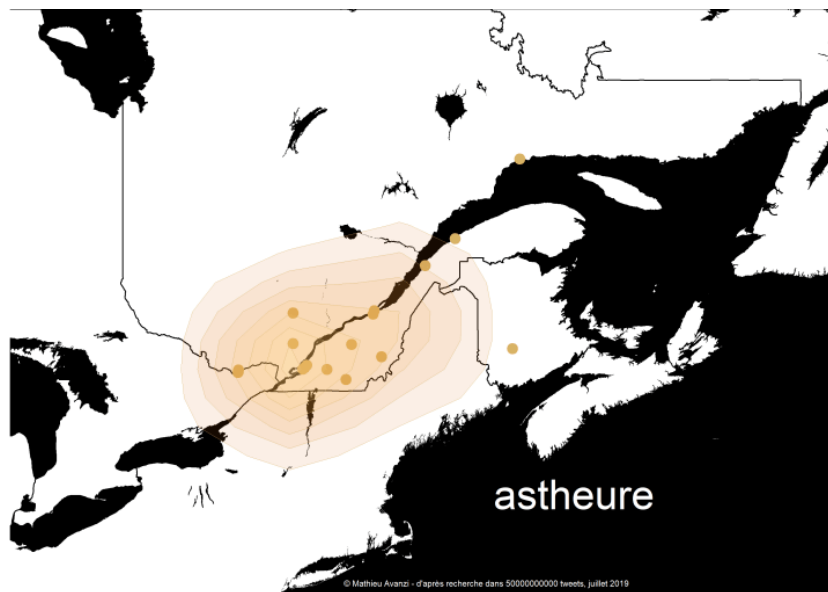


3 | Die Verwendung von *astheure* und seiner Synonyme *maintenant* und *à présent* in Kanada in den 1970er Jahren, entnommen aus: Avanzi 2019

Nach dieser Karte (Abb. 3) war *astheure* in Kanada in den 1970er Jahren sehr weit verbreitet, während Synonyme wie *maintenant*, das lediglich dreimal von den Befragten als bevorzugte Variante angegeben wurde, und *à présent* (einmal) im Vergleich zu *astheure* kaum Verwendung fanden. Vor allem in Québec scheint *astheure* gebräuchlich zu sein, es wird aber auch in der Akadie und in Teilen Ontarios verwendet, wo es im Vergleich zu *maintenant* und *à présent* ebenfalls das bevorzugte Adverb der Sprecher zu sein scheint. Diese Tatsache lässt sich auch auf Louisiana übertragen (cf. Avanzi 2019), das auf der Karte allerdings nicht dargestellt ist. Dass Avanzis Annahme, wonach *astheure* auch in Louisiana gebräuchlich sei, aber durchaus zutrifft, zeigt Stäbler (1995a, 247), die das Adverb unter der Schreibweise *asteur* auch in ihrem Glossar zum *cadien* führt. Auch Bergeron-Maguire (2011, 65-66) weist auf seine Verwendung in Louisiana hin, merkt allerdings an, dass im *cadien* eher die Schreibweise *asteure* üblich sei. Dass *astheure* neben Québec auch in Louisiana, Ontario und der Akadie gebräuchlich ist, zeigt ferner ein erster Blick auf das Korpus FRAN, das für *astheure* Belege aus allen diesen Regionen führt.

Auch eine bei Louis Mercier (2002, 299) angeführte Studie, die allerdings bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchgeführt wurde, kommt zu dem Schluss, dass *astheure* damals von 98 % der französischsprachigen Bevölkerung Kanadas verwendet wurde.

Doch bis heute scheint *astheure* in Québec noch sehr gebräuchlich zu sein, wie die Lokalisierung der Belege für *astheure* aus einem von Avanzi (2019) erstellten Twitter-Korpus zeigt:



4 | Verbreitung von *astheure* in Kanada im Jahr 2019, entnommen aus: Avanzi 2019

Die Karte (Abb. 4) belegt, dass *astheure* in Tweets im ganzen französischsprachigen Teil Kanadas verwendet wird und nicht nur auf Québec beschränkt ist, wenngleich ein Großteil der Tweets von dort ansässigen Personen stammt. Demgegenüber konnte eine Verwendung von *astheure* im europäischen Twitter-Französisch nicht nachgewiesen werden. Dies muss jedoch nicht bedeuten, dass *astheure* dort keine Verwendung findet, sondern wohl in anderen Kommunikationskontexten gebraucht wird (cf. Avanzi 2019).

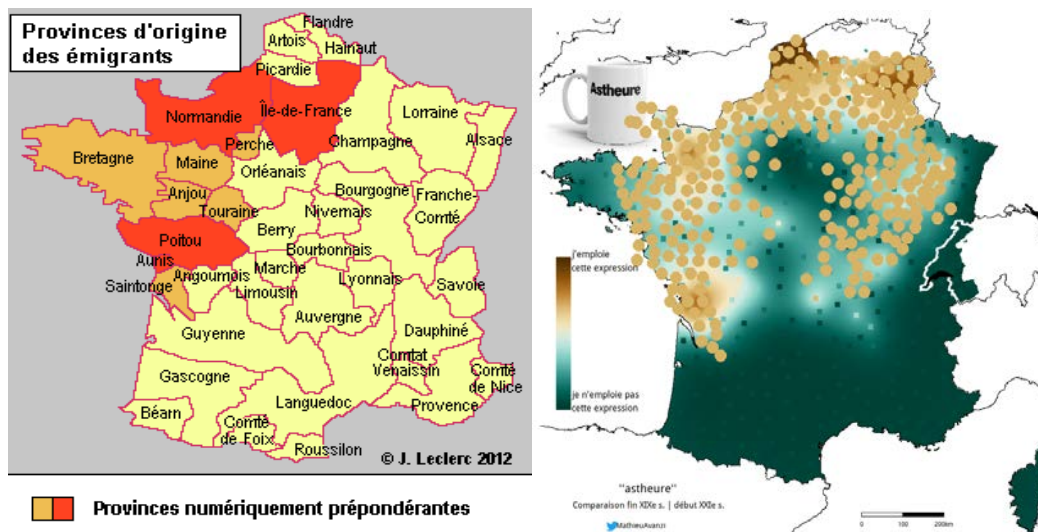
So stellt sich nun die Frage, warum *astheure* in Nordamerika flächendeckend gebräuchlich ist, wohingegen das Adverb in Frankreich lediglich als Regionalismus angesehen werden kann. Zur Klärung dieser Frage kann ein Blick auf die Auswanderer nützlich sein, die Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert in Richtung Nordamerika verlassen haben.

	17. Jhdt.		18. Jhdt.
Normandie <sup>54</sup>	18,5 %	Île-de-France	12,2 %
Île-de-France/Paris	14,7 %	Normandie	10,9 %
Poitou	10,9 %	Bretagne	8,2 %
Aunis, Ile de Ré, Ile d'Oléron	10,6 %	Poitou	6,0 %
Saintonge	5,8 %	Guyenne, Agenois	5,8 %
Perche	3,9 %	Saintonge	5,5 %
Bretagne	3,5 %	Aunis, Île de Ré	5,6 %
Anjou	3,0 %	Languedoc	5,2 %
Champagne	2,8 %	Gascogne	4,6 %
Maine	2,7 %	Champagne	3,4 %
Guyenne	2,6 %	Lorraine	2,6 %
Limousin, Périgord	2,4 %	Anjou	2,6 %
Picardie	2,2 %	Franche-Comté	2,1 %
Angoumois	2,0 %	Picardie	2,2 %
Touraine	1,9 %	Bourgogne	2,1 %
Beauce	1,9 %		

Tab. 1 | Übersicht zur Herkunft der französischstämmigen Siedler in Kanada im 17. und 18. Jahrhundert, entnommen aus: Pöll (2017, 86)

Der Tabelle (Tab. 1) nach stammten die französischen Siedler, die sich im 17. und 18. Jahrhundert in Kanada niederließen, vor allem aus dem Norden, besonders der Normandie, und dem Westen, wohingegen kaum Personen aus dem Süden nach Kanada übersiedelten. Pöll (2017, 86) gibt allerdings an, dass die neuere Forschung eher der Meinung sei, dass zumindest von 1608 bis 1680 der größte Anteil der Siedler aus dem Westen stammte. Nichtsdestotrotz machten auch in diesem Zeitraum die Siedler aus dem Norden Frankreichs einen großen Anteil der Auswanderer aus.

Die Herkunft der Siedler anhand einer Karte dargestellt zeigt dann Folgendes:



5 | Herkunft der französischstämmigen Siedler in Kanada, entnommen aus: Leclerc 2017

6 | Vergleich der Verwendung von *astheure* am Ende des 19. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts, entnommen aus: Avanzi 2019

Vergleicht man nun die Regionen, aus denen die französischen Siedler stammten, die sich in Nordamerika niederließen (Abb. 5), mit einer Karte (Abb. 6), die Abb. 1 und Abb. 2 kombiniert, so stellt man fest, dass die Siedler überwiegend aus den Regionen kamen, in denen *astheure* im 19. Jahrhundert und bis heute verwendet wird. Daher ist davon auszugehen, dass dieses Wort in diesen Regionen auch bereits zur Zeit der Auswanderung der Siedler im Gebrauch war. Viele von ihnen stammten aus dem Aunis, dem Poitou und der Normandie, wo *astheure* bis heute stark vertreten ist. Daher ist zu vermuten, dass dort *astheure* seit Generationen stark im Sprachgebrauch verankert war und von den Siedlern in Nordamerika implantiert wurde. Auch für André Thibault gehört *astheure* zu einer Gruppe von Wörtern, „qui devaient pourtant être très fréquents dans le français vernaculaire des colons des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles“ (Thibault 2016, 75). Wäre dagegen der Großteil der Siedler aus dem Süden Frankreichs gekommen, so wäre zu vermuten, dass dann heutzutage in Nordamerika ein anderes auf das lateinische *hora* zurückgehendes Synonym von *maintenant* aus dem Okzitanischen (bspw. *ara*) auch in Nordamerika verwendet würde (s. dazu auch Abb. 2) – so hat sich allerdings *astheure* durchgesetzt. Aufgrund der mit der britischen Herrschaft ab 1763 einsetzenden politischen Trennung und der damit einhergehenden langen Unterbrechung des Kontakts zu Frankreich blieb in Nordamerika der langsame Rückgang des Gebrauchs



von *astheure* aus. Daher wird das Adverb *astheure* bis heute in Nordamerika flächendeckend verwendet.

#### 4. *Astheure* und *maintenant* in Nordamerika im Vergleich

Für den nun folgenden Vergleich der beiden Temporaladverbien *astheure* und *maintenant* im Hinblick auf ihre Verwendung und Bedeutung wurde letzteres ausgewählt, da es im Gegensatz zu anderen Synonymen wie *à présent* oder *dorénavant* das einzige zu sein scheint, das eine ähnlich häufige Verwendung wie *astheure* aufweist.<sup>7</sup>

Als Basis für die Gegenüberstellung dienen Korpusabfragen, die sich allerdings auf das nordamerikanische Französisch beschränken, da *astheure* darin wie bereits gesehen wesentlich gebräuchlicher ist. Um möglichst viele verschiedene Verwendungsweisen von *astheure* und *maintenant* aufzuzeigen und Ergebnisse zu verschiedenen Textsorten sowie auch zu mündlichem Sprachgebrauch zu erhalten, wurden drei Korpora zur Untersuchung herangezogen. Die Wahl fiel zuerst auf das Korpus FRAN (*Français d'Amérique du Nord*), das Texte aus dem gesamten französischsprachigen Teil Nordamerikas vom 18. bis ins 21. Jahrhundert enthält, und zwar vor allem persönliche Briefe und Gespräche. Außerdem kamen Varitext, ein Korpus kanadischer Presstexte,<sup>8</sup> und das CFPQ (*Corpus de français parlé au Québec*), ein Korpus für spontane und freie Konversationen, zum Einsatz.<sup>9</sup>

##### 4.1 Korpusuntersuchung zur Verwendung von *astheure*

Einen ersten Eindruck von der Verwendung von *astheure* gibt die folgende Übersicht über seine Vorkommenshäufigkeit in den jeweiligen Korpora. Dabei wurden alle bekannten Schreibweisen des Lemmas *astheure* berücksichtigt, der Einfachheit halber aber unter der Graphie *astheure* zusammengefasst.<sup>10</sup>

Korpus	Anzahl Treffer	Prozentualer Anteil am Korpus
FRAN	1728	0,144 %
Varitext	4	0,0000075 %
CFPQ	103	0,015 %

Tab. 2 | Statistische Übersicht zum Vorkommen von *astheure* in den verwendeten Korpora

<sup>7</sup> Dies zeigt bereits ein erster Blick auf das Korpus FRAN, bei dem man für Synonyme wie *à présent* (13 Treffer), *présentement* (86 Treffer), *à cette heure* (5 Treffer), *dorénavant* (1 Treffer), *désormais* (0 Treffer) oder *actuellement* (79 Treffer) deutlich weniger Treffer erhält als für *astheure* (1728 Treffer) und *maintenant* (1523 Treffer).

<sup>8</sup> Das Pressekorpus Varitext enthält Presstexte aus großen Teilen der Frankophonie. Für die vorliegende Untersuchung wurden jedoch nur kanadische Presstexte berücksichtigt, indem für die Abfragen ein Subkorpus mit ausschließlich kanadischen Presstexten erstellt wurde.

<sup>9</sup> Alle verwendeten Korpora sind online abrufbar. Die jeweilige URL ist dem Kap. 6 *Quellen- und Literaturverzeichnis* zu entnehmen.

<sup>10</sup> Wenn auch im Folgenden von *astheure* die Rede sein wird, so bezieht sich der Aufsatz immer auf alle das Lemma umfassenden Schreibweisen. Abgefragt wurden die Graphien *astheure*, *astheur*, *asteure*, *asteur* und *à c't'heure*.



Es fällt auf, dass das Adverb *astheure* im Korpus FRAN mit 1728 Belegen am häufigsten vorkommt, auch prozentual gesehen. Auch im CFPQ ist es mit 103 Treffern noch recht häufig, im Pressekorpus Varitext hingegen kommt das Wort insgesamt lediglich viermal vor und hat dadurch einen äußerst geringen Anteil am gesamten Korpus.

Die Wörterbucheinträge haben gezeigt, dass bei *astheure* häufig auf dessen umgangssprachliche Verwendung hingewiesen wird, weshalb dieser Aspekt im Folgenden besonders starke Berücksichtigung findet. Darüber hinaus wird aber auch darauf eingegangen, mit welchen Verben und mit welchem Tempus *astheure* gebraucht wird, was bei Temporaladverbien besonders aufschlussreich zu sein scheint. Ferner wird die Position des Adverbs im Satz thematisiert.

Zunächst geht es darum, in welchen Varietäten *astheure* verwendet wird. Im Korpus FRAN ist festzustellen, dass lediglich 16 aller Belege für *astheure* aus Jahren vor 1976 stammen, die alle auf Privatbriefe entfallen. Die restlichen über 1700 Belege stammen alle aus der Zeit danach, und zwar aus den zahlreichen ab 1976 aufgenommenen privaten Gesprächen, also aus nächstsprachlichem mündlichen Sprachgebrauch. Demzufolge ist *astheure* dem *français familier* zuzuordnen, was Langlois (1999, 90) bestätigt, die *astheure* bei der Auflistung der Wörter des Registers *oral très familier* an neunter Stelle führt. Sie stützt sich auf eine Umfrage, bei der die Teilnehmer darum gebeten wurden, Wörter anhand ihrer Verwendung zu klassifizieren. Dabei wurde *astheure* von gut zwei Drittel der Befragten als *oral familier* (40 Nennungen) oder als *oral très familier* (55 Nennungen) eingestuft, wobei zwölf der 146 Teilnehmer *astheure* gar als vulgären Ausdruck ansahen (cf. Langlois, 44). Für die Frage nach der variationellen Einordnung von *astheure* lohnt sich ebenso ein Blick auf das Pressekorpus Varitext, in dem *astheure* insgesamt viermal belegt ist:

AS1:

« *T'as volé pour moi, j'te serre la main, c'est beau. Astheure ferme ta gueule pis fait l'idiot. T'as rien qu'à être d'accord, moi j'mets du vin d'ins pots. [...]* » (Korpus Varitext)

AS2:

*[C'est] comme si les érables pissaient astheure de l'huile à moteur.* (Varitext)

AS3:

*Ce qu'on propose « astheure » a beaucoup gagné musicalement.* (Varitext)

AS4:

« *T'en souviens-tu Godin astheure que t'es député de l'homme qui frissonne en attendant l'autobus de petit matin après son shift de nuit ?* » (Varitext)

AS1 und auch AS4 lassen sich ebenfalls klar der gesprochenen Nähesprache zuordnen, nicht zuletzt, weil *astheure* in direkter Rede erscheint. Gestützt wird dies außerdem durch für die Nähesprache typische Phänomene wie die Elision der Auslautvokale bei *tu* und vorkonsonantischem *je*. Darüber hinaus verweist *ferme ta gueule* auf ein *oral très familier*. AS2 stammt aus einer Art Leserbrief. Auch in solchen freieren Textsorten werden teilweise nächstsprachliche Formulierungen ver-

wendet. AS3 kann ganz außer Acht gelassen werden, da es sich bei dieser Verwendung von *astheure* um den Namen einer Musikgruppe handelt, weshalb es in diesem Zeitungsartikel auch in Anführungszeichen gesetzt wurde. In der kanadischen Presse wird *astheure* also beinahe nicht verwendet, außer in direkten Zitaten oder in freieren Textformen wie der des Leserbriefs. Allerdings ist es auch dort so selten, dass der fehlende Gebrauch in Presstexten den Charakter von *astheure* als *oral familier* oder *gar als oral très familier* unterstreicht.

Die mit einem statistischen Kookkurrenzmaß ermittelten Kookkurrenzen von *astheure*, die mithilfe des Korpus FRAN bestimmt werden können, bestätigen diesen Eindruck. Bei dieser Kookkurrenzabfrage wird ein sogenannter Score errechnet, der eine Aussage über die Wahrscheinlichkeit, dass bestimmte Wörter zusammen auftreten, trifft. Unter den Kookkurrenzen von *astheure* ist auch *ça* zu finden, das in der Schriftsprache nicht in dieser verkürzten, sondern in seiner standard-sprachlichen Form *cela* verwendet würde. Auch das bereits erwähnte Twitter-Korpus von Avanzi (2019) führt Belege für *astheure*. Dies ist ein weiteres Indiz für seine Verwendung unter den Bedingungen kommunikativer Nähe und konzeptioneller Mündlichkeit, wie sie elektronische Kurznachrichten in bestimmter Hinsicht prägen (cf. Beißwenger 2016, 22-24; Knaz 2015). Spezifisch für Twitter konnte dabei im Allgemeinen neben der Verwendung diatopischer und diaphasischer Elemente ein enger Zusammenhang der Tweets zur gesprochenen Umgangssprache nachgewiesen werden (cf. Overbeck 2012, 231-232). Dieser variationelle Status der Tweets ist ein weiterer Hinweis auf die mündlich-nähe-sprachliche Verwendung von *astheure*, da es wie bereits gesehen auch in Tweets gebraucht wird. Laut Thibault (2009, 111-113) wird *astheure* in Nordamerika dabei jedoch weniger stark als populärsprachlich angesehen als in Frankreich.

Wenden wir uns nun der Frage zu, mit welchen Verben und mit welchem Tempus *astheure* verwendet wird. Die große Anzahl an Belegen aus den drei Korpora erforderte die Beschränkung auf eine exemplarische Auswahl von hundert Belegen. Dabei wurde versucht, sowohl ältere als auch neuere Belege zu berücksichtigen, um ein möglichst aussagekräftiges Ergebnis zu erhalten. Diese zufällig ausgewählten hundert Belege orientieren sich proportional an der Gesamtzahl der Belege für *astheure* aus den drei Korpora.<sup>11</sup>

Unter den mit *astheure* gebrauchten Verben sind *être* und *avoir* die mit Abstand häufigsten, was sich nicht zuletzt durch die zahlreich mit dem Adverb vorkommenden Präsentative *c'est* und *il y a* erklärt.<sup>12</sup> Zum einen sind derartige Konstruktionen für die Nähesprache kennzeichnend (cf. Koch/Oesterreicher 2011, 114-116) und stützen damit die dargelegte diasystematische Situierung von *astheure*. Zum anderen dienen sie häufig zur Beschreibung eines Zustands zum aktuellen Zeitpunkt, wofür offenbar auch *astheure* eingesetzt wird. Ferner fällt als Kopulaverb neben dem bereits erwähnten *être* auch *rester* (vier Vorkommen mit

---

<sup>11</sup> Bei der zufälligen Auswahl der Belege wurde jeder 18. Treffer aus den Korpora in die Belegliste aufgenommen.

<sup>12</sup> Dabei treten *c'est* und *il y a* in den hundert ausgewählten Belegen 48 Mal (*c'est*) bzw. 22 Mal (*il y a*) gemeinsam mit *astheure* auf.

*astheure*) auf. Ansonsten lässt die Untersuchung allerdings nicht auf Verben schließen, die bevorzugt mit *astheure* verwendet werden. Eine diesbezüglich verlässliche Aussage hätte sich auf eine Auswertung einer deutlich größeren Zahl an Sätzen und ihren anschließenden Vergleich mit einer Frequenzliste der häufigsten französischen Verben zu stützen, was den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde.

Bezüglich des Tempus allerdings ergibt sich ein eindeutiges Resultat: In beinahe allen untersuchten Sätzen wird das *présent* verwendet, in lediglich sieben Fällen andere Zeitformen. Diese Tatsache verdeutlicht, dass sich *astheure* kaum auf die Vergangenheit oder die Zukunft bezieht, sondern beinahe immer auf die Gegenwart und somit den Zeitpunkt des Sprechens bzw. des Schreibens ( $T_0$ ).

*Astheure* muss sich aber nicht nur auf die Gegenwart beziehen, sondern kann in gewissen Fällen auch die Zukunft einschließen und auf diese Weise als Synonym zu *dorénavant* und *désormais* fungieren (die übrigens beide wie *astheure* ein auf das lateinische *hora* zurückgehendes Bildungselement enthalten, cf. Séguin 2011, 138), wie es der folgende Beleg veranschaulicht:

AS5:<sup>13</sup>

- a) *Astheure, les femmes se laissent pas marcher sur le corps comme avant.* (FRAN)
- b) *Désormais, les femmes se laissent pas marcher sur le corps comme avant.*

In Beispiel AS5 scheinen *désormais* 'von jetzt an' und *astheure* austauschbar zu sein, weil hier offensichtlich ein Anhalten der Situation über  $T_0$  hinaus nicht auszuschließen ist. Dass dies allerdings nicht immer zutrifft, zeigen AS6 und AS7, in denen *désormais* und auch *dorénavant* nicht als Synonyme für *astheure* dienen können.

AS6:

- a) *Astheure je le regarde.* (FRAN)
- b) \* *Dorénavant je le regarde.*

AS7:

- a) *C'est juste / c'est tous les mêmes qui viennent astheure.* (FRAN)
- b) \* *C'est juste / c'est tous les mêmes qui viennent désormais.*

In Beispiel AS6 kann *dorénavant* nicht als Synonym für *astheure* dienen, da der Vorgang, der in diesem Beispiel beschrieben wird, zeitlich begrenzt ist und die Zukunft nicht einschließt, sondern sich lediglich auf den Zeitpunkt des Sprechens und damit auf die Gegenwart bezieht. Ähnlich wie in Beispiel AS6 beschränkt sich *astheure* auch in AS7 auf  $T_0$ , was dadurch veranschaulicht werden kann, dass in diesem Fall *astheure* durch eine konkrete Zeitangabe, beispielsweise *à treize heures*, ersetzt werden könnte, ferner wie auch in AS6 durch das in fast allen Fällen auf  $T_0$  bezogene *maintenant* (cf. Bertin 2001, 42).

---

<sup>13</sup> Sind im Folgenden in einem Beispiel zwei Versionen (Version a) und Version b)) angegeben, so stammt Version a) aus einem der Korpora, während in Version b) *astheure* durch ein Synonym ersetzt wurde, um den Satz auf seine Grammatikalität zu prüfen.

Des Weiteren wird *astheure* teilweise im Sinne von *de nos jours* 'heutzutage' gebraucht, wie folgende Beispiele aus den abgefragten Korpora zeigen:

AS8:

[A]*stheure si une personne meurt à soixante-cinq « Oh mais elle était assez jeune. Il était assez jeune. » Pas vrai.* (FRAN)

AS9:

*Moi je crois que c'est / astheure ça c'est un « problem ».* (FRAN)

Ansonsten kann *astheure* verwendet werden, um die Gegenwart und die Vergangenheit einander gegenüberzustellen, wie folgende Beispiele zeigen:

AS10:

*Pis là ils ont bâti ce rue-là pis astheure il y a une astheure qui traverse en travers là.* (FRAN)

AS11:

*Dans ce temps-là tu passais un test avant là euh euh euh c'était pas comme astheure là.* (FRAN)

AS10 stellt die mittels des *passé composé* beschriebene Vergangenheit, nämlich den Zeitpunkt, an dem die Straße gebaut wurde, dem durch das *présent* verdeutlichten Zeitpunkt des Sprechens  $T_0$  gegenüber, an dem die Straße bereits fertiggestellt und benutzbar ist. Auch AS11 kontrastiert einen Zeitraum aus der Vergangenheit mit  $T_0$ , entsprechend beinhaltet der Satz ein Verb im *imparfait*.

Die Funktion, die *astheure* in einem Satz erfüllen kann, beschränkt sich jedoch nicht auf die Temporaldeixis. Wie Vogh (2018, 122) zeigen konnte, wird es auch verwendet, um abrupte Themenwechsel zu vollziehen. Diese Erkenntnis kann die vorliegende Korpusuntersuchung bestätigen:

AS12:

Alexandre : *Non. Comme cette / cette chanson dit astheure euh « I'll be eighteen 'til I die ».*  
Tous : (rires)

I1 : *Ou trente-neuf comme Jack Benny.*

I2 : *Oui. Toujours trente-neuf.*

Alexandre : *Astheure j'ai juste des / des / des / « partys » de mon quarante « birthday. That's something else. Birthday in French ».* (FRAN)

In dem ersten Wortbeitrag des Sprechers Alexandre besitzt *astheure* keine temporaldeiktische Funktion, sondern wird als Diskursmarker verwendet und erfüllt damit eine pragmatische Funktion. Es dient hier in gewisser Hinsicht wie auch das nachfolgende *euh* als Verzögerungssignal ohne semantische Bedeutung. Auch in seinem zweiten Wortbeitrag verwendet der Sprecher das Wort *astheure*. Hier kommt dem Adverb ebenfalls eine diskursmarkierende Funktion zu. Er nutzt es, um ein neues Thema einzuleiten, das in keinem direkten Zusammenhang zum vorangegangenen

Thema steht.<sup>14</sup> Seine Verwendung trägt hier lediglich zur Strukturierung des Beitrags bei und kündigt den Themenwechsel an. Der offenbar bilinguale Sprecher weist sogar selbst darauf hin, dass die Information *something else* sei. Der Themenwechsel kündigt sich dabei nicht nur durch die Verwendung von *astheure* und den expliziten Hinweis auf das neue Thema an. Auch das Code-switching macht den Themenwechsel und den neuen Gesprächsabschnitt deutlich, da der Wechsel der Sprache hier auch den Wechsel des Themas anzeigt.<sup>15</sup>

Im Akadischen von Nouveau-Brunswick kann *astheure* als Synonym von *ça fait* auch als Sukzessionssignal verwendet werden (cf. Péronnet 1989, 188-189 u. 198). Dass es auch im *cadien* Louisianas diese Funktion erfüllen kann und nicht, wie Stäbler (1995b, 140) angibt, immer als temporale Angabe gebraucht wird, zeigt sich in diesem Beispiel aus Louisiana:

AS13:

*Ah c'était eusse qui / qui envoyaient la chevette dans plusieurs parties de les États-Unis ou du / du monde. Et c'était tout mis dans des / dans des barils. Astheure aujourd'hui euh mettont ça dans des / dans des sacs.* (FRAN)

*Astheure* kommt in diesem Beispiel vor allem die Funktion als Sukzessionssignal und nicht jene als temporale Angabe zu, da die Temporaldeixis in diesem Beispiel durch *aujourd'hui* ausgedrückt wird, das T<sub>0</sub> der Vergangenheit gegenüberstellt. *Astheure* wird hier am Satzanfang platziert, um die in den beiden Sätzen übermittelten Informationen aneinanzureihen und logisch miteinander zu verbinden. Da *astheure* wie bereits gesehen als Diskursmarker konventionalisiert zu sein scheint, kann es ausgehend von seiner diskursmarkierenden Funktion einen weitergehenden Bedeutungswandel durchlaufen und wie in Beispiel AS13 die Funktion als logischer Satzkonnektor erfüllen. Dabei trägt *astheure* eine adversative Bedeutung und wird zur Hauptsatzkonjunktion. Auch andere Temporaldeiktika wie *alors*, *or* oder das spanische *ahora* (cf. Matus-Mendoza 2000, 71), die im Übrigen wie *astheure* ein auf das lateinische *hora* zurückgehendes Bildungselement enthalten, haben einen solchen Wandelprozess durchlaufen und werden als Hauptsatzkonnektoren mit adversativer Bedeutung verwendet (cf. Frank-Job 2010, 301-302). Während jedoch *alors*, *or* oder auch das italienische *allora* ihre Temporaldeixis zugunsten ihrer diskursmarkierenden Funktion fast völlig abgelegt haben, besitzt *astheure* neben seiner diskursmarkierenden weiter eine temporaldeiktische Funktion.

Im Hinblick auf die Position von *astheure* im Satz lässt sich im Korpus FRAN beobachten, dass sich ungefähr die Hälfte aller Belege des Adverbs in der Mitte des Satzes befindet, während gut ein Viertel an erster, ein weiteres Viertel der Fälle an

---

<sup>14</sup> Dass die Verwendung von *astheure* dabei im Allgemeinen häufig mit Verzögerungssignalen oder Pausen einhergeht, deutet darauf hin, dass die Sprecher auf der Suche nach einem neuen Gesprächsthema sind, was wiederum die These, wonach *astheure* bei abrupten Themenwechseln genutzt wird, stützt (cf. Vogh 2018, 122).

<sup>15</sup> Ausgelöst wird das Code-switching wohl durch die Tatsache, dass dem Sprecher das Wort *fête* nicht in den Sinn kommt, worauf die mehrmalige Wiederholung des Artikels *des* hindeutet, und er deshalb auf die englische Entsprechung *party* zurückgreift. Einzig aus der Verwendung von *party* erklärt sich jedoch nicht, warum der Sprecher auf Englisch fortfährt, da er seinen Satz zunächst auf Französisch weiterführt (*de mon quarante*), weshalb das Code-switching hier wahrscheinlich die Markierung des Themenwechsels unterstützt.

letzter Stelle des Satzes steht. Dabei wurde das Korpus FRAN zur Positionsbestimmung herangezogen, da es das einzige der ausgewählten Korpora ist, das eine automatische Positionsbestimmung aller Treffer und damit eine umfassende Untersuchung erlaubt.

Position	Anzahl Treffer	Prozentualer Anteil
Satzbeginn	392	22,69 %
Satzmitte	856	49,54 %
Satzende	423	24,48 %
Für eine eindeutige Bestimmung zu kurze Sätze	57	3,29 %

Tab. 3 | Positionsbestimmung für *astheure* im Korpus FRAN

Am Beginn oder am Ende eines Satzes werden für gewöhnlich wichtige Informationen platziert. Das bedeutet, dass die Sprecher und Schreiber der mit *astheure* geleisteten zeitlichen Situierung in ihren Sätzen eine gewisse Wichtigkeit zuschreiben, weshalb sie das Adverb gerne am Anfang oder am Ende ihrer Sätze platzieren. Dass *astheure* darüber hinaus häufig bei abrupten Themenwechseln verwendet wird, kann ein weiterer Grund dafür sein, dass es häufig am Satzanfang verwendet wird.

Für den anschließenden Vergleich mit *maintenant* ist zusammenfassend festzustellen, dass das Temporaladverb *astheure* besonders im *oral familier* und *oral très familier* anzutreffen ist. Es wird fast immer zusammen mit dem *présent* gebraucht und entspricht bisweilen *désormais*, *dorénavant* und *de nos jours* als partiellen Synonymen (cf. zur Terminologie Wunderli 1989, 135-139). *Astheure* kann des Weiteren zum Vergleich zwischen  $T_0$  und einem anderen Zeitpunkt dienen. Darüber hinaus wird es auch als Diskursmarker verwendet und häufig am Satzanfang oder am Satzende als einer hervorgehobenen Position platziert.

#### 4.2 Korpusuntersuchung zur Verwendung von *maintenant*

Auch für *maintenant* sei für einen ersten Eindruck eine statistische Übersicht zur Häufigkeit seines Vorkommens in den Korpora gegeben:

Korpus	Anzahl Treffer	Prozentualer Anteil am Korpus
FRAN	1 523	0,127 %
Varitext	16 986	0,032 %
CFPQ	98	0,014 %

Tab. 4 | Statistische Übersicht zum Vorkommen von *maintenant* in den verwendeten Korpora

Die Tabelle (Tab. 4) zeigt die Anzahl an Belegen für *maintenant* in den drei verwendeten Korpora. Varitext weist für *maintenant* mit 16 986 Treffern die mit Abstand größte Trefferanzahl auf, allerdings ist der prozentuale Anteil von *maintenant* am gesamten Korpus dennoch kleiner als der Anteil von *maintenant* am Korpus FRAN. Den geringsten prozentualen Anteil weist das CFPQ auf.

Zunächst soll auch für *maintenant* festgestellt werden, in welchen Varietäten dieses Temporaladverb verwendet wird. Das Adverb weist in den ganz oder zu einem gewichtigen Teil auf mündlich-nähesprachlicher Kommunikation basierenden Korpora CFPQ und FRAN eine ähnlich hohe Trefferquote auf wie *astheure*,<sup>16</sup> demnach wird auch *maintenant* sehr häufig in der gesprochenen Sprache verwendet. Dabei zeigt sich im Gegensatz zu *astheure* eine gewisse Zunahme vom 20. zum 21. Jahrhundert. Die Datierung der Treffer lässt sich mithilfe des Korpus FRAN ermitteln, das eine Filterung der Ergebnisse im Hinblick auf deren Datierung erlaubt:

Zeitraum	Anzahl Treffer für <i>astheure</i>	Anzahl Treffer für <i>maintenant</i>
18.-20. Jahrhundert	1132	79
21. Jahrhundert	596	1444

Tab. 5 | Datierung der Belege für *astheure* und *maintenant* im Korpus FRAN

Ähnlich wie bei *astheure* können die Briefe aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die Treffer für *maintenant* enthalten, aufgrund der geringen Anzahl an Belegen vernachlässigt werden. Das Pressekorpus Varitext mit seinen 16 986 Belegen für *maintenant* zeigt, dass dieses außer in mündlich-nähesprachlicher auch in schriftlich-distanzsprachlicher Kommunikation häufig vorkommt. Der Einteilung von Langlois (1999, 44) folgend könnte man den Gebrauch von *maintenant* sowohl in die Bereiche *écrit soutenu* und *écrit standard* als auch in die Bereiche *oral standard* und *oral familier* einordnen. Im Gegensatz zu *astheure* scheint *maintenant* demnach keinerlei diasystematischen Restriktionen zu unterliegen.

Auch für *maintenant* wurden aus den Korpora hundert zufällig ausgewählte Belege hinsichtlich der in den Sätzen verwendeten Verben und des verwendeten Tempus analysiert. Dabei fällt auf, dass die Präsentative *c'est* und *il y a* mit *maintenant* deutlich seltener auftreten. So tritt *c'est* in den hundert ausgewählten Belegen neunmal, *il y a* hingegen lediglich fünfmal gemeinsam mit *maintenant* auf. Ferner lassen sich keine Verben feststellen, die besonders häufig mit *maintenant* erscheinen (auch wenn hier ebenfalls noch eine umfassendere Untersuchung notwendig wäre).

Außerdem erscheint *maintenant* außer in lediglich elf Fällen<sup>17</sup> in Sätzen mit finitem Verb im *présent*. Dies zeigt, dass sich *maintenant* als deiktisches Element auf den Zeitpunkt des Sprechens bzw. Schreibens bezieht und damit kein Zeitpunkt in der Vergangenheit bestimmt werden kann. Doch in einigen Situationen kann *maintenant* eine über T<sub>0</sub> hinausgehende Zukunft einschließen:

<sup>16</sup> Im Korpus FRAN stammt eine große Anzahl der Belege für *astheure* aus Louisiana, Massachusetts, Ontario und Nouveau-Brunswick, während deutlich weniger Belege aus Québec stammen. Allerdings sind zurzeit keine genauen Informationen über die quantitative Zusammensetzung dieses Korpus verfügbar (unter <https://www.usherbrooke.ca/crifuq/recherche/corpus/corpus-heberges/corpus-fran/> (Stand: 30.01.2021)). Dass *astheure* allerdings auch in Québec üblich ist und auch dort eine ähnlich hohe Trefferquote aufweist wie *maintenant*, zeigen die Abfragen des CFPQ. Cf. zum Vorkommen von *astheure* in Québec auf Grundlage eines Korpus auch Pellicer (1995, 172-173).

<sup>17</sup> Diese Zahl ist im Vergleich zu *astheure* etwas höher, da häufig Formulierungen wie *jusqu'à maintenant* verwendet werden, die mit dem *imparfait* einhergehen.

MA1:

- a) *Maintenant, j'enseigne à Gardner.* (FRAN)  
 b) *Désormais, j'enseigne à Gardner.*

Die Ersetzbarkeit von *maintenant* durch *désormais* in MA1 zeigt, dass *maintenant* die Zukunft einschließen kann. Dass dies jedoch nicht in allen Fällen funktioniert, zeigt MA2, bei dem sich *maintenant* nicht durch *désormais* ersetzen lässt, ohne dass der Satz dadurch ungrammatisch würde:

MA2:

- a) *Et vous avez encore beaucoup de frères et sœurs maintenant ?* (FRAN)  
 b) \* *Et vous avez encore beaucoup de frères et sœurs désormais ?*

*Désormais* und *maintenant* sind hier nicht austauschbar, da *désormais* im Gegensatz zu *maintenant* nicht mit dem Ausdruck *avoir des frères et sœurs* verwendet werden kann. Dies liegt darin begründet, dass der Ausdruck im Gegensatz zum semantisch abweichenden *être des frères et sœurs* nicht mit dem durch *désormais* ausgedrückten Zeitraum  $T_0 + \infty$  kombiniert werden kann.

Des Weiteren besitzt *maintenant* wie *astheure* die Funktion,  $T_0$  der Vergangenheit gegenüberzustellen:

MA3:

*Il est maintenant offert au détail, en librairie, contrairement à son prédécesseur qui n'était disponible que par courtage.* (Varitext)

In diesem Fall wird im ersten Teil des Satzes  $T_0$  dargestellt, wohingegen im zweiten Teil durch das *imparfait* auf einen Zeitraum in der Vergangenheit verwiesen wird.

Für die Erörterung der Position von *maintenant* im Satz soll nochmals auf das Korpus FRAN zurückgegriffen werden, da dieses Korpus eine einfache Ermittlung der Stellung im Satz zulässt und außerdem eine ausreichend große Anzahl an Treffern für *maintenant* liefert, sodass mit diesem Korpus diesbezüglich eine relativ verlässliche Aussage getroffen werden kann. Dabei fällt auf, dass *maintenant* in gut 20 % aller Fälle am Anfang eines Satzes steht, in gut einem Viertel am Satzende und zu ungefähr 50 % in der Satzmitte.

Position	Anzahl Treffer	Prozentualer Anteil
Satzbeginn	296	19,44 %
Satzmitte	800	52,53 %
Satzende	361	23,70 %
Für eine eindeutige Bestimmung zu kurze Sätze	66	4,33 %

Tab. 6 | Positionsbestimmung für *maintenant* im Korpus FRAN

Dies zeigt, dass *maintenant* zumindest im größtenteils auf mündlich-nähesprachlicher Kommunikation basierenden Korpus FRAN ebenfalls häufig an den Anfang oder das Ende eines Satzes gestellt wird, im Vergleich zu *astheure* allerdings etwas häufiger in die Satzmitte. Dies lässt darauf schließen, dass die Sprecher *maintenant* eine etwas weniger wichtige Bedeutung beimessen als *astheure*. Das könnte darüber hinaus auch darauf hindeuten, dass *maintenant* im Gegensatz zu *astheure*



seltener verwendet wird, um plötzliche Themenwechsel zu vollziehen, weshalb es seltener am Beginn eines Satzes platziert wird. Eine solche Funktion konnte für *maintenant* auf Grundlage der Korpora nicht festgestellt werden. Es ist zu vermuten, dass solche abrupten Themenwechsel in mündlich-nähesprachlicher Kommunikation häufiger vorkommen als in schriftlich-distanzsprachlicher Kommunikation. Aufgrund seines variationellen Status wird *astheure* daher häufiger als *maintenant* verwendet, um abrupte Themenwechsel zu vollziehen. Diese Annahme verstärkt sich bei Betrachtung der Positionierung von *maintenant* im schriftsprachlichen Korpus Varitext. Hier wird *maintenant* in lediglich 8,85 % aller Fälle (1504 von 16 986 Treffern) am Satzanfang platziert, während es im vor allem auf mündlich-nähesprachlicher Kommunikation basierenden Korpus FRAN an dieser Stelle in 19,44 % der Fälle steht.

Gleichwohl kann *maintenant* wie *astheure* als Hauptsatzkonjunktion mit adversativer Bedeutung am Satzanfang verwendet werden:

MA4:

*L'an passé, quand on avait eu un pic important d'incidences, on avait demandé au laboratoire de santé publique d'étudier nos souches et il nous avait confirmé que la souche A était entrée dans la région, dont à Saint-François d'Assise. Maintenant, cela reste une hypothèse et notre enquête épidémiologique va nous permettre de tirer tout ça au clair.* (Varitext)

In MA4 besitzt *maintenant* keine temporaldeiktische Funktion. Vielmehr dient es hier als Konjunktion, die die beiden Sätze logisch miteinander verbindet und gar eine adversative Bedeutung im Sinne von *mais* trägt.

### 4.3 Vergleich

Die Gegenüberstellung der Verwendung von *astheure* und *maintenant* erbringt neben einer Reihe von Gemeinsamkeiten einige wichtige Unterschiede. Beide Adverbien treten fast ausschließlich mit Verben im *présent* auf, da sie eine deiktische Funktion des Verweises auf den Moment ausüben, in dem der Satz gesagt oder geschrieben wird ( $T_0$ ). Dennoch weisen beide nicht in allen Fällen eine zeitliche Beschränkung auf  $T_0$  auf, können bisweilen auch die Zukunft einschließen und so in bestimmten Fällen als Synonyme zu *désormais* und *dorénavant* auftreten. Außerdem kann mit ihrer Verwendung ein Zeitpunkt der Vergangenheit  $T_0$  gegenübergestellt werden. Zwar lassen sich für beide Adverbien keine bestimmten Verben ausmachen, die vorzugsweise mit ihnen verwendet werden, dennoch lässt sich bei den Präsentativen *c'est* und *il y a* ein wichtiger Unterschied feststellen: Im Gegensatz zu *maintenant* treten diese Präsentative überdurchschnittlich oft gemeinsam mit *astheure* auf. Dies stützt die dargelegte diasystematische Situierung von *astheure* in der mündlich-nähesprachlichen Kommunikation, da derartige Konstruktionen für die Nähesprache kennzeichnend sind.

So besteht der wohl größte Unterschied zwischen *astheure* und *maintenant* in den Varietäten, in welchen sie vorkommen. Während *maintenant* sowohl nahe- als auch distanzsprachlich verwendet wird, ist *astheure* auf den mündlich-nähesprachlichen Gebrauch beschränkt und wird teilweise sogar als *oral très familier*

angesehen. Auch bezüglich der Position der Adverbien im Satz gibt es kleine Unterschiede. Dass *astheure* häufiger als *maintenant* am Anfang oder am Ende eines Satzes platziert wird, lässt darauf schließen, dass die Sprecher *astheure* im Vergleich zu *maintenant* eine wichtigere Rolle zuschreiben und *astheure* häufiger für abrupte Themenwechsel nutzen, was wiederum auf den variationellen Status von *astheure* zurückzuführen ist, da solche plötzlichen Themenwechsel in mündlich-nähesprachlicher Kommunikation häufiger vorkommen. Dennoch kann *maintenant* wie *astheure* als Satzkonjektor mit adversativer Bedeutung am Satzanfang platziert werden, wenngleich seine diskursmarkierende Funktion im Gegensatz zu *astheure* weniger stark konventionalisiert zu sein scheint.

Folgt man den vor allem ab 1976 aufgezeichneten Privatgesprächen im Korpus FRAN, so wird ersichtlich, dass *maintenant* im 20. Jahrhundert im Französischen Nordamerikas seltener verwendet wurde als *astheure*, sich diese Situation im 21. Jahrhundert jedoch langsam umkehrt (s. dazu Tab. 5). Dies belegt, dass der Gebrauch von *astheure* abnimmt, auch wenn es weiterhin tief im französischen Sprachgebrauch Nordamerikas verankert ist.

## 5. Fazit

Insgesamt erweisen sich *astheure* und *maintenant* als weitgehend synonym, so zeigen sich bezüglich des mit *astheure* und *maintenant* bevorzugt verwendeten Tempus, nämlich des *présent*, und der Stellung im Satz kaum Unterschiede zwischen den beiden Temporaladverbien, die darüber hinaus beide als Hauptsatzkonjunktionen mit adversativer Bedeutung verwendet werden können. In einer Hinsicht differieren sie jedoch stark voneinander, nämlich bezüglich ihres variationellen Status: Während sich *maintenant* in allen Varietäten belegen lässt, erweist sich *astheure* im Französischen Nordamerikas als ein Element der Nähesprache.

Daher bedarf es in einigen Wörterbüchern eines Überdenkens der Einträge zu *astheure*, denn viele Wörterbücher bewerten *astheure* lediglich als *vieilli*, *populaire* oder *régional*. In nur wenigen findet sich der Hinweis *familier*, was sich ändern müsste. Zwar mag es durchaus zutreffend sein, dass die Verwendung von *astheure* in den letzten Jahrzehnten rückläufig war, dennoch muss bedacht werden, dass es sich dabei nicht um ein veraltetes Wort handelt, sondern um ein regional vorkommendes Synonym von *maintenant*, das noch heute in Teilen Frankreichs, Belgiens und im gesamten französischsprachigen Teil Nordamerikas verwendet wird. Daher sollte *astheure* heutzutage weniger als veraltet, sondern eher als umgangs- und regionalsprachlich eingeordnet werden.<sup>18</sup>

Mit dem vorliegenden Aufsatz konnten einige wichtige Fragen zu *astheure* geklärt werden. In weiteren Arbeiten wäre zu prüfen, wie *astheure* in anderen Regionen, beispielsweise in einigen Regionen Frankreichs oder Belgiens, verwendet wird und ob sich diesbezüglich Unterschiede zu Nordamerika zeigen. Darüber hinaus würde sich die Auswertung weiterer Korpora lohnen, zum Beispiel solcher mit literarischen

---

<sup>18</sup> So sieht es im Übrigen auch Avanzi (2019).

Texten. Da der Gebrauch von *astheure* rückläufig zu sein scheint, könnte zudem aus soziolinguistischer Perspektive untersucht werden, ob das Adverb von bestimmten Altersgruppen häufiger verwendet wird als von anderen.

## 6. Bibliografie

### Quellen

- CFPQ (Corpus du français parlé au Québec),  
<<https://applis.flsh.usherbrooke.ca/cfpq/>> (Stand: 29.09.2019).
- FRAN (Français d'Amérique du Nord),  
<<http://continent.uottawa.ca/fr/corpus/corpus/corpus-interrogeable-fran/>> (Stand: 29.09.2019).
- TLFQ (Trésor de la langue française au Québec),  
<<http://www.tlfq.ulaval.ca/ilq/>> (Stand: 29.09.2019).
- Varitext, <<http://syrah.uni-koeln.de/varitext/>> (Stand: 29.09.2019).
- AS1: Varitext: Corpus Presse\_Can; Sous-échantillon DEV\_Can01; 06.04.2001.
- AS2: Varitext: Corpus Presse\_Can; Sous-échantillon SOL\_Can01; 17.04.2001.
- AS3: Varitext: Corpus Presse\_Can; Sous-échantillon SOL\_CAN01; 15.02.2001.
- AS4: Varitext: Corpus Presse\_Can; Sous-échantillon DEV\_CAN08; 18.12.2008.
- AS5 a): FRAN: Conversation avec Suzanne (23 ans) et Adèle (25 ans), Gaston (26 ans) et Jean (27 ans) à Moncton; 1976.
- AS6 a): FRAN: Entrevue patrimoniale avec Claude, 56 ans, à Gardner, Massachusetts; 2003.
- AS7 a): FRAN: Conversation au Boy's Club avec Chantal (16 ans), Jeanne (16 ans), Lisette (15 ans), Rémi (18 ans), Roger (18 ans) et Roxanne, à Moncton; 1976.
- AS8: FRAN: Entrevue patrimoniale variationniste avec Chantal, 61 ans, en Louisiane, Paroise Lafourche; 1997.
- AS9: FRAN: Entrevue patrimoniale variationniste, avec Clarisse, 44 ans, Louisiane, Paroise Lafourche; 1997.
- AS10: FRAN: Entretien patrimonial avec René (62 ans) Thérèse (61 ans) et Réal (26 ans), à Moncton; 1976.
- AS11: FRAN: Entrevue variationniste avec Régine, 75 ans, à Montréal, Hochelaga-Maisonneuve; 2012.
- AS12: FRAN: Entrevue patrimoniale variationniste avec Philippe, 27 ans, en Louisiane, Paroise Lafourche, 1997.
- AS13: FRAN: Entrevue patrimoniale avec David, 64 ans, en Louisiane, Paroise Lafourche, 1997.
- MA1 a): FRAN: Entrevue patrimoniale avec Michel, 63 ans et Jocelyne, 60 ans, à Gardner en Nouvelle-Angleterre; 2003.
- MA2 a): FRAN: Entrevue patrimoniale avec Michel, 63 ans et Jocelyne, 60 ans, à Gardner en Nouvelle-Angleterre; 2003.
- MA3: Varitext: Corpus Presse\_Can; Sous-échantillon DEV\_Can01; 17.11.2001.
- MA4: Varitext: Corpus Presse\_Can; Sous-échantillon DEV\_Can07; 14.06.2007.

**Wörterbücher**

- DAF1 = Académie française (ed.). 1694. *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Bd. 1. Paris: Coignard.
- DAF3 = Académie française (ed.). 1740. *Le Dictionnaire de l'Académie française*, Bd. 1. Paris: Coignard.
- DC = Dulong, Gaston (ed.). 1989. *Dictionnaire des canadianismes*. Montréal: Larousse Canada.
- DCF = Robinson, Sinclair & Donald Smith (ed.). 1991. *NTC's dictionary of Canadian French*. Lincolnwood: NTC.
- DCL = Daigle, Jules O. (ed.). 1984. *A dictionary of the Cajun language*. Ville Platte: Swallow Publications.
- DCLF = Rey, Alain (ed.). 2005. *Dictionnaire culturel en langue française*, Bd. 2. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- DECFA = Bollée, Annegret et al. (ed.). 2018. *Dictionnaire étymologique des créoles français d'Amérique*, Bd. 2. Hamburg: Buske.
- DEFFQ = Beauchemin, Normand (ed.). 1982. *Dictionnaire d'expressions figurées en français parlé du Québec. Les 700 « québécoiseries » les plus usuelles*. Sherbrooke: Université.
- DFQ = Poirier, Claude (ed.). 1985. *Dictionnaire du français québécois. Description et histoire des régionalismes en usages au Québec*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval.
- DH = Fouquet, Emmanuel & Élisabeth Bonvarlet (ed.). 2000. *Dictionnaire Hachette langue française*. Paris: Hachette.
- DHFQ = Poirier, Claude (ed.). 1998. *Dictionnaire historique du français québécois*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval.
- DLFC = Bélisle, Louis-Alexandre (ed.). 1974. *Dictionnaire général de la langue française au Canada*. Québec: Bélisle [u. a.].
- DLQ = Bergeron, Léandre (ed.). 1980. *Dictionnaire de la langue québécoise*. Montréal: VLB Éditeur.
- DLQR = Rogers, David (ed.). 1977. *Dictionnaire de la langue québécoise rurale*. Montréal: VLB Éditeur.
- DQA = Boulanger, Jean-Claude (ed.). 1993. *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui. Langue française, histoire, géographie, culture générale*. Saint-Laurent: Dicorobert.
- DQF = Meney, Lionel (ed.). 1999. *Dictionnaire québécois-français. Pour mieux se comprendre entre francophones*. Montréal: Guérin.
- DRF = Rézeau, Pierre (ed.). 2001. *Dictionnaire des régionalismes de France. Géographie et histoire d'un patrimoine linguistique*. Brüssel: De Boeck [u. a.].
- DRFT = Brasseur, Patrice (ed.). 2001. *Dictionnaire des régionalismes du français de Terre-Neuve*. Tübingen: Niemeyer.
- DRIM = Naud, Chantal (ed.). 2011. *Dictionnaire des régionalismes des îles de la Madeleine*. Montréal: Les Éditions Québec Amérique inc.
- GPFC = Société du parler français au Canada (ed.). 1968. *Glossaire du parler français au Canada*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- FEW = Wartburg, Walther von (ed.). 1952. *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 4. Basel: R. G. Zbinden & CO.
- NPR = Rey-Debove, Josette & Alain Rey (ed.). 2002. *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

## Literatur

- AVANZI, Mathieu. 2019. „Astheure (à c't'heure).“ In *Français de nos régions*.  
<<https://francaisdenosregions.com/2019/07/11/astheure/>> (14.01.2021).
- BEIßWENGER, Michael. 2016. „Sprache und Medien. Digitale Kommunikation.“  
In *Studiport Sprach- und Textverständnis. Hypermediales E-Learning-Angebot des Ministeriums für Innovation, Wissenschaft und Forschung (MIWF) des Landes Nordrhein-Westfalen*.  
<[http://www.michael-beisswenger.de/pub/beisswenger\\_digikomm\\_preview.pdf](http://www.michael-beisswenger.de/pub/beisswenger_digikomm_preview.pdf)> (17.01.2021).
- BERGERON-MAGUIRE, Myriam. 2011. *La « conscience diasporale » en poésie cadienne*.  
<<https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/22973/1/28724.pdf>> (29.09.2019).
- BERTIN, Annie. 2001. „Maintenant. Un cas de grammaticalisation ?“ *Langue française* 130, 42-64.
- FRANK-JOB, Barbara. 2010. „Die Entwicklung deiktischer Ausdrücke zu Diskursmarkern im Kontext von Interaktionsanalyse und Sprachwandelforschung.“ In *Wenn Deiktika nicht zeigen. Zeigende und nichtzeigende Funktionen deiktischer Formen in den romanischen Sprachen*, ed. Maaß, Christiane & Angela Schrott, 283-308, Münster: LIT.
- GREVISSSE, Maurice & André Goosse (ed.). <sup>15</sup>2011. *Le bon usage. Grammaire française*. Brüssel: De Boeck, Duculot.
- HERBST, Thomas & Michael Klotz. 2003. *Lexikografie*. Paderborn [u. a.]: Schöningh.
- KNAZ, Wissem. 2015. „Le langage utilisé sur les réseaux sociaux. L'émergence d'une nouvelle communauté linguistique.“ *Revue Internationale* 1/2,  
<<https://revues.imist.ma/index.php/Revue-Interdisciplinaire/article/view/4053/2986>>  
(17.01.2021).
- KOCH, Peter & Wulf Oesterreicher. <sup>2</sup>2011. *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin/New York: De Gruyter.
- LANGLOIS, Marie-France. 1999. *Une nouvelle grille de marques de registres de langue: perception et usage des rédacteurs et communicateurs québécois*. Sherbrooke: Université de Sherbrooke.
- LECLERC, Jacques. 2017. „La Nouvelle-France (1534-1760). L'implantation du français au Canada.“ In *L'aménagement linguistique dans le monde*. Québec: CEFAN, Université Laval.  
<[http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/HISTfrQC\\_s1\\_Nlle-France.htm](http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/HISTfrQC_s1_Nlle-France.htm)> (16.01.2021).
- MARTUCCI, Jean. 1988. „Le français du Québec.“ In *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Université de Trèves 1986*, Bd. 5, ed. Kremer, Dieter, 102-110, Tübingen: Niemeyer.
- MATUS-MENDOZA, Mariadelaluz. 2000. „„Ahora' (now) and ,ahorita' (right now) as deictic markers.“ In *National association of African American studies & national association of Hispanic and Latino studies*, 69-81, Houston: Language Issues Monograph.
- MAZIERE, Francine. 1995. „Le Dictionnaire de l'Académie française (1694). Initiation d'une pratique normative.“ *Archives et documents de la Société d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage* 11, 12-17.
- MELANÇON, Benoît. 2016. *Maintenant*.  
<<https://oreilletendue.com/2016/02/24/maintenant/>> (29.09.2019).
- MERCIER, Louis. 2002. *La Société du parler français au Canada et la mise en valeur du patrimoine linguistique québécois. Histoire de son enquête et genèse de son glossaire*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- MORVAN, Malo. 2019. „L'Académie, greffier du bon usage ? Exploiter la polysémie de la notion d'usage pour construire un ethos d'autorité.“ In

- Les discours de référence sur la langue française*, ed. Dister, Anne & Sophie Piron, 283-309, Brüssel: Presses de l'Université Saint-Louis.
- OVERBECK, Anja. 2012. „Parlez-vous texto?“ Soziale Netzwerke an der Schnittstelle zwischen realem und virtuellem Raum.“ In *Sprache und Öffentlichkeit in realen und virtuellen Räumen. Akten der Sektion auf dem 7. Kongress des Frankoromanistenverbands (Essen, 29.9.-2.10.2010)*, ed. Gerstenberg, Annette, Claudia Polzin-Haumann & Dietmar Osthus, 217-247, Bonn: Romanistischer Verlag.
- PELLICER, Dora. 1995. „Qu'est ce qui t'ammène icitte asteure ?' Archaïsmes, anglicismes et innovations du français québécois.“ *Estudios de Lingüística Aplicada* 21/22, 150-182.
- PERONNET, Louise. 1989. *Le parler acadien du Sud-Est du Nouveau-Brunswick. Éléments grammaticaux et lexicaux*. New York: Lang.
- POIRIER, Claude. 1995. „Les variantes topolectales du lexique français. Propositions de classement à partir d'exemples québécois.“ In *Le régionalisme lexical*, ed. Francard, Michel & Danièle Latin, 13-56, Louvain-la-Neuve: Duculot.
- PÖLL, Bernhard. 2017. *Französisch außerhalb Frankreichs. Geschichte, Status und Profil regionaler und nationaler Varietäten*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- REMYSEN, Wim. 2003. „Le français au Québec. Au-delà des mythes.“ *Romanesque* 28, 28-41.
- SCHAFROTH, Elmar. 2014. *Französische Lexikografie. Einführung und Überblick*. Berlin [u. a.]: De Gruyter.
- SEGUIN, Aude. 2011. „Désormais, dorénavant et astheure. Variation aspectuo-temporelle.“ *Communication, lettres et sciences du langage* 5, 137-147.  
<[https://cls.l.re-cherche.usherbrooke.ca/vol5no1/SEGUIN\\_vol5\\_no1\\_2011.pdf](https://cls.l.re-cherche.usherbrooke.ca/vol5no1/SEGUIN_vol5_no1_2011.pdf)> (29.09.2019).
- SIMONI-AUREMBOU, Marie-Rose. 2004. „Les apports du sud-ouest de la région parisienne aux régionalismes de la France.“ In *Français du Canada – Français de France. Actes du sixième Colloque international d'Orford, Québec, du 26 au 29 septembre 2000*, ed. Mercier, Louis, 59-70, Tübingen: Niemeyer.
- STÄBLER, Cynthia K. 1995a. *La vie dans le temps et asteur. Ein Korpus von Gesprächen mit Cadiens in Louisiana*. Tübingen: Narr.
- STÄBLER, Cynthia K. 1995b. *Entwicklung mündlicher romanischer Syntax. Das français cadien in Louisiana*. Tübingen: Narr.
- THIBAUT, André. 2009. „Français d'Amérique et créoles / français des Antilles. Nouveaux témoignages.“ *Revue de linguistique romane* 73, 77-137.
- THIBAUT, André. 2015. *Du français aux créoles. Phonétique, lexicologie et dialectologie antillaises*. Paris: Classiques Garnier.
- THIBAUT, André. 2016. „Diastratismes et réallocation des variantes. Français d'Amérique et de Nouvelle-Calédonie.“ *Langages* 203 (3), 71-86.
- VOGH, Kendall. 2018. *Ressources linguistiques et visée référentielle chez les individus bilingues français-anglais. L'alternance codique comme stratégie d'expression sur le plan lexical*.  
<<https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/29802/1/34039.pdf>> (29.09.2019).
- WUNDERLI, Peter. 1989. *Französische Lexikologie. Einführung in die Theorie und Geschichte des französischen Wortschatzes*. Tübingen: Niemeyer.

## Zusammenfassung

Der Aufsatz untersucht die Verwendung der beiden französischen Temporaladverbien *astheure* und *maintenant* im Französischen Nordamerikas. Aufbauend auf einer Analyse von Wörterbucheinträgen zum Adverb *astheure* wird zunächst dessen Verbreitung in Frankreich und Nordamerika aufgezeigt, wo *astheure* weit- aus gebräuchlicher ist als in Frankreich selbst. Im zweiten Teil des Aufsatzes wird die Verwendung von *astheure* im Vergleich zu *maintenant* anhand einer Korpus- untersuchung analysiert, die auf den drei Korpora FRAN, Varitext und CFPQ basiert. Dabei wird ersichtlich, dass sich die beiden Adverbien zwar weitgehend als syno- nym erweisen, hinsichtlich ihres variationellen Status jedoch stark voneinander unterscheiden: Während sich *maintenant* in allen Varietäten belegen lässt, erweist sich *astheure* im Französischen Nordamerikas als ein Element der Nähesprache.

## Abstract

The article examines the use of the French temporal adverbs *astheure* and *main- tenant* in the French-speaking part of North America. Based on an analysis of dictionary entries of the adverb *astheure*, the article initially describes its distribution in France and North America, where *astheure* is by far more often used than in France. The second part of the article compares the usage of *astheure* and *maintenant* in North America on the basis of a corpus study. This study, which is based on the three corpora FRAN, Varitext and CFPQ, clearly shows that the two adverbs can largely be seen as synonyms, but that there is an important difference with regard to their variational status: Whereas *maintenant* is used in all varieties, *astheure* proves to be an element of the language of proximity in North American French.

Bild: © Diana Cota (mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin)

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sommer  
2021

6

Werkstatt





Hildegard Klöden

## ***Lingua nustrale*: Überlegungen zur Situation des Korsischen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft<sup>1</sup>**

### **Hildegard Klöden**

war von 1995 bis 2020 Professorin für Romanische Sprachwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt.

**hildegard.kloeden@ku.de**

### Keywords

Korsisch – Substrat – polyzentrische Sprache – Hybridität – Sprachvergleich (romanische Sprachen)

### **1. Einleitung**

Korsisch ist die Sprache der Korsen – mehrheitlich auf Korsika lebend, teilweise aber auch in Italien, in Frankreich, auf Sardinien (dort vor allem im nördlichen Teil, in der Gallura). Die Zahl der Sprecher variiert stark und wird von Kremnitz (2015, 73) insgesamt auf ca. 300.000 beziffert, ohne Einbezug der sich in der Diaspora befindlichen Personen. Eine Umfrage vom November 2012 (cf. *Cullettività Territoriale di Corsica* 2013, 14) nennt Sprecherzahlen zwischen 86.800 und 130.200, wobei die Sprecher vor allem der älteren Generation angehören. Nur 10% der Inselbewohner sprechen zu Hause Korsisch.

Trotz dieser vergleichsweise geringen Sprecherzahl ist das Korsische in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Dies betrifft in erster Linie seine aktuelle Situation und Lage: Korsika gehört heute politisch zu Frankreich, linguistisch gesehen zeigt es aber die größten Affinitäten zum Italo-romanischen bzw. zum heutigen Italienischen. Folge davon ist, dass es häufig durch das sprachwissenschaftliche Raster fällt. Als Minderheitensprache auf französischem Staatsgebiet wird es oft übersehen (nach Klare 2011, 17 z. B. spricht man in Korsika Italienisch), als italienischer Dialekt, der

---

<sup>1</sup> Mein Dank gilt zunächst Herrn Philippe Chesser, Lektor für Französisch am Sprachenzentrum der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt. Ohne ihn und die höchst kompetent und kenntnisreich vorbereitete Exkursion nach Korsika im Oktober 2019 wäre dieser Aufsatz nie entstanden. Danken möchte ich des Weiteren der *Cullettività Territoriale di Corsica*, die uns die Problematik des Korsischen anschaulich vor Augen geführt hat.

Frau Mirjam Hauber verdanke ich zahlreiche Literaturhinweise und großartige Unterstützung bei der Internetrecherche, Herrn Bastian Wagner umfangreiche Informationen zu Aleria und Frau Sabine Amann wertvolle Hilfe bei der technischen Umsetzung.

auf einer Insel gesprochen wird, die nicht zu Italien gehört, ebenfalls. Erst in jüngerer Zeit gewinnt es durch seinen allmählichen Aufstieg zur Schriftsprache aus gesamtromanischer Perspektive an Bedeutung und wird (wie auch das Frankoprovenzalische) von einigen Forschern als neue romanische Sprache gesehen (cf. u. a. Goebel 1988). Die ausführlichste Studie zu diesem Ausbauprozess liefert Ulrich Farrenkopf, *Die Entwicklung des Korsischen zur modernen Kultursprache. Eine Fallstudie zu Sprachausbau und Sprachpolitik* (2011).

Auf den ersten Blick erscheint das Korsische eher gut erforscht. Vor allem in den letzten Jahren werden sich auch korsische Linguisten der Eigenständigkeit ihrer Sprache zunehmend bewusst (vgl. u. a. Retali-Medori 2016). Dennoch bleibt manches widersprüchlich bzw. unklar<sup>2</sup> und es stellen sich zahlreiche Fragen, die den Entwicklungsverlauf des Korsischen von den Anfängen bis zur Gegenwart und über diese hinaus begleiten und Gegenstand dieser Abhandlung sind. Indem im Folgenden solche Widersprüchlichkeiten und offene Fragen thematisiert werden, sollen v. a. weitere Forschungsperspektiven aufgezeigt werden.

## 2. Historische Voraussetzungen

Relative Einigkeit besteht bezüglich der lateinischen Basis des Korsischen, aber schon die Frage nach möglichen Substrateinflüssen scheint nicht eindeutig geklärt (Arrighi 2008, 507). Seneca spricht von Beziehungen zum Griechischen, Ligurischen und Kantabrischen (Asturischen), Pausanias von Verwandtschaft zum Libyschen (Berbersprachen).

Vorromanische Wortstämme wären z. B. *cara/cala* ‚Stein‘, später ‚Haus‘, *ar* ‚Tal‘ sowie *cucc* ‚Anhöhe‘ und *sapara* ‚Grotte‘, mit teils lautsymbolischem Charakter und häufig der Silbenstruktur Konsonant + Vokal, wie sie u. a. für das Italienische kennzeichnend ist. Von 4000 Toponymen sind mindestens 300 vorromanischen Ursprungs. Präromanische Spezifika finden sich vor allem in den Bereichen Flora und Fauna: *talavellu*, *tarabuchju*, beides in der Bedeutung ‚Affodill‘ (eine Lilienart), *ghiaccaru* ‚Hund‘, *muvara* ‚Mufflon‘. Die Herkunftssuffixe *-incu* und *-ascu* werden von Arrighi (2002, 33) auf das Ligurische zurückgeführt. Ein dringendes Desiderat, nicht nur in diesem Zusammenhang, wäre ein etymologisches Wörterbuch. Dies kritisiert auch Chiorboli (2008): „aucun dictionnaire étymologique de la langue corse à disposition [...]“ (vgl. auch Retali-Medori & Tognotti 2015). Jerger (2004) erwähnt zwar etymologische Angaben in einsprachigen Wörterbüchern, ein etymologisches Wörterbuch führt aber auch er nicht an.

Die Latinität Korsikas erscheint eher archaisch (vgl. z. B. Wortformen wie *chere* < *quaerere*, *dom* < *dominus* sowie Reste eines Vokativs), was angesichts der frühen Romanisierung, die sich wohl nur langsam vollzog und Korsika und Sardinien zu

---

<sup>2</sup> Dies beginnt bereits mit der Bezeichnung *Corsica* selbst (cf. dazu auch Chiorboli 2008, 65), die zum Teil auf ein keltisches *Corsig* oder *Corsoq* ‚Sumpf‘ zurückgeführt wird (cf. Mattei 1876, 611), zum Teil auf die griechische Bezeichnung der Insel. Dalbera-Stefanaggi (2002) bringt *Corsica* mit einem vorromanischen und wohl lautsymbolischen *kors* (‚gezacktes Relief‘, ‚Gebirgskette‘) in Verbindung.

einer Provinz zusammenschloss (cf. Fabellini 2002, 129), nicht unbedingt verwunderlich ist. So zeugen Formen wie *bucca* oder *pilu* von einem archaischen Vokalismus, wie er beispielsweise auch für Sizilien kennzeichnend ist. Die in den romanischen Sprachen weit verbreitete Diphthongierung (lat. *pedem* > it. *piede*, fr. *piéd*) hat im Korsischen offenbar nicht stattgefunden (cf. Arrighi 2002, 31), allerdings auch nicht in allen toskanischen Dialekten.

In der Folge erfährt Korsika germanische und arabische Superstrateinwirkungen, die jedoch die lateinische Grundstruktur nicht nachhaltig verändern (cf. Arrighi 2002, 40-43).

Das Korsische zählt heute nach Arrighi (2002, 36 f.) unzweifelhaft zur Itoloromania, von manchen Forschern wird es als italienischer Dialekt angesehen, auch wenn es in Dantes Aufzählung der italienischen Mundarten nicht aufscheint. Bekanntlich verläuft aber innerhalb Italiens mit der Linie Rimini – La Spezia eine wichtige Sprachgrenze, die nach Walther von Wartburg die Klassifikation der romanischen Sprachen in west- oder ostromanisch bestimmt. Die auf der Sprache der Toskana basierende italienische Schriftsprache wird eindeutig der Ostromania zugerechnet. Ein Kriterium für diese Einteilung bildet die Sonorisierung der intervokalischen stimmlosen Verschlusslaute, die in der Toskana – abgesehen von wenigen lexikalischen Einheiten wie *lago*, *luogo* – jedoch nicht eintritt, während sie für den gesamten norditalienischen bzw. westromanischen Raum charakteristisch ist.

Jean-Marie Comiti unterscheidet in seiner Grammatik des Korsischen (2011, 24) drei Dialektzonen (Norden, Mitte, Süden), die mit gewissen Einschränkungen die dialektale Großgliederung Italiens reflektieren. Der Norden Korsikas zeigt ebenfalls sonorisierte Formen, die dort zum Teil noch weiter gehen als in Norditalien (nämlich über die Wortgrenze hinaus; -s- wird intervokalisches generell sonorisiert), das Zentrum sonorisiert nur partiell, während diese Erscheinung im Süden ganz fehlt. Dies hat vor allem in zweifacher Hinsicht Konsequenzen: Zum einen lässt sich das Korsische nicht als Ganzes der West- oder der Ostromania zuweisen, zum anderen kann es auch nicht einfach als toskanischer Dialekt bezeichnet werden (so jedoch u. a. Tagliavini 1987, 395 Fn. 94 und 412), da in der Toskana die Sonorisierung nicht typisch ist. Eine solche Klassifizierung scheitert außerdem bereits an der Bejahungspartikel *ié* vs. it. *sì* (cf. Giacomo-Marcellesi 1997, 1; konträr dazu Marchetti 1989, 194).

Die Differenzierung in drei Regiolekte lässt sich in gleicher Weise an anderen Phänomenen des Korsischen festmachen, zuweilen findet sich aber auch eine Zweiteilung in Nord und Süd – was nicht generell einer geographischen Sprachgrenze zwischen gebirgigen und weniger gebirgigen Gebieten (*Cismonte/Pumonte*) entspricht, wie in der Literatur oft behauptet. Die Grenzlinien verlaufen eher horizontal (Comiti 2011, 31). Beispielsweise findet sich der sogenannte ‚Beta-zismus‘ (Verwechslung zwischen [v] und [b], ähnlich wie im Spanischen, zum Teil auch in Sizilien) in der nördlichen Region, während er im Süden nicht vorkommt (Comiti 2011, 31). Melillo (1977) unterteilt das Korsische sogar in vier Dialektgebiete.

Andererseits weist der Süden einige Erscheinungen auf, die Parallelen zu Süditalien und vor allem Sizilien zeigen. Dies betrifft zum einen den unbetonten Vokalismus, der sich auf die Vokale [a], [i], [u] beschränkt, aber auch Laute wie das sogenannte kakuminale oder retroflexe [ɖɖ], das im Norden in der Regel als [ll] realisiert wird. Diese Übereinstimmung wirft die Frage nach einem gemeinsamen Substrat auf, das vom Süden Korsikas über Sardinien bis Sizilien reicht, bisher aber nicht wirklich nachgewiesen werden konnte. Ähnliches vermutet bereits Mattei (1876, 609):

L'Italie, le sud de la Gaule, l'Espagne et les îles de la Méditerranée occidentale, qui parlent depuis le moyen âge ce que nous appelons des langues néo-latines, ces contrées n'avaient-elles pas une langue plus ou moins commune avant les conquêtes romaines ?

Mattei (1876, 611 f.) hält ein iberisches (baskisches) Substrat nicht für ausgeschlossen und beruft sich dabei auf Aussagen von Seneca sowie korsische Toponyme, schränkt aber gleich darauf ein:

S'il y a, comme je le crois, dans la langue corse, et notamment dans les noms de lieux que je viens de donner, des mots qui sont inexplicables par le basque comme par toute autre langue, les Basques, en les supposant venus en Corse, n'auraient pas été les premiers habitants de cette île. (Mattei 1876, 613)

Nach Chiorboli (2010, 17-18) kennzeichnet sich Korsika durch die Heterogenität seiner Bevölkerung. Diunisu Luciani (2014) verzeichnet für das 2. Jh. n. Chr. zwölf korsische Stämme.

In der Tat verweist die Sonorisierung im Norden Korsikas meines Erachtens möglicherweise auf ein keltisches (ligurisches?) Substrat, ähnlich wie in den sogenannten ‚galloitalienischen‘ Mundarten Norditaliens. Auch in diesem Fall wären genauere Forschungen notwendig. Eine Superstratbeeinflussung im Rahmen der Jahrhunderte dauernden Herrschaft der Genueser (1284-1769) erscheint schon chronologisch wenig wahrscheinlich; außerdem orientierten diese sich vielfach an der toskanischen Schriftsprache (cf. Giacomo-Marcellesi 1997, 1). Siehe dazu auch Kausen (2012, 429):

Die Ligurer [...] siedelten im 3. Jh. v. Chr. in dem Gebiet an der nördlichen Mittelmeerküste zwischen den Pyrenäen und Etrurien. Sie waren kulturell und möglicherweise auch sprachlich dem Einfluss der Kelten ausgesetzt. [...]

Das antike Ligurisch ist nicht mit der gallo-romanischen Varietät *Ligurisch* zu verwechseln, die heute in Ligurien und Südfrankreich gesprochen und als norditalienischer Dialekt eingeordnet wird.<sup>3</sup>

Die dargestellten Verhältnisse sprechen also klar gegen die undifferenzierte Einordnung des Korsischen als toskanischer Dialekt<sup>4</sup>, die auch aufgrund mehrerer anderer Punkte in Frage gestellt werden muss. So fehlt das auf die Toskana begrenzte, wenngleich nur im Dialekt vorhandene Phänomen der *gorgia toscana*,

---

<sup>3</sup> Dennoch ist wohl davon auszugehen, dass das antike Ligurisch den gleichnamigen heutigen norditalienischen Dialekt beeinflusst hat.

<sup>4</sup> Auch wenn natürlich während der italienischen Herrschaft zahlreiche Superstratwörter aus dem Toskanischen übernommen wurden.

d. h. der Aspiration intervokalischer stimmloser Verschlusslaute, auch über die Wortgrenze hinaus (cf. Michel 1997, 25), das gewissermaßen als Erkennungszeichen des Toskanischen gilt.

Geckeler & Kattenbusch (1987, 121) verzeichnen als Substrat für die westliche Küstenregion Korsikas das Punische, für die östliche das Punische und das Etruskische, die Mitte hingegen wird durch das Ligurische ausgefüllt. Auch in Sardinien ist das Punische an der West- und Ostküste vertreten (Punisch findet sich ebenso im Westen von Sizilien), die Mitte wird durch das Paläosardische besetzt (cf. Wagner 2002, 48-51, Hubschmid 1960 und zuletzt Blasco Ferrer 2017, der das Paläosardische auf der Basis neuerer und fachübergreifender Methoden mit dem Baskischen in Verbindung bringt). Eine interessante, wenn auch nicht unumstrittene These in Bezug auf Korsika vertritt Pittau (1995, 149):

La «civiltà torreana» della Corsica meridionale [...] non si può fare altro che interpretarla come una propaggine della «civiltà nuragica», anzi tirreno-nuragica della Sardegna (la Corsica settentrionale invece quasi sicuramente risultava abitata da popolazioni di etnia ligure).

Es gibt Vermutungen, dass selbst die Etruskerstadt *Populonia* in der Toskana von Korsika aus gegründet wurde (Pittau 1995, 151):

Tutto ciò detto, è anche legittimo ed ovvio supporre che nella notizia, riferita da Servio, della fondazione di *Populonia* in Etruria da parte dei Corsi ci sia un ricordo dello sbarco degli originari Tirreni dalla Sardegna o dalla Corsica indifferentemente, nelle coste dell'Etruria e di un loro stanziamento, probabilmente il primo in assoluto [...].

Sicher scheint dagegen zu sein, dass die Etrusker schon viel früher als angenommen in Korsika präsent waren (Pittau 1995, 149)<sup>5</sup>:

Sta però di fatto che le antiche testimonianze storiche della presenza dei Tirreni nella Corsica [...] fanno pensare ad una presenza dei Tirreni in Corsica molto più ampia e più consistente di quella dello stanziamento di Alalia.<sup>6</sup>

Im grammatikalischen Bereich stellt der sogenannte *präpositionale Akkusativ*, d. h. die Kennzeichnung eines direkten Objekts in Bezug auf eine Person oder die Personifizierung eines Tiers oder eines Sachobjekts durch die Präposition *a*, die sich nicht nur z. B. im Spanischen und in süditalienischen Dialekten findet, das Korsische in Gegensatz zur toskanisch-basierten italienischen Standardsprache (cf. Chiorboli 1997, 44 f.).

In einigen Fällen geht das Korsische mit dem Norden und dem Süden Italiens parallel, in Abgrenzung zum italienischen Standard. Es fehlen etwa die kontrahierten Formen von *in* + Artikel (*nel* etc.), die charakteristisch für die italienische Hochsprache sind. Im Korsischen steht dafür häufig *ind'* (< lat. *intus*), das sowohl in

---

<sup>5</sup> Vgl. zu dieser und anderen Hypothesen auch den Kommentar von Marc Reichwein anlässlich einer Ausstellung des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe 2014 (<[www.welt.de/kultur/article172821717/Etrusker-Neue-Erkenntnisse-um-ihre-Identitaet.html](http://www.welt.de/kultur/article172821717/Etrusker-Neue-Erkenntnisse-um-ihre-Identitaet.html)>).

<sup>6</sup> Die Stadt Alalia/Aleria wurde – entgegen früherer Annahmen – wohl von Korsen selbst gegründet (cf. Arrighi/Jehasse 2013, 46). Sie entwickelte sich zu einem wichtigen Handelszentrum für verschiedene Völker, zu denen u. a. die Etrusker gehörten, bevor sie von den Römern zerstört und anschließend wieder aufgebaut wurde.

ligurischen als auch in süditalienischen Dialekten auftritt (dort eher in der Form *int'*).

In der Verbalmorphologie existieren für das Konditional Doppelformen vom Typus *cantaria* (u. a. 3. Ps. Sg.), wie er im Norden und Süden Italiens vorkommt (vgl. auch Spanisch), sowie *canterebbe*, wie für die Toskana typisch. Selbst hier ist der Bezug zum Toskanischen also nicht exklusiv.

Auch lexikalische Aspekte sprechen zum Teil gegen eine Identifikation des Korsischen mit dem Toskanischen: Das Korsische verfügt wie die Sprachlandschaften Italiens über zahlreiche *geosinonimi*, die nicht ausschließlich auf toskanische Herkunft deuten (siehe dazu vor allem Comiti 2011, 45 ff.). So findet sich neben toskanischem *nulla* ‚nichts‘ auch der Worttypus *niente*; bei der Bezeichnung für ‚Herbst‘ tendiert der Süden zu *vaghjimu*, der Norden zu *auturnu* (tosk. *autunno*). Manche Begriffe zeigen eine noch viel weitergehende geographische Synonymenvielfalt, vgl. dazu die Datenbank INFCOR, z. B. zum vorgenannten Lemma *Affodill/asphodèle*, sowie als Extrembeispiel die mindestens 17 korsischen Bezeichnungen für ‚Marienkäfer/coccinelle‘ (Dalbera-Stefanaggi 2002, 50).

Diese Aspekte geraten erst in jüngerer Zeit in den Blickpunkt der Forschung:

[...] i rapporti tra Corsica e Italia Settentrionale meriterebbero di essere rivalutati sia sulla quantità di forme d'origine settentrionale presenti nell'isola, sia sull'ampiezza geografica di alcuni fenomeni che costituiscono un tutto coerente tra le estremità geografiche dell'Italia e la continuità suggerita dalle isole [...].

[...] Studi recenti hanno evidenziato la presenza di numerose voci non solo urbane come si pensava all'inizio [...]. Queste parole, da considerare anche in relazione con il lessico marcato dalla „sonorizzazione romanza“ mostrano influssi più larghi e antichi. Parole, nomi di luogo o di persone documentati o ritracciabili prima della presenza genovese nell'isola dimostrano affinità che sono probabilmente continue tra le aree accennate. (Retali-Medori 2016, 216)

Als Illustration dazu dienen insbesondere die Karten *travagliare* ‚lavorare‘ und *panettiere* ‚fornaio‘ (Retali-Medori 2016, 221 und 223).

Eine problemlose Verständigung zwischen Sprechern des Standarditalienischen und Korsen scheint somit nicht automatisch gegeben, selbst wenn diese in der Literatur immer wieder betont wird. Vor allem für hochsprachliche Sprecher des Italienischen ist das Korsische nur schwer verständlich, aber auch Korsen selbst können Probleme mit einem anderen korsischen Regiolekt haben (cf. Giacomo-Marcellesi 2013, 467).

Die zum Teil aus der jahrhundertelangen Fremdherrschaft resultierenden sprachlichen Gemeinsamkeiten von Korsika und Sardinien werden in jüngster Zeit verstärkt gesehen und vor allem unter dem Stichwort ‚Hybridität‘ diskutiert (cf. Fabellini & Linzmeier 2020). Vgl. dazu jedoch auch Chiorboli (2008, 75): „Comme pour toutes les langues (car aucune langue n'est «pure» [...]), le lexique du corse est formé de mots autochtones, d'emprunts à d'autres langues, et de mots

étrangers“. Letztlich geht jede Sprache aber ihren eigenen Weg<sup>7</sup>, nur dass Sardisch als eigene Sprache gilt, während dies für Korsisch erst seit den 1990er Jahren allgemein anerkannt ist und seitdem nur noch vereinzelt angezweifelt wird.

### 3. Zur aktuellen Situation des Korsischen

Aufgrund der regionalen Differenzierung wird das Korsische heute in erster Linie als *langue polynomique* bzw. als polyzentrische Sprache gesehen (cf. zu diesem Konzept u. a. Blanchet 2020). Dem wird auch beim Ausbau und Kodifizierungsprozess Rechnung getragen, selbst wenn er diesen möglicherweise erschwert (cf. in diesem Sinne auch Kremnitz 2015, 73).

Toutes les variétés sont reconnues légitimes et aucune ne peut prétendre représenter à elle seule la langue corse. C'est une approche tout à fait originale, voire révolutionnaire, d'un enseignement linguistique qui demande une ouverture d'esprit et un sens de la tolérance particulièrement pointus. (Comiti 2011, 14)

Die *Cullettività Territoriale di Corsica* (2015) spricht sich in ihrem Plan „Lingua 2020“ in Form einer *Délibération de l'Assemblée de Corse* für die kommenden Jahrzehnte explizit für eine Berücksichtigung der regionalen Unterschiede aus, was beispielsweise im Gegensatz zu den Bemühungen um eine baskische Einheitssprache (*euskara batua*) steht. Eine besondere Schwierigkeit v. a. im Sprachlernprozess bilden m. E. die teilweise stark divergierenden Verbformen: „Le polymorphisme du corse apparaît clairement avec l'examen des désinences verbales relatives aux différents modes et temps“ (Comiti 2011, 38).

Neben der fehlenden Anerkennung des Korsischen als kooffizielle Sprache in Frankreich, ist dessen Lage auch in anderen Bereichen prekär, etwa was die Presse- und Medienlandschaft, das Bildungswesen oder die Kultur angeht. Diese Punkte können im Folgenden nur gestreift werden. Ein Desiderat wäre ein detaillierter, aktueller Überblick, der über die folgenden schlaglichtartigen Betrachtungen hinausgeht.

So erscheint die wichtigste Tageszeitung der Insel, *Corse Matin*, weiterhin fast exklusiv auf Französisch (cf. dazu bereits Farrenkopf 2011), sieht man von der Datumsangabe (mir lag die Ausgabe von VENNARI, U 18 D'OTTOBRE DI U 2019 vor) und der Unterüberschrift OGHJE IN CORSICA sowie einzelnen korsischen Schlagwörtern ab, die oft Lehnübersetzungen aus dem Französischen darstellen (wie z. B. *Venite numerosi* in einer Anzeige). Allerdings äußert sich in der zitierten Ausgabe (S. 20) unter der Artikelüberschrift „Je suis très optimiste quant à la survie de la langue corse“ Emmanuele Barbieri, dessen Berufsbezeichnung mit „castanéiculteur, ingénieur, économiste, journaliste“ angegeben wird, anlässlich eines

---

<sup>7</sup> Diese Eigenständigkeit zeigt sich z. B. in den Farbbezeichnungen (cf. u. a. Dettori 2020, 249, wonach im Sardischen v. a. die Italianismen *blu* und *azzurro* dominieren, das Korsische hingegen oft *turchino* verwendet. Für ‚dunkelgrün‘ existiert mit *robbiu* ein eigener Terminus).



Vortrags in der Vereinigung *Pratica Lingua*.<sup>8</sup> Er sieht eine wichtige Funktion des Korsischen vor allem im Rahmen der „économie de compétences“, die er wie folgt definiert: „On parle d'économie de compétences à propos de secteurs d'activité dans lesquels les idées, les connaissances sont plus valorisées que les résultats financiers“.

Dennoch fragt sich, ob damit nicht nur Randbereiche tangiert werden. Auch Comiti (2005, 84 Fn. 43) weist auf die mangelnde Präsenz des Korsischen in den Medien sowie in der Wirtschaft hin. Seitdem hat sich die Situation, was die Medien betrifft, in einigen Punkten verbessert. Hier nur einige Beispiele: Der Radiosender *Alta Frequenza* gibt dem Korsischen deutlich mehr Raum, *Mediterradio* ist ein gemeinsames Projekt zwischen Sardinien, Korsika und Sizilien mit korsischer und mediterraner Musik, Interviews und Reportagen ([www.raiplayradio.it/programmi/mediterradio](http://www.raiplayradio.it/programmi/mediterradio)), und mit *Isula Muntagna* erscheint eine neue Zeitschrift, die gänzlich Korsika und den Korsen gewidmet ist. Die Zeitung *Corse Matin* gibt mittlerweile monatlich ein *Supplément* mit dem Titel *Nutiziale*<sup>9</sup> heraus, das vollständig auf Korsisch verfasst ist. Die Zeitung selbst bleibt allerdings weiterhin dem Französischen vorbehalten.

Dass das Korsische im Unterricht allmählich Fuß fasst, dokumentiert das ausführliche Material der *Cullettività territoriale di Corsica* (2015) mit ihrem Projekt „Lingua 2020“. Comiti (2005, 69) bedauert jedoch, dass die Bemühungen zur Rettung des Korsischen im Wesentlichen auf die Schule beschränkt sind: „Pour l'heure, comme le poisson dans son bocal, le corse semble condamné à tourner dans l'école sans une réelle possibilité d'aller s'immerger dans les profondeurs d'une société véritablement plurilingue“.

Colonna (2012, 2) sieht hier noch eine andere Gefahr: „plus la langue investit l'espace public plus elle semble reculer dans l'espace privé“. In dem Film *Wilde Feigen – ein Film aus Korsika* (1963, Lis Klatt) sprechen die Kinder mit dem Inhaber des Dorfladens noch Korsisch, auch wenn sie sich auf Französisch verabschieden. In der Schule lernen die Kinder das Korsische heute wie eine Fremdsprache. Zur Zeit der italienischen Herrschaft bildete das Korsische in erster Linie die gesprochene Sprache, während das Italienische nur einer kleinen Elite zugänglich war (cf. Comiti 2005), ähnlich wie dies in Italien der Fall war, wo die schriftsprachliche Standardsprache den gesprochenen Dialekten gegenüberstand.

Nicht zu unterschätzen ist jedoch der Einfluss des Korsischen im kulturellen Bereich, z. B. durch Musikgruppen und Festivals, die den Aufstieg und die Verbreitung des Korsischen unterstützen (laut der Umfrage der *Cullettività Territoriale di Corsica* (2013, 9) von 2012 hören 93% der Befragten korsische Musik). Von 2012 bis 2015 wurde unter dem Titel *Sonata di Mare*<sup>10</sup> ein länderübergreifendes Projekt realisiert,

---

<sup>8</sup> Diese Organisation veranstaltet Vorträge, Konzerte etc. und stellt Lernmaterialien für das Korsische zur Verfügung, speziell auch für die Zeit der Ausgangssperre (<[www.practicalingua.com](http://www.practicalingua.com)>, <[www.corsematin.com/articles/pratiquer-la-langue-corse-pendant-le-confinement-avec-pratica-lingua-109075](http://www.corsematin.com/articles/pratiquer-la-langue-corse-pendant-le-confinement-avec-pratica-lingua-109075)>).

<sup>9</sup> Cf. den Facebook-Post zur ersten Nummer der Beilage: <<https://de-de.facebook.com/Page.CorseMatin/posts/1748750808489531/>>.

<sup>10</sup> Servizio Europa di Area Vasta, <[www.provincia.lucca.it/programmazioneeuropea/archives/sonata-di-mare](http://www.provincia.lucca.it/programmazioneeuropea/archives/sonata-di-mare)>.

das die traditionelle und zeitgenössische Musik im Mittelmeerraum sichtbar machen und fördern sollte. Daran beteiligt war neben italienischen Partnern auch Korsika. Im Rahmen des Projekts trat u. a. als Gast der korsische Percussionist Philippe Biondi auf, und es fand eine Veranstaltung mit dem Titel „Gli Etruschi: Gli strumenti e la loro musica“ statt. Zu Musikgruppen, die die korsischen Traditionen aufgreifen und mit modernen Elementen verbinden, vgl. u. a. Farrenkopf (2011, 89 f.). In Ergänzung dazu verweise ich vor allem auf die beeindruckende Musik von (L')Alba, die den multikulturellen Hintergrund dieser Insel in so charakteristischer Weise wiedergibt (cf. [www.l-alba.com](http://www.l-alba.com)).

#### 4. Ein Blick in die Zukunft

Laut UNESCO ist das Korsische vom Aussterben bedroht. Aufgrund der sprachlichen Ähnlichkeit ziehe ich hier eine Parallele zum Sizilianischen. Dieser Dialekt war – wie andere südliche italienische Dialekte – vor etwa 30 Jahren mündlich noch sehr lebendig (im Gegensatz zu Dialekten im Norden Italiens). Heute wird selbst in den Familien in Sizilien Standarditalienisch gesprochen, so dass zu befürchten ist, dass auch dieser und andere südliche Dialekte Italiens über kurz oder lang von der Karte der Sprachlandschaften verschwinden werden – ein Prozess, der im Norden Italiens schon weit fortgeschritten ist.

Dem Korsischen – wie auch anderen Minderheitensprachen Frankreichs – droht nicht zuletzt aufgrund der restriktiven Sprachpolitik Frankreichs ein ähnliches Schicksal. Insofern kann man das Bestreben nach einer *coofficialité* des Korsischen nur unterstützen, auch wenn dies als Widerspruch zur französischen Verfassung erscheint. Sprache ist nicht nur Mittel zur Kommunikation, sondern Kulturgut und Identifikationsfaktor ersten Ranges. Die schwerwiegenden Folgen der Unterdrückung der Identität stellt Fukuyama (2020) in einen neuen (auf islamistische Tendenzen bezogenen) Zusammenhang, der aber grundsätzlich auch für Korsika relevant ist bzw. war: Er sieht sie als Ursache für die Entstehung nationalistischer und terroristischer Aktivitäten.

Auf sprachlicher Ebene und speziell aus der Sicht der Romania, die mit dem Altdalmatischen bereits eine Sprache unwiederbringlich verloren hat, wäre der Untergang des Korsischen ein großer Verlust, umso mehr als dieses das Spektrum der romanischen Sprachen und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten bereichert und damit lebendig erhält.

Vgl. in diesem Zusammenhang die Aussage von Heinrich Kuen (1970, 437), der die Bedeutung der romanischen Sprachen wie folgt charakterisiert:

Die romanische Philologie befindet sich [...] in einer besonders günstigen Lage. Die geisteswissenschaftlichen Disziplinen können sich ja im allgemeinen nicht der Methode des Experimentes bedienen, d. h. des Verfahrens, durch willkürliche und wiederholbare Variation der Bedingungen den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung nachzuweisen. Aber einen gewissen Ersatz stellt die romanische Philologie der allgemeinen Sprachwissenschaft dadurch zur Verfügung, dass sich auf ihrem weiten Beobachtungsfeld eine uns gut bekannte Grundsprache, die Sprache Roms, nach der Ausbreitung über die Provinzen des Römischen Reiches unter verschiedenen Sprachen, eben den romanischen Sprachen, weiterentwickelt hat. So ist hier jene Variation der Bedingungen, die der

Naturwissenschaftler künstlich herbeiführt, durch die Geschichte selbst bereitgestellt worden.

In welche Richtung sich das Korsische entwickelt, bleibt abzuwarten. Manche Forscher nehmen die Entwicklung zu einer französisch-korsischen Mischsprache an (*francorsu*), wie z. B. bei Comiti (2011, Kap. 7) beschrieben, andere schlagen eine konsequente Abgrenzung gegenüber den primären Entlehnungssprachen Französisch und Italienisch vor. Zu dieser als *negative borrowing* bezeichneten Strategie cf. v. a. Kailuweit (2014, 369):

In the case of Corsican, the most familiar models that one must look into are standard French and standard Italian. For various sociopolitical reasons [...], both languages provide a model that is generally perceived as something to be avoided rather than to be followed.

Dies alles erinnert an die kontrovers geführte Diskussion zwischen Manzoni und Ascoli betreffend die Wahl und Herausbildung einer italienischen Hoch- und Standardsprache. Sprachplanerische Aktivitäten beinhalten immer etwas Künstliches, die m. E. auch das Konzept der für Korsika so bedeutungsvollen *langue polynomique* gefährden. Wichtig wäre vor allem, zunächst die bereits existenten korsischen Spezifika herauszuarbeiten, wie dies z. B. von Dalbera-Stefanaggi (2002) und anderen ansatzweise versucht wurde. Dabei sollte man nicht nur Phonetik und Phonologie sowie Morphosyntax betrachten, sondern auch die Lexik. Ich denke hier beispielsweise auch an die Präpositionen, die zwischen Lexik und Morphosyntax stehen, wie *incù*, ‚mit‘ und *nantù/a*, ‚auf, über‘ sowie die schon erwähnten Farbbezeichnungen. Eine solche Bestandsaufnahme könnte Grundlage für einen natürlichen Entwicklungsprozess werden.

Auch wenn die französische Herrschaft über die Insel zweifelsohne einen gewissen Fortschritt mit sich gebracht hat, so ist es doch an der Zeit, dass sich die französische Staatsregierung ihrer Verantwortung bezüglich des Korsischen bzw. der *langues de France* insgesamt stärker bewusst wird (cf. u. a. Colonna 2012) und den Worten auch Taten folgen lässt. Regionen wie Südtirol in Bezug auf das Verhältnis zwischen Deutsch und Italienisch oder die Schweiz mit der Gleichstellung der dort existierenden Sprachen können hierbei als Modell dienen. Spanien verankert die Autonomie der auf staatlichem Territorium vertretenen Sprachen sogar in der Verfassung, wenngleich in jüngster Zeit gewisse Rückschritte speziell gegenüber dem Katalanischen zu konstatieren sind. Ein Vergleich der Situationen des Korsischen und des Katalanischen in Frankreich (cf. Kailuweit 2017) zeigt, dass für das Korsische schon relativ viel erreicht wurde. Und vielleicht gibt es allgemein Hoffnung für eine stärkere Unterstützung der Regional- und Minderheitensprachen in Frankreich: Am 8. April 2021 wurde der Nationalversammlung ein entsprechender Gesetzesvorschlag vorgelegt und angenommen (cf. [www.vie-publique.fr](http://www.vie-publique.fr) für den aktuellen Stand des Gesetzgebungsprozesses<sup>11</sup>).

---

<sup>11</sup> <[www.vie-publique.fr/loi/278001-loi-sur-les-langues-regionales-loi-molac](http://www.vie-publique.fr/loi/278001-loi-sur-les-langues-regionales-loi-molac)>.

## Bibliografie

- ARRIGHI, Jean-Marie. 2002. *Histoire de la langue corse*. Paris: Gisserot.
- ARRIGHI, Jean-Marie. 2008. „Langue corse : situation et débats.“ *Ethnologie française* 38, 507-516.
- ARRIGHI, Jean-Marie & Olivier Jehasse. 2013. *Histoire de la Corse et des Corses*. Paris: Perrin.
- BARBIERI, Emmanuele. 2019. „Je suis très optimiste quant à la survie de la langue corse.“ *Corse Matin*, 18. Oktober, 20.
- BLANCHET, Philippe. 2020. „‘Corsican sociolinguistics’: Key words and concepts of a cross-linguistic theory.“ *International journal of the sociology of language* 261, 9-26.
- BLASCO FERRER, Eduardo. 2017. „2.1 Paleosardo: Sostrati e toponomastica.“ In *Manuale di linguistica sarda*, ed. Blasco Ferrer, Eduardo, Peter Koch & Daniela Marzo, 67-84, Berlin/Boston: de Gruyter.
- CHIORBOLI, Jean. 1997. „Corse – italien.“ In *Kontaktlinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Vol. 2. ed. Goebel, Hans et al., 1214-1222, Berlin/New York: de Gruyter.
- CHIORBOLI, Jean. 2008. *Langue corse et noms de lieux : la grammaire des toponymes*. Ajaccio: Albiana.
- CHIORBOLI, Jean. 2010. *Le corse pour les nuls*. Paris: First Ed.
- CORSE MATIN. 2019. Ausgabe vom 18. Oktober.  
S. auch <[www.corsematin.com](http://www.corsematin.com)>.
- CULLETTIVITÀ TERRITORIALE DI CORSICA/COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE. 2013. *Inchiesta sociolinguistica nant'à lingua corsa: cumpetenze, usi è rappresentazione./Enquête sociolinguistique sur la langue corse : compétences, usages et représentations*.  
<<https://www.isula.corsica/linguacorsa/attachment/409758/>>
- CULLETTIVITÀ TERRITORIALE DI CORSICA/COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE. 2015. *Lingua 2020. Pianificazione per a normalizzazione de a lingua corsa è u prugressu versu una sucetà bislingua*. Délibération N° 15-083 AC de l'Assemblée de Corse du 16 Avril 2015.  
<<https://docplayer.it/89474265-Lingua-pianificazione-per-a-normalizzazione-di-a-lingua-corsa-e-u-prugressu-versu-una-suceta-bislingua.html>>
- COLONNA, Romain. 2012. „Langue corse : une langue toujours dominée.“ *Langues et cité* 22, 2.
- COMITI, Jean-Marie. 2005. *La langue corse entre chien et loup*. Paris: L'Harmattan.
- COMITI, Jean-Marie. 2011. *A pratica è a grammatica. Quand unité et diversité font bon ménage*. Ajaccio: Albiana.
- DALBERA-STEFANAGGI, Marie-José. 2002. *La langue corse*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DETTORI, Antonietta. 2020. „I colori nel sardo. Percezione e denominazione.“ In *Il sardo in movimento*, ed. Remberger, Eva Maria, Maurizio Viridis & Birgit Wagner, 229-254, Göttingen: V&R unipress.
- FABELLINI, Simona. 2002. „Korsisch.“ In *Sprachkulturen in Europa. Ein internationales Handbuch*, ed. Janich, Nina & Albrecht Greulich, 129-134, Tübingen: Narr.
- FABELLINI, Simona & Laura Linzmeier. 2020. „Sardinien und Korsika: eine hybride Verbundenheit.“ In *Norm und Hybridität/Ibridità e norma. Linguistische Perspektiven/Prospettive linguistiche*, ed. Lobin, Antje, Sarah Dessì Schmid & Ludwig Fesenmeier, 269-293, Berlin: Frank & Timme.
- FARRENKOPF, Ulrich. 2011. *Die Entwicklung des Korsischen zur modernen Kultursprache. Eine Fallstudie zu Sprachausbau und Sprachpolitik*. Bonn: Romanistischer Verlag.

- FUKUYAMA, Francis. 2020. *Identität. Wie der Verlust der Würde unsere Demokratie gefährdet*. Aus dem amerikanischen Englisch von Bernd Rullkötter. Hamburg: Atlantik Verlag.
- GECKELER, Horst & Dieter Kattenbusch. 1987. *Einführung in die italienische Sprachwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.
- GIACOMO-MARCELLESI, Mathée. 1997. *Corse*. München/Newcastle: Lincom Europa.
- GIACOMO-MARCELLESI, Mathée. 2013. „Le corse.“ In *Histoire sociale des langues de France*. ed. Kremnitz, Georg & Fañch Broudic, 465-473, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- GOEBL, Hans. 1988. „Heur et malheur d’une langue romane nouveau-née : le corse.“ In *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Trèves 1986*. Vol. 5. ed. Kremer, Dieter, 287-295, Tübingen: Niemeyer.
- HUBSCHMID, Johannes. 1960. *Mediterrane Substrate mit besonderer Berücksichtigung des Baskischen und der west-östlichen Sprachbeziehungen*. Bern: A. Francke.
- JERGER, Christian. 2004. *Lexikografie und Korpusplanung: Die Wörterbücher des Korsischen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- KAILUWEIT, Rolf. 2014. „Avoiding typological affinity: ‘negative borrowing’ as a strategy of Corsican norm finding.“ In *Congruence in Contact-Induced Language Change*, ed. Besters-Dilger, Juliane et al., 368-389, Berlin/Boston: de Gruyter.
- KAILUWEIT, Rolf. 2017. „Catalogne et Corse.“ In *Manuel des francophonies*, ed. Reutner, Ursula, 113-130, Berlin/Boston: de Gruyter.
- KAUSEN, Ernst. 2012. *Die indogermanischen Sprachen von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart*. Hamburg: Buske.
- KLARE, Johannes. 2011. *Französische Sprachgeschichte*. Stuttgart: ibidem-Verlag.
- KREMnitz, Georg. 2015. *Frankreichs Sprachen*. Berlin/München: de Gruyter.
- KUEN, Heinrich. 1970. „Versuch einer vergleichenden Charakteristik der romanischen Schriftsprachen.“ In *Romanistische Aufsätze*, ed. Kuen, Heinrich, 419-437, Nürnberg: Carl.
- LUCIANI, Diunisu. 2014. *Storia di Corsica*. Réseau de création et d’accompagnement pédagogiques de Corse.  
<[www.educorsica.fr/phocadownload/pdf/storia\\_illustrata.pdf](http://www.educorsica.fr/phocadownload/pdf/storia_illustrata.pdf)>
- MARCHETTI, Pascal. 1989. *La corsophonie. Un idiome à la mer*. Paris: Éd. Albatros.
- MATTEI, Antoine. 1876. „Étude sur les premiers habitants de la Corse.“ *Bulletins de la Société d’anthropologie de Paris* 11, 597-619.
- MELILLO, Armistizio Matteo. 1977. *Corsica*. Pisa: Pacini.
- MICHEL, Andreas. 1997. *Einführung in das Altitalienische*. Tübingen: Narr.
- PITTAU, Massimo. 1995. *Origine e parentela dei Sardi e degli Etruschi : saggio storico-linguistico*. Sassari: Delfino.
- RETALI-MEDORI, Stella. 2016. „Guardare la Terraferma dalle Isole. Corsica: ‘l’Italia nello specchio.’“ In *Lingue delle isole, isole linguistiche*, ed. Retali-Medori, Stella, 203-226, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- RETALI-MEDORI, Stella & Aurelia Ghiacumina Tognotti. 2015. „Un nouveau projet lexicographique pour la Corse : le Dictionnaire Dialectal et Etymologique des Parlers Corses.“ In *Actes du colloque de lexicographie dialectale et étymologique en l’honneur de Francesco D. Falcucci*, ed. Retali-Medori, Stella, 241-260, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- REICHWEIN, Marco. 2018. „Wer waren die Etrusker – und woher kamen sie?“ *Welt* 25. Januar.  
<[www.welt.de/kultur/article172821717/Etrusker-Neue-Erkenntnisse-um-ihre-Identitaet.html](http://www.welt.de/kultur/article172821717/Etrusker-Neue-Erkenntnisse-um-ihre-Identitaet.html)>

SERVIZIO EUROPEO DI AREA VASTA. s.a. „Sonata di mare. Soluzioni sostenibili transfrontaliere musicali die mare e per mare.“

<[www.provincia.lucca.it/programmazioneeuropea/archives/sonata-di-mare](http://www.provincia.lucca.it/programmazioneeuropea/archives/sonata-di-mare)>.

TAGLIAVINI, Carlo. <sup>6</sup>1987 [1951]. *Le origini delle lingue neolatine*. Bologna: Pàtron.

VIE PUBLIQUE. 2021. „Loi du 21 mai 2021 relative à la protection patrimoniale des langues régionales et à leur promotion.“

<[www.vie-publique.fr/loi/278001-loi-sur-les-langues-regionales-loi-molac](http://www.vie-publique.fr/loi/278001-loi-sur-les-langues-regionales-loi-molac)>.

WAGNER, Max Leopold. 2002. *Geschichte der sardischen Sprache*. Übers. und hrsg. von Giovanni Masala. Tübingen/Basel: Francke.

## Internetquellen

CORSE MATIN. <[www.corsematin.com](http://www.corsematin.com)>.

INFCOR – Banca di dati a lingua corsa. 2013. <<http://infor.adecec.net>>.

L'ALBA. <[www.l-alba.com](http://www.l-alba.com)>.

MEDITERRADIO. <[www.raiplayradio.it/programmi/mediterradio](http://www.raiplayradio.it/programmi/mediterradio)>.

PRATICA LINGUA. <[www.practicalingua.com/](http://www.practicalingua.com/)>.

## Film

Klatt, Lis. 1963. *Wilde Feigen – ein Film aus Korsika*. Bayerischer Rundfunk.

<[www.br.de/fernsehen/ard-alpha/programmkalender/sendung-3142366.html](http://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/programmkalender/sendung-3142366.html)>.

## Zusammenfassung

Korsisch ist die Sprache der Korsen – mehrheitlich in Korsika lebend, teilweise aber auch in Italien, in Frankreich, auf Sardinien. Die Sprecherzahlen variieren zwischen ca. 86.000 und 300.000. Trotz der geringen Sprecherzahlen ist Korsisch in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Italienischer Dialekt, Minderheitensprache oder Teil der sogenannten *Romania Nova*? Diese Frage lässt sich nur unter Bezugnahme auf die historische Entwicklung beantworten. Korsika gehört heute politisch zu Frankreich, linguistisch ist es eher dem italo-romanischen Sprachraum zuzuordnen. Erst seit kurzem gewinnt das Korsische an Bedeutung. Durch seinen Aufstieg zur Schriftsprache wird es von manchen Forschern als neue romanische Sprache gesehen. Die detaillierteste Arbeit dazu liefert Ulrich Farrenkopf (2011). Auf den ersten Blick erscheint das Korsische relativ gut erforscht. Dennoch bleibt vieles widersprüchlich und es stellen sich zahlreiche Fragen. Vor dem Hintergrund von Methoden der vergleichenden Sprachwissenschaft und der Sprachwandelforschung konzentriert sich dieser Artikel auf die Substratdiskussion, das Konzept einer polyzentrischen Sprache sowie Hybriditätstheorien. Ziel dieser Studie ist die Re-Evaluation des Korsischen als eigenständige Sprache unter Einbeziehung möglicher künftiger Entwicklungen.

## Abstract

Today, Corsica belongs politically to France. However, from a linguistic point of view it leans further to Italo-Romance or to today's Italian. As a result, Corsican often falls through the linguistic schemata. Only recently has it gained importance from a pan-romance perspective due to its gradual rise to the status of a written language and is seen by some researchers as a new Romance language. Nonetheless, certain issues remain contradictory and numerous questions arise, which are the subject of this article. By applying methods of comparative linguistics and language change research, it focuses on the substrate discussion, the concept of a polycentric language and hybridity theories. Its aim is to re-evaluate the status of Corsican as a language, which in my opinion is an urgent desideratum, and to show perspectives for possible evolutions in the future.

Jean-François Poisson-Gueffier

## **Paul Claudel et la modernité médiévale**

Penser, écrire et réécrire le Moyen Âge claudélien

**Jean-François Poisson-Gueffier**

est professeur agrégé de lettres au  
Lycée Pierre d'Ailly, Compiègne.

**jeanfran\_2@yahoo.fr**

Mots-clés

Paul Claudel – Moyen Âge – médiévalisme – médiévit  – modernité

### **Considérations introductives**

Cet article présente la méthode et les principales conclusions d'un ouvrage intitulé *Paul Claudel et le Moyen  ge* (Poisson-Gueffier 2022),   paraître en mars 2022 chez Honoré Champion, dans la collection « Poétiques et Esthétiques XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles ». Son écriture procède d'une béance dans la littérature critique consacrée à l'œuvre du Poète. Si les versants extrême-orientaux et exégétiques bénéficient de très nombreuses études qui  claircent les fondements les plus intimes de sa foi et documentent une part déterminante de sa carrière diplomatique, le Moyen âge n'a été abordé que de manière latérale, sans ambition de penser comme une totalité les allusions et réalités médiévales présentes dans son œuvre. Paradoxalement, seul un article cursif de Jacques Madaule (Madaule 1990, p. 167-188) aborde de front le Moyen âge claudélien, dont la richesse mérite une tout autre considération.

Qu'il en célèbre les figures ou s'approprie les éléments de la pensée et de la sensibilité médiévales, Claudel intègre dans la matière de son *Journal*, de ses dialogues, de ses poèmes et de ses drames, les traces d'une temporalité qui demeure *présente* et *revivifiée*. Dans cette perspective, il devrait bénéficier d'une attention particulière, dans le cadre du *médiévalisme*, mouvement dont l'ambition revient à étudier la « référence discursive au Moyen  ge » (Grévin 2015)<sup>1</sup>.

L'œuvre de Claudel n'en est pas moins rejetée dans l'ombre de ce mouvement. Alors que la « m di vit  » (selon le néologisme de Michèle Gally, v. Gally 2000) de

---

<sup>1</sup> Voir également les travaux de Francis G. Gentry et Ulrich M ller qui ont déterminé quatre modèles de réception du Moyen âge : la refonte originale de thèmes sujets, œuvres et thèmes médiévaux ; la reconstitution « authentique » ; la réception académique ; la réception politique et idéologique (Gentry et M ller 1991, p. 401).



Rostand (*La Princesse lointaine*), Proust, Gracq (*Le Roi Pêcheur*) ou Jacques Roubaud (*Graal-Théâtre, Le Grand incendie de Londres*) a été largement étudiée, celle de Claudel demeure largement ignorée. La représentation du Poète par ses contemporains donne sans doute l'une des clés de ce renoncement. Ainsi, les détracteurs de Paul Claudel n'ont cessé de le dépeindre comme un « homme du Moyen Âge » (Gregg 1955, p. 579), qui « ne voit de salut que dans le haut Moyen Âge chrétien, vers lequel il voudrait nous faire remonter » (Poizat 1927, p. 34). L'inspiration médiévale de Claudel dénierait ainsi à son art toute modernité. Considéré comme un homme médiéval, il incarnerait un monde révolu, à une époque où le progrès est un concept majeur.

Alors que d'autres auteurs incluraient le Moyen Âge dans leur œuvre de manière pleinement réflexive, consciente de l'écart entre deux temporalités distinctes dont le hiatus représente un intérêt littéraire de premier ordre, Claudel n'est ainsi considéré que comme un « homme du Moyen Âge ». Non comme un artiste qui puise aux sources de l'imaginaire et des lettres médiévales la matière de l'œuvre à venir, mais comme un auteur inscrit dans une autre temporalité, au point d'en négliger la sienne. Ce raisonnement, empreint de malveillance, procède moins d'une lecture véritable que d'une *reductio ad absurdum*. La notion d'écart esthétique semble ainsi rejetée d'un revers de main. L'approche de la médiévités claudélienne doit être abordée avec nuance et sans *a priori*, pour restituer les linéaments de son projet et la valeur intrinsèque de son œuvre, qui ne se recouvrent pas entièrement. La civilisation médiévale – concept que nous préservons, malgré ses limites (cf. Stahuljak 2020) – est subordonnée, dans la perspective du Poète, à une volonté d'édification. La dimension chrétienne et pastorale du théâtre claudélien est manifeste et, à cet égard, le Moyen Âge correspond à un âge d'or, durant lequel la pensée, la société et le pouvoir politique étaient dominés par l'influence ecclésiastique.

Ce projet dramatique et poétique d'édification et d'exaltation de la religion repose sur l'accueil dans son œuvre de toutes les réalités du monde sous le signe de la Croix, et donne précisément lieu à un malentendu fondamental, voire plus souvent encore à une défiguration cynique de son message. Accueillir le Moyen Âge induirait de décalquer des formes révolues, de se tourner vers une antériorité qui lesterait sa parole et sa pensée de considérations doctrinales détachées de l'esprit matérialiste et positiviste qui marque la jonction du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Certes, la médiévités claudélienne semble d'aspect plus austère que le Moyen Âge de fantaisie et de merveille, de barbarie et d'onirisme privilégié dans d'autres *media*. Le projet claudélien de célébration du monde a quelque peu éclipsé une œuvre dont la lecture montre la profusion et la richesse. Loin d'inscrire ses pas dans ceux de *modèles* médiévaux, Claudel repense, infléchit, hybride une matière d'une remarquable ductilité.

Si les clercs médiévaux fondaient leurs écrits sur l'*auctoritas* et concevaient la Bible comme point d'origine absolu, Claudel ajoute à cette perspective la médiation de la théologie, de l'histoire et de la littérature médiévales. Ce qui recouvre en partie ce qu'Alain Corbellari définit comme une nouvelle modalité de lecture typologique de la Bible, « une sorte de cinquième sens de l'Écriture », « en clé nationale

française » (Corbellari 2008, p. 286). Le Moyen Âge claudélien retire de son *hybridité* une part fondamentale de sa *modernité*. Il n'est jamais envisagé comme un cadre absolu, mais toujours en corrélation avec d'autres temps (en-deçà et au-delà du Moyen Âge) et d'autres lieux (la France et l'Europe s'ouvrent à des imaginaires empruntés au monde entier).

Le malentendu ainsi décelé trouve un élément de résolution. La perspective catholique adoptée par Claudel n'a pas pour ambition d'être moderne mais le *devient* à travers le travail de l'artiste – dénomination à laquelle tient le Poète. En ce sens, célébrer le monde revient à inclure les éléments du monde, moins à les *fusionner* tout à fait qu'à les *fondre* en partie dans une matière qui en préserve les aspérités. L'écart esthétique, que lui dénie certains de ses contemporains, est alors manifeste : la médiévalité claudélienne est d'une grande richesse *parce qu'elle* multiplie les consonances et les dissonances avec d'autres matières, d'autres lieux et d'autres siècles.

En vue de donner un aperçu de cette hybridation, il convient de préciser la diversité des genres et des formes auxquels empruntent les principales pièces du corpus. L'univers dramatique se fonde parfois sur une *dominante* médiévale, mais le plus souvent, le Moyen Âge n'est que la *composante* d'un système complexe. Dans *L'Homme et son désir* se conjuguent des échos de la moralité médiévale, du drame amazonien et du conte chinois, *Jeanne d'Arc au Bûcher* s'inspire du théâtre nô et du drame liturgique (Chujo 1990), *La Danse des Morts* du drame liturgique et du dithyrambe grec, le *Livre de Christophe Colomb* de la matière antique, du nô, de la liturgie catholique et de l'*épiscisation* au sens brechtien (cf. Sarrazac 2010, p. 74-75).

L'écriture de *Paul Claudel et le Moyen Âge* est ainsi dominée par une double ambition apparemment contradictoire et qui, s'agissant d'un pan négligé de son œuvre, reflète à la fois un esprit d'aventure et de prudence. L'œuvre de Claudel étant dense et complexe, l'essai présente une synthèse des formes que revêt un Moyen Âge multiple. Au-delà de ce premier état des lieux, qui invite à une réflexion historique, anthropologique, culturelle et littéraire, se révèlent les virtualités du médiévalisme claudélien – formulons le vœu que ces pages posent les fondements de futures études qui lui rendent pleinement justice. Une œuvre aussi vaste et plurielle rend nécessairement incomplète l'élaboration d'une synthèse, tant sont nombreuses les questions et problématiques dont une notice ne saurait épuiser le sens.

Afin de tendre vers une certaine forme de cohérence, nous avons accordé une importance fondamentale à quelques œuvres emblématiques des ressources du Moyen Âge claudélien. Ce « corpus médiéval » constitue un *principe* et non une *fin* : *La Jeune fille Violaine*, *L'Annonce faite à Marie*, *L'Homme et son désir*, *Jeanne d'Arc au Bûcher*, *Le Livre de Christophe Colomb* et *La Danse des Morts* en sont les premiers représentants. Plus largement, nous avons considéré l'intégralité de l'œuvre dramatique, le *Journal*, l'*Œuvre poétique* et les *Œuvres en prose*, soit l'ensemble des volumes parus en Pléiade. Dans une approche ouverte et non-dogmatique, nous avons intégré tout ce qui relevait, en quelque manière, du Moyen Âge. Naturellement, le texte claudélien s'est doublé d'une littérature

critique qui n'a pas manqué d'aborder de manière ponctuelle ces questions médiévales, parfois embrassées en un geste plus large<sup>2</sup>.

*Paul Claudel et le Moyen Âge* a pour singularité d'étudier de manière systématique l'ensemble que constitue ce système de références médiévales, et plus encore d'inverser le regard porté sur l'œuvre. À un regard de claudélien le cède un regard de médiéviste, de telle sorte que l'on ne part plus du XX<sup>e</sup> siècle pour analyser les rémanences du Moyen Âge, mais du Moyen Âge pour analyser une œuvre du XX<sup>e</sup> siècle. Cette translation du regard invite à restituer à cette œuvre sa part esthétique et expérimentale. Réciproquement, ce que les études médiévales peuvent apporter aux études claudéliennes trouve un équivalent dans ce que les études claudéliennes peuvent apporter à la théorie – toujours en devenir – du médiévalisme.

Le Moyen Âge de Claudel n'est en rien un Moyen Âge « de convention » (*L'Annonce faite à Marie*, 2011, p. 991) et n'implique en rien une régression. Il est, à sa manière, infiniment plus moderne que celui de ses contemporains. Ainsi, le Mystère claudélien tire bénéfice de ses réflexions sur l'espace scénique et creuse un écart notable avec les Mystères médiévaux, dont il repense en profondeur la forme et le sens.

Cette matière est présentée dans un parcours en trois temps. Le premier, « Penser », ordonne sa vision particulière du Moyen Âge, afin de déterminer ce que représentent pour lui ces dix siècles. Les deux premières parties abordent successivement le monde médiéval et ses langues (latine et vernaculaire). C'est ainsi que le deuxième temps, « Écrire », montre de quelle manière et à quelles fins Claudel intègre les éléments du monde médiéval et l'ancien français dans son œuvre. Le troisième et dernier temps, « Repenser », est construit en miroir : Claudel repense la Modernité à travers le Moyen Âge et le Moyen Âge à travers la Modernité – il l'adapte aux temps présents, le conçoit comme un vecteur d'expérimentation et l'inscrit dans le rêve scénique du *Gesamtkunstwerk*.

Ces éléments, qui donnent lieu à l'écriture d'un essai à paraître, doivent ainsi être pris comme une invitation à relire le médiévalisme claudélien, à accorder au Moyen Âge dans son œuvre un tout autre sens et une tout autre valeur, à en montrer l'imagination et la fantaisie.

## Architecture générale

L'introduction s'applique dès lors à poser les fondements d'une compréhension globale de la question. La célébration claudélienne de l'homme médiéval, qui « apprend à regarder en contemplant et à composer en connaissant » (« Discours de réception à l'Académie Française, prononcé le 13 mars 1947 », *Œuvres en prose*, p. 643), est à double tranchant, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Le

---

<sup>2</sup> Parmi une vaste bibliographie, voir notamment Bassan 1995, Busser 1992, Madaule 1990, p. 167-188 et Rey-Flaud 1973. Le Moyen Âge est également très présent dans des études portant sur des thèmes et des formes en particulier, les articles et ouvrages de Pascal Lécroart sont en particulier fondamentaux (Lécroart 1993, 2002, 2004, 2006).

contexte historique qui voit l'éclosion du corpus médiéval de Claudel s'avère défavorable et altère ainsi la valeur accordée au cadre médiéval de la pensée et de l'écriture du Poète.

Dans la lignée de la bataille doctrinale du « Moyen Âge obscur » et du « Moyen Âge lumineux », amorcée au XIX<sup>e</sup> siècle, toute référence médiévale doit être lue à l'aune du concept, en soi mouvant, de *modernité*. Ne relèverait de la modernité que ce qui est inscrit dans un présent délesté de la doctrine chrétienne (*fides*), au profit de l'exaltation du seul matérialisme et de la rationalité (*ratio*). Le Moyen Âge chrétien de Claudel imposerait en ce sens une double force de résistance et ne pourrait *a priori* prétendre au prestige exclusif de la modernité.

Le Moyen Âge claudélien est dès lors dominé par un malentendu initial, qu'un examen rigoureux suffit à dissiper. Il n'est pas uniquement français, pas uniquement chrétien, mais accueille l'Orient et l'Occident, qui « existent à la fois dans le regard de Dieu » (*Histoire de Tobie et de Sara*, 2011, vol. 2, p. 708)<sup>3</sup>. Il est marqué par une unité théologique, politique, temporelle et spatiale, de sorte qu'il devient l'unité de mesure d'autres temporalités. Le commentaire du verset, « Alors, ô Tyr, tu seras dans l'oubli soixante-dix ans comptés comme les jours d'un roi » (*Isaïe*, 23, 15), inverse ainsi l'ordre temporel biblique et la temporalité du monde sensible. Ces soixante-dix ans sont évoqués « comme s'il s'agissait d'un seul règne, d'un régime, d'une période d'un seul tenant, qui a son avènement, son apogée et son déclin, ainsi le Moyen Âge qui montre dans son développement une unité si remarquable » (« La Résurrection de Tyr », *Supplément aux Œuvres Complètes*, vol. 1, 1990, p. 175).

Le bénéfique que les études littéraires peuvent retirer des *interactions* et *hybridations* est alors bien supérieur à celui que procurent les *actualisations* du Moyen Âge. Ces interactions démultiplient le sens, entretiennent un dialogue entre des matières culturelles *a priori* incommensurables et s'inscrivent dans une esthétique foncièrement ouverte, à bien des égards *moderne*.

La pluralité des allusions, des structures et des thèmes empruntés au Moyen Âge soulève la question des sources, qui demeure en partie irréductible. Le *Journal* et le *Catalogue de la Bibliothèque* reflètent une partie des lectures de Claudel, sans toutefois permettre de déterminer avec certitude de ce qui a été lu partiellement, lu intégralement, lu dans le texte ou de seconde main. Le *Littré* semble lui avoir procuré nombre de citations, les *Mémoires improvisés* portant la trace de ses premiers contacts avec la littérature médiévale, quand M. Colin (1876-1878) lisait « *La Chanson de Roland*, *Le Roman de Renart*, enfin les textes qu'on ne lit pas d'habitude aux enfants » et qui l'« enthousiasmaient » (*Mémoires improvisés*, 1954, p. 19-20)<sup>4</sup>. Des représentations (de mystère pascal à Prague et du *Mystère*

---

<sup>3</sup> Sur cette coexistence, voir également l'évocation du Christ Pantocrator dans *La Parabole du festin*, dans « l'ouverture centrale de l'abside » se place « un Christ gigantesque en vêtements d'Or tenant le globe du monde dans sa main, tel qu'on le voit sur les mosaïques byzantines » (*La Parabole du Festin, Théâtre*, vo. 2, 2011, p. 549).

<sup>4</sup> Eugène Roberto note que « Hugo romancier et le *Roman de Renart* ont laissé des traces dans la farce et le drame féérique [*L'Endormie*] de Claudel » (Roberto 1963, p. 51).

*de la Passion* à la Sorbonne) et des rencontres ont façonné une culture médiévale qui n'est en rien systématique ni dogmatique.

Si l'enseignement patristique et les écrits théologiques sont fondamentaux, à l'image de références à Guillaume de Saint-Thierry, Jean Gerson, Pierre d'Ailly et saint Bonaventure, le Moyen Âge claudélien n'exclut aucun domaine. Du traité d'arts libéraux (*Noces de Mercure et de Philologie*) à l'épopée (*Girard de Roussillon, Raoul de Cambrai*), de la lyrique occitane (Jaufré Rudel) à l'efflorescence allégorique du XIII<sup>e</sup> siècle, son innutrition médiévale semble avoir suivi le précepte : *omnia disce, videbis postea nichil esse superfluum* (Saint-Victor, *Didascalicon*, VI, 3, 1991, p. 154)<sup>5</sup>.

La République chrétienne (*respublica christiana*), qui atteint au Moyen Âge son plus haut degré d'accomplissement, reste l'horizon de l'écriture claudélienne et non un paysage contemplé d'un promontoire des temps anciens. L'inspiration médiévale est à la fois remémoration et projection dans un perpétuel devenir, animé d'un *esprit* d'avant-garde. L'écriture et l'imaginaire médiévaux sont alternativement accordés et mis en tension avec les données d'autres siècles. Leur trajectoire suit un parcours parallèle à celui du médiévalisme, substituant à la seule fin esthétique et politique une fin homilétique, subordonnant les ressources de la modernité (cinéma, dramaturgie) à un questionnement plus profond encore.

L'*innovatio* prend, avec Claudel, un sens particulier. Elle ne relève plus d'une « conviction diffuse » selon laquelle « les problèmes spécifiques posés par la poésie et l'écriture médiévales rejoignent ce que l'on nomma naguère la modernité » (Zumthor 1980, p. 19), mais rassemble Moyen Âge et modernité au profit de la conviction absolue, inébranlable et puissante de la foi – dont l'exaltation constitue *en soi* un puissant vecteur d'expérimentation et de recherche.

Les trois parties qui composent cette étude, « Penser », « Écrire » et « Repenser », tentent de présenter le lien de l'œuvre claudélienne au Moyen Âge, selon les modalités qui président à son activité d'écrivain. Le regard pénétrant sur le monde médiéval, regard de diplomate, de moraliste, est celui du *Journal* et de ses œuvres en prose. L'écriture, fondée sur l'intégration de cette pensée préalable, s'accomplit dans sa production poétique et dramatique, qui repense continuellement la nature et le sens de cette période. Ces trois verbes, dans leur nudité quelque peu abstraite, représentent trois modalités d'approche successives et unitaires.

Claudel construit par l'écriture un monde médiéval, auquel il emprunte figures, thèmes, formes et motifs, dans une langue elle-même héritière d'inflexions médiévales. Dans le médiévalisme, l'écriture achève le cercle de la pensée. Le médiévalisme claudélien, pour exalter la religion chrétienne, tend vers l'*innovatio* et accomplit le rêve de l'œuvre d'art totale. En ce sens, il parcourt de manière originale la ligne de crête qui divise et unit médiévalité et modernité.

« Penser » le Moyen Âge revient à en penser le *monde*, c'est-à-dire à faire émerger une conception particulière de l'histoire, et sa *langue*, dans ses aspects

---

<sup>5</sup> Trad. Apprends tout, et tu verras ensuite que rien n'est superflu.

morphologiques et philosophiques, dès lors qu'elle contient une représentation du monde. Cette pensée, pour reprendre des images claudéliennes, *fermente* et *ensemence* son écriture.

Le regard que pose Claudel sur le Moyen Âge est à double foyer. Extérieur, il tente d'en saisir et d'en ordonner les traces ; intérieur, il présente des affinités avec les modes de pensée qui prévalaient alors. Trois traits, historique, linguistique et social, en constituent l'essence. Le *medium aevum* est à la fois inscrit dans l'histoire et envisagé comme un concept anhistorique, comme un pont reliant deux siècles, quelle que soit la temporalité considérée. Replacé dans la continuité de l'histoire, il est déterminé par deux coexistences, dont il se fait l'écho : celle d'un ordre savant et d'un ordre populaire ; celle du latin et des langues vernaculaires. Cette vision d'ensemble des réalités médiévales invite à étudier ce qui unit fondamentalement Claudel et la pensée médiévale.

Il partage avec les médiévaux une perception symbolique du monde, une approche allégorique qui établit des correspondances entre le monde sensible et le monde divin. La Nature est un Livre dont le sens ne se révèle qu'à travers un déchiffrement, sur le modèle de l'exégèse biblique. Symboles et allégories fleurissent dans l'écriture claudélienne et colorent son univers de teintes comparables à celles du *Roman de la Rose* et du théâtre liturgique : l'évanescence de certaines figures théâtrales est le revers du degré d'exemplarité auquel elles atteignent. L'analogie des sensibilités médiévale et claudélienne est néanmoins une donnée toujours relative et nuancée : admiration, réserve et dérision règlent son rapport avec le monde médiéval.

Claudel ne considère pas la langue médiévale comme la rémanence d'une forme intermédiaire, mais semble en partager les fondements intellectuels. Comme pour chaque emprunt à la civilisation du Moyen Âge, le problème de la langue est intégré à une problématique plus vaste. Les enseignements médiévaux, en cette matière, croisent la pensée mallarméenne, recourent aux conclusions de Cratyle et rencontrent les signes graphiques de la tradition japonaise et chinoise.

Claudel reconstitue ce qui fait l'essence même de la langue médiévale, entendue non comme système morphologique et syntaxique, mais comme philosophie du langage. L'étymologie, la lettre et le nom en sont les principes. La pensée étymologique du poète, qui accorde à l'intuition une place que lui dénie l'approche philologique, évoque celle d'Isidore de Séville, partant celle des philosophes et des théologiens qui s'en font l'écho. L'étymologie de « cadavre », décomposé en « ca(ro) da(ta) ver(mibus) » (chair abandonnée aux vers), en donne un aperçu.

Les vertus aléthiques et poétiques de ce procédé sont également contenues dans la lettre, qui devient un morphème, une unité sémantique à part entière – quand la linguistique ne la conçoit que comme un « graphème ». Claudel, à l'instar des médiévaux, accorde à chaque lettre un sens indépendant *et* en interaction : « lettre par lettre, ainsi on trouve tout dans un mot comme les instruments de la passion dans une tête de brochet ! » (« Idéogrammes occidentaux », *Œuvres en prose*,

1965, p. 82)<sup>6</sup>. Le nom propre, enfin, partage les prolongements sémantiques du nom commun. Claudel, dans de grandes scènes de *Jeanne d'Arc au Bûcher* et du *Livre de Christophe Colomb*, redonne vie à la croyance médiévale du nom (*nomen*) porteur d'un présage (*omen*).

Le monde médiéval reconstruit par Claudel présente la répétition de figures historiques et mythiques. Ces figures, empruntées majoritairement au domaine français, inscrivent dans son œuvre la rémanence d'une mémoire culturelle, qui s'exerce également dans la réminiscence de textes médiévaux, dont il semble s'approprier certaines composantes micro- et macrostructurales. Claudel recompose alors un monde médiéval dont il ne retient pas les syntagmes classiques – qui ont trait au monde chevaleresque –, privilégiant le monde de l'esprit.

L'écriture médiévale du poète constitue une réalité bien plus subtile et mouvante qu'elle ne le semble. Loin de pérenniser un langage immuable et d'imposer à contre-temps la rémanence d'une temporalité révolue, elle en repense la logique et soumet les formes médiévales à l'énonciation de sa propre voix. Claudel n'a pas les yeux rivés sur un passé lointain, mais ajuste continuellement l'articulation du Moyen Âge et de la modernité. De manière réversible, le Moyen Âge est repensé (notamment au théâtre) à partir des moyens intellectuels de la modernité, et la modernité à partir de ses racines médiévales – car, comme le rappelle Umberto Eco, « nous marchons et prions toujours dans les nefs des Cathédrales » (Eco 1995, p. 68)<sup>7</sup>.

### Considérations conclusives

La modernité médiévale perceptible dans le drame claudélien procède à la fois d'une approche réflexive livrant les éléments d'une pensée singulière, et d'une approche pragmatique intégrant dans son écriture des traits qu'il remodèle et incorpore en une unité organique nourrie d'influences variées. Le Moyen Âge se donne à la fois comme un point d'ancrage spirituel, artistique et littéraire, et comme un *objet historique* dont il s'applique à circonscrire le sens, par-delà ses multiples réalités. Ces deux approches, dominées par la contemplation et l'innutrition, s'enrichissent d'une troisième, qui invite à repenser réciproquement le Moyen Âge à travers la modernité et la modernité à travers le Moyen Âge. Ce miroir que se tendent l'une à l'autre ces deux périodes de l'histoire est à l'origine d'un phénomène subtil de perception indirecte.

Élargir ainsi le champ de la pensée historique inscrit de plein droit Claudel dans la sphère du médiévalisme et restitue la complexité d'un Moyen Âge qui ne se réduit pas à un âge d'or du christianisme. Claudel envisage l'« application de modèles médiévaux à des besoins contemporains » (Workman 1987, p. 32)<sup>8</sup>, ce dont son « Projet d'une église souterraine à Chicago » (1926) suffit à donner la mesure.

---

<sup>6</sup> Ces réflexions, inspirées par la lecture d'un ouvrage du P. Wieger, source d'« amusement », certes, mais aussi « inépuisable source d'intérêt ».

<sup>7</sup> « We no longer dwell in the Parthenon, but we still walk and pray in the naves of the Cathedral ».

<sup>8</sup> « [Medievalism is] the study of the Middle Ages, the application of medieval models to contemporary needs ».

Inversement, il applique au modèle médiéval un regard contemporain. Il instaure, partant, une logique du discours historique, conservant une acuité qui fait défaut à d'autres hommes de son siècle.

C'est pourquoi il éreinte, dans une page de son *Journal*, le pape Pie XI, qui au lieu de considérer l'articulation des deux mondes, les confond en un errement coupable :

Le pape s'élève avec véhémence contre l'art moderne et ne trouve rien de pire pour le blâmer que de le comparer aux productions du Moyen Âge ! C'est rassurant ! On ne voit pas que l'art de S.-Sulpice ait jamais été blâmé. Pourquoi les prêtres ont-ils si peu de goût ? (*Journal*, vol. 1, p. 1016 [octobre 1932])

S'il est déraisonnable de confondre critère historique et critère esthétique, il le serait tout autant de déceler un rapport de rivalité ou d'exacte identité, entre médiévités et modernité. L'une n'est pas la figure repoussoir de l'autre, mais en quelque sorte son révélateur, le truchement qui permet d'en mieux pénétrer le sens. Les structures de l'esprit médiéval, les nomenclatures qui ordonnent la représentation du monde, éclairent le monde moderne, qui a négligé et perdu les repères de la théologie. En miroir, les ressources esthétiques et techniques de la modernité transforment la scène médiévale en un espace d'expérimentation.

Repenser le monde moderne à travers le Moyen Âge instaure un dialogue avec une mémoire culturelle qui se donne comme une valeur de référence. Dans les contours d'un paysage comme dans le retour périodique des violences et des guerres, cette mémoire médiévale donne aux réalités du monde une vaste profondeur de champ. En dépit d'une apparente symétrie, repenser le Moyen Âge à travers la modernité se joue sur un autre plan, esthétique et dramatique.

Est *moderne*, dans cette acception, le degré de perfectionnement technique et formel auquel est parvenue l'époque à laquelle vit Claudel. Certaines formes anciennes étant frappées de caducité (cf. Neiva et Montandon 2014), il ne semble « pas 'difficile' de leur donner 'une forme moderne' » (« Une visite à Bâle », *Œuvres en prose*, 1965, p. 942), comme il le note à propos de la danse macabre. À la forme s'adjoignent des procédés – poétiques, scénographiques, cinématographiques –, dont l'application inscrit le drame médiéval à l'horizon de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*).

En ce sens, le Moyen Âge n'est pas pour lui un *pur* objet historique, il n'est pas le reflet de la moindre mélancolie, mais il représente toujours un avenir. C'est pourquoi il convient de donner enfin à Claudel la place qui lui revient au sein du médiévalisme.

## Bibliographie

- BASSAN, Fernande. 1995. « Le cadre médiéval de *L'Annonce faite à Marie*. » *Revue d'Histoire du Théâtre* 185, 33-38.
- BUSSER, Bernard. 1992. « Paul Claudel et la Fête de l'Âne. » *Bulletin de la Société Paul Claudel* 127 (3), 19-29.
- CHUJO, Shinobu. 1990. « *Jeanne d'Arc au bûcher* entre le nô et la messe. » *Kiyô*, 40, 55-63.



- CLAUDEL, Paul. 1965. « Discours de réception à l'Académie Française, prononcé le 13 mars 1947. » [1947]. Dans *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard, 634-658.
- CLAUDEL, Paul. 1965. *Figures et paraboles* [1936], « Une visite à Bâle. » Dans *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard, 939-943.
- CLAUDEL, Paul. 1965. « Idéogrammes occidentaux. » [1926] Dans *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard, 81-91.
- CLAUDEL, Paul. 1968. *Journal*, 2 vol. [1904-1932 et 1932-1955]. Paris : Gallimard.
- CLAUDEL, Paul. 1990. « La Résurrection de Tyr », *Supplément aux Œuvres complètes*, vol. 1, Lausanne : L'Âge d'Homme, 174-177.
- CLAUDEL, Paul. 2001. *Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec recueillis par Jean Amrouche* [1954]. Paris : Gallimard.
- CLAUDEL, Paul. 2011. *Histoire de Tobie et de Sara* [1942], *Théâtre*, vol. 2, 697-743.
- CLAUDEL, Paul. 2011. *L'Annonce faite à Marie* [1948], *Théâtre*, vol. 2, Paris, Gallimard, « Pléiade », 769-847.
- CORBELLARI, Alain. 2008. « Un problème de "littérature française générale". La lecture de la Bible en clé nationale. » *Poétique* 155, 283-294.
- ECO, Umberto. 1995. *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*. Londres : Vintage.
- GREGH, Fernand. 1955, « Paul Claudel. » *Revue des deux mondes* 8, 577-591.
- GALLY, Michèle. 2000. *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*. Paris : PUF.
- GENTRY, Francis G. et Ulrich Müller. 1991. « The Reception of the Middle Ages in Germany: An Overview. » *Studies in Medievalism* III (4), 399-422.
- GREVIN, Benoît. 2015. « De l'usage du médiévalisme (et des études sur le médiévalisme...) » *Ménestrel*, 25 mars.  
<<http://www.menestrel.fr/?De-l-usage-du-medievalisme-et-des-etudes-sur-le-medievalisme-en-Histoire&lang=en>> (25.05.2021).
- LECROART, Pascal. 1993. *Jeanne d'Arc au bûcher de Paul Claudel et Arthur Honegger*. Paris : Publimuses.
- LECROART, Pascal. 2002. « La rencontre du langage dramatique et du langage musical dans *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger. » Dans *Le Dramatique et le Lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIXe et XXe siècles*, dir. Alexandre-Bergues, Pascale & Didier Alexandre, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 175-189.
- LECROART, Pascal. 2004. *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*. Sprimont : Mardaga.
- LECROART, Pascal. 2006. « Les sources de Jeanne d'Arc au bûcher d'après la bibliothèque de Paul Claudel. » *Bulletin de la Société Paul Claudel* 184 (4), 31-42.
- MADAULE, Jacques. 1950. *Dire le Moyen Âge : hier et aujourd'hui*. Université de Picardie, Paris : PUF.
- NEIVA, Saulo & Alain Montandon (éd.). *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genève : Droz.
- POISSON-GUEFFIER, Jean-François. 2022. *Paul Claudel et le Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion. [à paraître]
- POIZAT, Alfred. 1927. *La poésie contemporaine de Mallarmé à M. Paul Valéry*, Imprimerie de Monaco.
- REY-FLAUD, Henri. 1973. « Claudel et le théâtre médiéval. » *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*. Paris : SEDES, 715-720.
- ROBERTO, Eugène. 1963. *L'Endormie de Paul Claudel ou la naissance du génie*. Université d'Ottawa : Cahier Canadien Claudel 1.

- SAINT-VICTOR, Hugues de. [vers 1165] 1991. *Didascalicon. L'art de lire*, introduction, traduction et notes par Michel Lemoine. Paris : Cerf.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (éd.). 2010. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris : Circé, Poche.
- STAHULJAK, Zrinka. 2020. *Médiéval contemporain. Pour une littérature connectée*. Paris : Macula, « Anamnèses. Médiéval/Contemporain ».
- WORKMAN, Leslie & Heather Arden (éd.). 1987. « Medievalism in France 1500-1750. » *Studies in Medievalism* III/1. Cambridge: Boydell & Brewer.
- ZUMTHOR, Paul. 1980. *Parler du Moyen Âge*. Paris : Les Éditions de Minuit.

## Résumé

Les détracteurs de Claudel n'ont cessé de le présenter comme un poète ancré dans le Moyen Âge chrétien. L'inspiration médiévale de Claudel, sensible de *Tête d'Or* au *Chemin de la Croix n° 2*, dénierait ainsi à son art toute modernité. En considérant l'intégralité de son œuvre, il apparaît que le Moyen Âge n'implique en rien une régression. Le Moyen Âge claudélien est beaucoup plus vaste qu'on ne l'imagine : il n'est pas uniquement chrétien mais accueille toutes les traditions du monde. Il ne fait pas seulement revivre les genres et formes de ce passé, mais les hybride. Le Moyen Âge est dès lors moins tourné vers le passé que vers l'avenir et semble, à sa manière, infiniment plus moderne que celui de ses contemporains. C'est ce que nous tentons de démontrer dans un essai à paraître chez Honoré Champion en mars 2022, *Paul Claudel et le Moyen Âge*.

## Abstract

The enemies of Claudel have always tried to depict him as a poet of the christian Middle Ages. In their opinion, his medieval inspiration, from *Tête d'Or* to *Le Chemin de la Croix n° 2*, could not be modern. But if we consider his complete works, it seems that his vision of the Middle Ages is far more wide than we could think. This period is christian, but far more inclusive. Claudel resurrected many medieval forms and genres, but always mixed them with other literary traditions. Therefore, Middle Ages are not turned towards the past, but towards the future. Indeed, Claudel is far more modern than his contemporaries. That is what we intend to demonstrate in a new essay called *Paul Claudel and the Middle Ages*, to be published by Champion in March 2022.

Minerva Peinador

## **Itiner(r)antes y subjetivos**

Historia de vida, identidad y migración transnacional en el Sur global.  
El senegalés Cheikh Gueye en Argentina

### **Minerva Peinador**

es investigadora, docente y asistente de cátedra en el Departamento de Románicas de la Universidad de Ratisbona (Alemania).

[minerva.peinador-perez@ur.de](mailto:minerva.peinador-perez@ur.de)

### Palabras clave

Historia oral – historia de vida – Sur global – migración – Senegal – Argentina

## **1. Historia presente, testimonio, verdad**

La historia, registro del pasado, remite en su origen oral a una forma de representación caracterizada por la inmediatez. Si observamos a dos figuras ejemplares de disciplinas que registran tanto el pasado como el presente, a Heródoto, el primer historiador,<sup>1</sup> y a Richard Kapuściński, «historiador del presente» o periodista, es posible reconocer líneas comunes entre ellos. Ambos relatan historias motivados, en primera instancia, por la curiosidad, a raíz de la cual recopilan, cada uno desde su disciplina, distintos aspectos de determinados hechos que consideran relevantes con el objetivo (hoy sabemos ingenuo, algo que trataremos) de que estos «hablen» por sí mismos, después elaborando metáforas sobre los mismos y, finalmente, extrayendo de ellos las conclusiones pertinentes.

En primer lugar, la etimología de «historia», cultismo que el castellano adoptó del latín, arroja luz sobre su origen: *historíai* (gr. *ἱστορία*, de *ἵστορεῖν*, «investigar») significa «investigaciones», «aproximaciones», «información», conocimiento adquirido. En protoindoeuropeo, procede de *\*wid-tor-* (*\*weid-*: «saber, ver»), presente en las palabras de origen latino «idea» y «visión», también en alemán en *Wissen*, «saber», «sabiduría» (del germánico *wit*, *wise* o *wisdom*). Tanto Heródoto, primer historiador y, según Ryszard Kapuściński, autor del primer gran reportaje de

---

<sup>1</sup> *Historias* (Heródoto 1989-1992) de Heródoto (430 a. d. n. E.) constituye la primera obra historiográfica griega legada en torno a los enfrentamientos bélicos entre griegos y bárbaros durante las Guerras Médicas (490-478 a. d. n. e.) y la historia del antiguo Egipto.

la historia,<sup>2</sup> como este mismo, emplearon, además de sus conocimientos específicos, su intuición en busca de un *leitmotiv* en sus indagaciones. Articulan, tejen sus textos mediante *emplotments*, término del montaje cinematográfico con el que Hayden White explica la articulación de acontecimientos históricos en su concepción de (meta)historia.

La *Oral History* o historia oral es un método historiográfico basado en la recopilación de testimonios orales de testigos<sup>3</sup> o informantes presenciales de una época o hechos históricos, cuya herramienta fundamental es la «entrevista[s] a testigos oculares participantes en acontecimientos del pasado con el propósito de la reconstrucción histórica».<sup>4</sup> En ellas, estos proporcionan «información histórica, por lo general grabada en casetes o cintas de vídeo»,<sup>5</sup> aunque hoy en día las posibilidades técnicas son infinitamente más sencillas y avanzadas. Se emplea para la documentación de periodos históricos conflictivos, como los fascismos europeos y la Shoah, o en España la guerra civil y la dictadura franquista. El historiador con varias nacionalidades Ronald Fraser introdujo este método en España en 1979, en plena transición de la dictadura a la monarquía, con su obra *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros* (Fraser 2016),<sup>6</sup> recopilando más de 200 testimonios de personas de a pie sobre la guerra civil en la década de los 70 con el objetivo de configurar un testimonio colectivo sobre la temática. Mercedes Vilanova, fundadora de la Asociación Internacional de Historia Oral (IOHA) y de la revista *Historia y Fuente Oral*, es continuadora de esta labor (Vilanova 2016, 2012). Distintas fuentes coinciden en definirla como:

[L]a recopilación y el estudio de información histórica sobre individuos, familias, acontecimientos importantes o la cotidianidad mediante grabaciones de audio, vídeo o transcripciones de entrevistas planificadas. Estas entrevistas son hechas a personas que participaron en acontecimientos pasados o los observaron, cuyas memorias y percepciones de los mismos se consideran relevantes y dignas de ser preservadas como una crónica aurática para las generaciones futuras.<sup>7</sup>

La historia oral, «la más nueva y la más antigua forma de hacer historia» (Thompson 1988, 34), reúne para la historiografía información de diversa índole (individual, colectiva, de la vida cotidiana) del testimonio de individuos parte de un colectivo

---

<sup>2</sup> «[R]esultado de sus viajes, el libro de Heródoto es el primer gran reportaje de la literatura universal. Su autor está dotado de una intuición, una vista y un oído de reportero. También es incansable» (Kapuściński 2006, 455).

<sup>3</sup> Hago uso del lenguaje inclusivo (con la <-e-> como marca genérica neutral) como práctica de respeto hacia las diversas identidades de género, especialmente la visibilización y el reconocimiento del colectivo femenino y de quienes no se identifican con los géneros binarios normativos.

<sup>4</sup> «[T]he interviewing of eye witness participants in the events of the past for the purposes of historical reconstruction» (Grele 1996 [1973], 63). Mi traducción, así como la del resto de citas traducidas al castellano en el documento.

<sup>5</sup> «Historical information, usually tape-recorded or videotaped, obtained in interviews with persons having firsthand knowledge» (AHDict 2020).

<sup>6</sup> La obra original, en inglés, lleva el título *Blood of Spain: An oral History of the Spanish Civil War* (Fraser 1979).

<sup>7</sup> «The collection and study of historical information about individuals, families, important events, or everyday life using audiotapes, videotapes, or transcriptions of planned interviews. These interviews are conducted with people who participated in or observed past events and whose memories and perceptions of these are to be preserved as an aural record for future generations» (Reitz 2010; FD 2011; OD 2011, en Baoufu 2012, 242).

que, elaborada y conceptualizada posteriormente, da cuenta de sus respectivas historias de vida dentro de las líneas generales de un proyecto historiográfico concreto. Este trabajo en torno a Cheikh Gueye se enmarca dentro de la problemática de la migración transnacional dentro del Sur global, de África a América Latina, de generaciones de jóvenes en tránsito como consecuencia del pasado colonial de su país y de la globalización.

Charlotte Linde, quien sistematizó y categorizó los modos de creación, negociación e intercambio de la historia de vida, la define como una «unidad oral de interacción social [que] indica cómo difiere de otras revelaciones o construcciones de la identidad personal (autobiografía, diarios, historial psicológico, etc.)»<sup>8</sup> Su elaboración, como la que realiza Cheikh Gueye en su entrevista, nace de la necesidad universal de crear un relato propio coherente sobre la propia vida, acorde con los valores de la comunidad a la que pertenece: «Para poder disfrutar de una existencia en sociedad con la sensación reconfortante de ser una buena persona, correcta y estable, el individuo necesita disponer de una historia de vida coherente, aceptable, sometida a revisión constantemente.»<sup>9</sup> Esto es, aunque los hechos del pasado sean inamovibles, no lo es su relato, como señala Linde, que el sujeto adapta en función de las expectativas sociales del momento.<sup>10</sup>

Las historias recogidas desde la oralidad tienen la peculiaridad de estar vivas, relatadas en primera persona, tener carácter performativo, de comunicar una voz por la mano historiadora, con la entrevista como instrumento de apertura y mediación que posibilita la transmisión de experiencia. Además, la historia oral pone la subjetividad de le entrevistade, normalmente anónimo, en primer plano. Las personas entrevistadas enuncian desde su punto de vista, relevante por su pertenencia a un colectivo y participación en los hechos o la época investigados. La historia oral, en consonancia con el giro subjetivo (Sarlo 2012), sumaría el beneficio de la subjetividad a la historia:

Su especificidad se deriva de que el eje central de su estudio es la subjetividad humana como elemento determinante de prácticas y del quehacer. En otras palabras, para el historiador oral la subjetividad (como señaló Raymond Williams) es parte de lo material de la historia (Pozzi 2012, 62).

Más allá de sus técnicas o, incluso, implicaciones epistemológicas, de la historia oral destacan su narratividad y su carácter dialógico, entre el pasado presente individual que toma la palabra y la historia escrita anotando por le entrevistadore pues, en definitiva, «historiar es dialogar con personas, textos, cifras, libros e imágenes» (Vilanova en Rivière 2006). Si contrastamos la historia oral con la escrita, esta se basa en la construcción de relaciones de secuencias cronológicas, mientras que la

---

<sup>8</sup> «I will define the life story as an oral unit of social interaction and indicate how it differs from other revelations or constructions of the self (autobiography, journals, psychological life history, and so on)» (Linde 1993, 20).

<sup>9</sup> «In order to exist in the social world with a comfortable sense of being a good, socially proper, and stable person, an individual needs to have a coherent, acceptable, and constantly revised life story» (Linde 1993, 3).

<sup>10</sup> Un ejemplo extremo de «adaptación» a lo políticamente correcto en la historia reciente de España es el relato de Enric Marco de su autobiografía, falso superviviente del campo de concentración de Mauthausen, retratado en *El impostor* (Cercas 2014).

primera funciona de manera asociativa, refleja un estado de conflicto permanente, por lo cual conforma relatos paradigmáticos. Ronald J. Grele, referente de esta metodología, la considera una narrativa conversacional:

Dada la participación activa de le entrevistadore-historiadore, incluso si esta participación no consiste más que en una serie de ademanes o gruñidos, y dada la forma lógica que impone toda comunicación verbal, la entrevista no puede ser descrita sino como una narrativa conversacional: conversacional debido a la relación entre entrevistadore y entrevistade y narrativa por la forma expositiva, la narración de un cuento.<sup>11</sup>

Asimismo, para el historiador y americanista (EE. UU.) Michael Frisch la historia oral es un diálogo interactivo mediante el que se interrelacionan distintas dimensiones del legado cultural:

Estudios recientes [...] han explorado los procesos que conforman los significados de los «textos» definidos como culturales, tratando este aspecto, no como algo inherente o estático, sino como algo vivo y a menudo en disputa – creado y modificado mediante el diálogo interactivo en varias dimensiones comunicacionales.<sup>12</sup>

Tanto Grele como Frisch destacan que la principal contribución de la historia oral reside en los diálogos entre ambas partes, algo, quizás, no siempre evidente a primera vista por la textualidad de las entrevistas, sin embargo, «lo más importante es lo que no se dice» (Vilanova en Rivière 2006). Grele distingue tres niveles en las entrevistas: su estructura lingüística, su performatividad, así como la relación cognitiva de la persona entrevistada con su consciencia histórica.<sup>13</sup>

El método de la historia oral es comparable al método biográfico que, aunque sin la perspectiva histórica del primero, permite la reconstrucción de procesos sociales longitudinales amplios a partir de historias de vida individuales, potenciando el aspecto subjetivo de la conciencia individual (Ferraroti 1993, en Pschunder 2019, 22). Como en la historia oral, la narración ayuda a la reconstrucción y figuración de sentido desde el presente. Con el método biográfico, el sujeto, desde su propio punto de vista como actor, narra sus recuerdos, selectivos y afectivos, de los acontecimientos que organizan su vida (Machado País 2007, en Pschunder 2019, 22).

La materia prima de la historia oral y de la historia de vida son una suma de testimonios de personas con determinadas coordenadas vitales generales como denominador común, cuya interpretación puede arrojar luz sobre temáticas de tipo colectivo. Su transmisión, como la de la tradición oral, es posible gracias su

---

<sup>11</sup> «Given the active participation of the historian-interviewer, even if that participation consists of only a series of gestures or grunts, and given the logical form imposed by all verbal communication, the interview can only be described as a conversational narrative: conversational because of the relationship of interviewer and interviewee, and narrative because of the form of exposition – the telling of a tale» (Grelle 1991, 135).

<sup>12</sup> «Recent work in linguistics and literary analysis, for instance, as well as in folkloristics and fieldwork theory, has explored the processes by which the meanings of broadly defined cultural «texts» are formed, treating this not as inherent or static, but rather alive and often contested – created and modified through an interactive dialogue in many dimensions of communication» (Frisch 1990, XIX).

<sup>13</sup> «[T]he linguistic structure of the conversation, the performatory aspects of the face-to-face interaction between the interviewer and interviewee, and the cognitive relationship between the interviewee and his or her own historical consciousness» (Kim 2003, XV).

conservación, si bien se contempla la falibilidad de la veracidad fáctica del relato y la memoria, por lo que es plausible cierto grado de distorsión (Vansina 1985). De cómo se lleven a cabo estas metodologías dependerán los resultados e investigaciones ulteriores, pues «[l]os modos en que el testimonio es solicitado y producido no son ajenos al resultado que se obtiene» (Jelin 2002, 85), como afirma Jelin en relación con el trauma colectivo. El tipo de verdad del testimonio es problemática por las inexactitudes del recuerdo, caja negra de la subjetividad, pues es un documento de la memoria que no puede tratarse como mero almacenamiento de información, «lo que es negado o reprimido en un desliz de la memoria no desaparece; siempre retorna de manera transformada, a veces desfigurada y disfrazada.» (LaCapra 1998, 10, en Jelin 2002, 75). En el testimonio de experiencias traumáticas, la «verdad» relevante no estriba en su veracidad fáctica, sino en la «narrativa subjetivada, que transmite las verdades presentes en los silencios, en los miedos y en los fantasmas que visitan reiteradamente al sujeto en sus sueños, en olores y ruidos que se repiten» (Jelin 2002, 87), esto es, trascienden el ámbito de lo declarativo. En contraste con los testimonios judiciales, la entrevista de la historia oral nace de una iniciativa historiográfica, en un entorno de negociación y relación interpersonal dinámico, distendido y una jerarquía horizontal, en la que le entrevistado toma la palabra en público por voluntad propia (Pollak 1990, Bourdieu 1985, en Jelin 2002, 85; Summerfield 2016). La cuestión del testimonio pone el dedo en la llaga de la dicotomía entre la verdad histórica y la fiabilidad del recuerdo (Ricœur 2000, en Jelin 2002, 87), aspecto condensado en la historia oral.

## **2. La narración, configuradora de cosmovisión: historia, ficción y metaverdad**

Es necesario conservar cierta distancia crítica frente a la subjetividad del testimonio, pero también con los relatos historiográficos hegemónicos y su elaboración, relativizar su estatus de verdad y autoridad en los paradigmas culturales. Esto mismo se propuso Hayden White con su concepto de metahistoria en la década de los setenta (White 1992) en un intento de superar el antagonismo entre realismo e idealismo (White 2011) desde una reflexión epistemológica en torno a la imaginación histórica en el siglo XIX.

Para ello, White se sirvió de cuatro figuras literarias básicas: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, en las que reconocía respectivamente diversas funciones discursivas: en la primera, la metáfora, una función representacional; en la metonimia, una función reduccionista; en la sinécdoque, una función integrativa y, finalmente, para White la ironía cumple una función denegativa. En ellas reconocía asimismo cuatro modos estereotipados de construcción historiográfica: el modo romántico, el cómico, el trágico y el satírico, así como cuatro modos argumentativos correlativos: un modo formista, un modo mecanicista, un modo organicista y uno contextualista. Identifica, en definitiva, cuatro modos de representación historiográfica marcados, predeterminados ideológicamente: los modos anarquista, radical, conservador y liberal respectivamente. Según su



propuesta, el formato o género narrativo de toda obra historiográfica prefigura, condiciona y determina de antemano la interpretación de sus contenidos históricos, lo cual negaría la pretensión de objetividad de la historiografía. Sin embargo, White no se detiene en la ambigüedad entre historia y ficción, sino que propone establecer fronteras disciplinares entre las mismas evaluando la historia en función de su factualidad, así como su tipo de «trama» de acuerdo con su verosimilitud (White 2011, 492). Le historiador enriquecería la argumentación histórica conformándola narrativamente, realizando un *emplotment* de los datos históricos. término que toma del montaje cinematográfico (White 1992). Según este principio, la integración en una unidad narrativa haría inteligibles (y recordables) los elementos de las crónicas historiográficas, unidad narrativa con que le narrador (aquí, le historiador) les da sentido.

White no fue el único filósofo en reflexionar sobre las funciones de la narración en la historia, Paul Ricœur utilizó asimismo el concepto de *plot* como trama o argumento bajo el término de «puesta en intriga» (*mise en intrigue* o *muthos*; Ricœur 1983, 55-84) o construcción de la trama, entendiéndola como una operación de configuración tanto de la historia como de la ficción. Para Ricœur, la trama de todo relato actúa de intermediaria entre los acontecimientos y una historia, al considerarla un todo con sentido. Mientras que la historia organiza series de acontecimientos en una totalidad inteligible en la que el tema central es siempre reconocible, la trama o la intriga los transformaría en *una historia* propiamente dicha, interrelacionando acontecimientos e historia narrada en un movimiento bidireccional (Ricœur 2004, 131-132).

Así, desde las perspectivas de la filosofía de la historia y de la narratología queda puesta de relieve la constructividad de la historia, sacando a la luz que los acontecimientos no son autoexplicativos y carecen de sentido hasta el momento en que este se le atribuye, algo solo posible por la acción humana de un sujeto, es decir, de la inevitable intervención de la subjetividad. Más allá de esta divergencia, creo esclarecedora una visión de los géneros, tanto factuales como ficcionales, «como patrones de narrativas de vida en estado de desarrollo que se mezclan y mutan constantemente, sin permitir que el sistema se cierre»,<sup>14</sup> puntos de partida *grosso modo* productivos y en (re-)producción. El género testimonial, con elementos tanto factuales como ficcionales, favorece la producción de textos intergenéricos híbridos como la novela testimonio, que recoge testimonios reales sirviéndose, no obstante, de procedimientos literarios, sean narrativos, estructuradores o ficcionalizantes, tramoyas cuyas claves sus autores se guardan de revelar en un juego a cuatro manos, con la voz enunciativa de le testigo y la mano escribiente de le autor.

---

<sup>14</sup> «[T]opics, like genres [...] can be understood as evolving templates of life narratives that mix and mutate all the time, never allowing the system to close» (Linke 2017, 416).

### 3. Pasar a la acción. Construir (una) historia (de vida)

#### 3.1. Preparación del viaje: cómo realizar una entrevista<sup>15</sup>

Para la realización de una entrevista, se habrá de seleccionar un testigo, solicitar su permiso para realizar la misma y grabarla. Mientras tanto, el entrevistador preparará la conversación informándose sobre la época o el tema, elaborando un catálogo de preguntas y, de ser posible, haciéndose con fuentes originales (fotografías u otros objetos) que favorezcan el diálogo. La entrevista no deberá extenderse más de 20 o 30 minutos y se tratará de que sea agradable para la persona entrevistada. Se la dejará hablar lo más libremente posible, dentro del marco de la temática, por otra parte, las intervenciones por parte del entrevistador deberán ser mínimas, las imprescindibles para dirigir el relato y obtener la información deseada. Este empezará con preguntas sencillas, evitando las de tipo dicotómicas, y no interrumpirá el relato, salvo si la conversación se desviara demasiado. El conductor intentará distinguir cuándo la persona habla de primera mano y cuándo de oídas. Una vez realizada la entrevista, el entrevistador verificará la información obtenida contrastándola con otras fuentes (Vilanova 2002) y reflexionará sobre su propia conducción. Di Leo (Leo 2019) propone no considerar las «incorrecciones» lingüísticas como tales y, por tanto, no «corregirlas» en la transcripción, pues ello modificaría la entrevista, consejo que he adoptado. Como consecuencia, en la entrevista dada por Cheikh Gueye, a la oralidad se añaden los hechos de que el castellano no es su lengua materna y que habla castellano argentino (de ambos dan prueba algunas marcas del acto comunicativo en la transcripción).

Hasta aquí llegamos con la teoría. En la práctica, cuando mi compañero de entrevista Julián Henao y yo nos dispusimos localizar a Kabu, la persona que en un primer momento habríamos de entrevistar, el proceso fue más largo y dificultoso. Al tiempo que tratábamos de localizarlo sin éxito, traté de esbozar previamente lo que podría constituir su *Weltanschauung*, su cosmovisión. Mi compañero y yo nos informamos sobre Senegal, su país de origen, así como la situación del colectivo senegalés en Argentina.

---

<sup>15</sup> En este apartado seguimos las indicaciones de Vilanova (2002) y del proyecto de la Universidad de Passau para la elaboración conjunta del pasado entre jóvenes de Chequia y Alemania de la migración forzada a raíz de la II guerra mundial en las fronteras de ambos países (vv. aa. 2013).

### 3.2. Primer viaje al origen: Senegal

Afrikaaaa, Afrika *mon* Afrique

Sama gent gi maa ngi ñaan Yalla wonma ko bala may ñibbi barsaq

Ma ne bes du ñakk ci bes yi Afrika don benn reew<sup>16</sup>

Ismaël Lô, «Jammu Africa»

Del futuro entrevistado Kabu (finalmente será Cheikh) solamente sé que es un hombre joven procedente de Senegal, en el continente africano, y vive en la ciudad de La Plata, Argentina. Este es, por tanto, el único hilo del que puedo empezar a tirar para aproximarme a su persona, de manera que comenzaremos con Senegal.

Senegal es un país de no muy grandes dimensiones situado en el centro oeste del continente africano, haciendo frontera con Mauritania, Mali, Guinea y Guinea-Bissau y Gambia; Dakar, en la costa oeste, es la capital de este país con 15 millones y medio de habitantes. Republicana en la actualidad, varias potencias europeas se disputaron su dominio desde la Edad Media: Portugal (1444), Países Bajos (siglo XVI), Francia (1783-1805, 1844-1960) y Gran Bretaña (1758-1779, 1815-1844) hasta que, finalmente, se independizó en un tardío 1960 de la metrópoli francesa, de la que había dependido desde 1946 (o a la inversa, en función de la perspectiva) y el poeta Léopold Sédar Senghor asumió la presidencia de su gobierno por el espacio ininterrumpido de veinte años.

En la cultura senegalesa, en la que música y tradición se encuentran estrechamente unidas, los *griots* son sus figuras representativas, agentes encargados de la transmisión musical de la tradición oral, algo revelador en nuestro contexto, en el que la oralidad vincula, al mismo tiempo, la metodología y el objeto de estudio. El *griot* o *gewel* es la figura recitadora de los mitos wólof o *oualof*. Para garantizar su supervivencia, su permanencia, al modo de las culturas o sociedades frías (Lévi-Strauss 1981, 270; Assmann 2007, 23), se deben comunicar «exactamente de la misma manera, sin la más mínima alteración semántica ni sintáctica, en el mismo tono de voz» (Grüner 2002, 322). Senegal sobresale asimismo por sus artistas contemporáneos dentro y fuera de sus fronteras, con músicos como Youssou N'Dour o Ismael Lô, el «Bob Dylan de África». <sup>17</sup> No obstante, el asfalto de la realidad que pisan los senegaleses en su día a día tanto en su país de origen como en el de acogida, aquí Argentina, carece casi siempre de este ingenuo halo cultural de exotismo.

#### Flujos migratorios de Senegal a Argentina

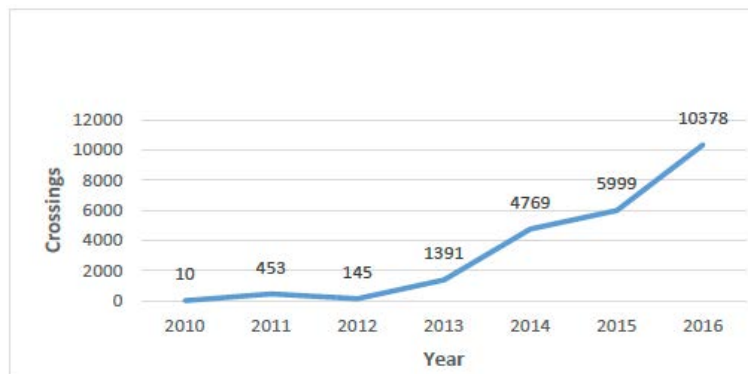
Del total de su población, aproximadamente el 4-5% vive fuera del país, aunque desde 2017 la migración irregular a Europa se redujo a la mitad, presumiblemente

---

<sup>16</sup> «África, África, mi África / En mis sueños le ruego a Dios / Para que esto se realice antes de mi muerte / Me digo, llegará un día en el que África estará unida» (Lô 1996).

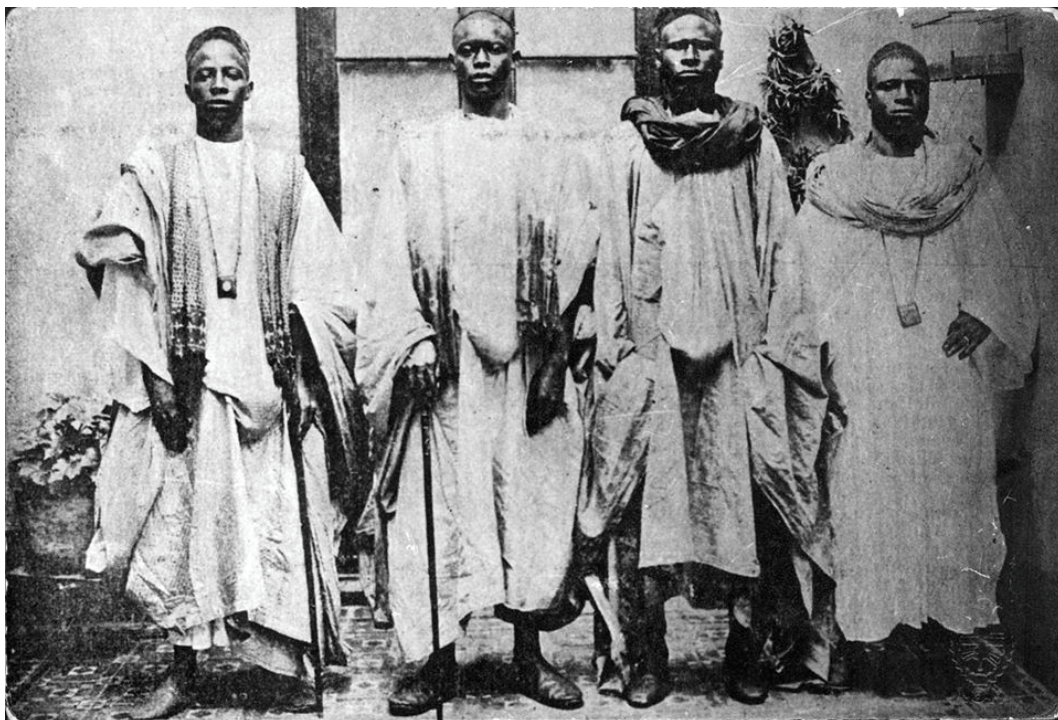
<sup>17</sup> Lô es autor de «Jammu Africa» (Lô 1996), canción que puede considerarse himno del continente africano; está escrita en *wólof*, idioma mayoritario de Senegal, en francés, lengua heredada del pasado colonial, y en *pulaar*, hablado en el valle del río Senegal.

por el endurecimiento de las fronteras, como se observa en la gráfica al respecto elaborada por Flavia Bernardini (Bernardini 2018, 11).



1 | Migración Senegalesa por mar a Europa hasta 2017 © F. Bernardini

La conexión entre el continente africano y el americano se remonta a finales del siglo XVI. Los traficantes europeos condujeron forzosamente a personas de origen africano al puerto de Buenos Aires con fines esclavistas por primera vez en 1585, alcanzando la cifra de 45.000 personas entre 1740 y 1810. Más adelante, la población afrodescendiente constituiría hasta una cuarta parte de la bonaerense, irónicamente una parte activa esencial en los operativos y campañas militares de independización colonial argentinas (1810-1825) (Zubrzycki 2013, 122) y, por tanto, de carácter fundacional en la considerada «patria» argentina. Durante este espacio de tiempo, su invisibilización (Frigerio 2006) fue una importante estrategia de su supervivencia en el contexto del relato dominante de una nación que se autopercebe y desea «blanca». Esta relación cambió entre finales del siglo XIX y mediados del XX con la llegada de un nuevo contingente poblacional africano, también producto de la trata esclava, el caboverdiano (Zubrzycki 2013, 123).



2 | Senegaleses víctimas de la trata y el desplazamiento forzado esclavistas a su llegada a Buenos Aires (Archivo General de la Nación 1899) © Wikimedia Commons.

La diáspora senegalesa en el siglo XX está motivada principalmente por un contexto económico desfavorable, desde la década de los noventa se le añade el endurecimiento de las políticas migratorias de las grandes zonas receptoras clásicas, Europa y Estados Unidos. En los años setenta, los senegaleses se dirigían mayormente a Francia (Massey et al. 1993, en Pschunder 2019, 49); en los ochenta, a España e Italia (Christiansen, Manente 2014) y, en los noventa, a Brasil y Argentina (Maffia 2008). Entonces en su mayoría pertenecientes a la etnia diola y la cofradía ortodoxa tijane, hoy en día suelen formar parte de la etnia wólof, de confesión mouridistas, de la cofradía mouride o *mouridiyya* (Zubrzycki 2013), fundada por Cheikh Ahmadou Bamba a fines del siglo XIX (Moreno Maestro 2005). Resulta interesante la relación entre religión y desplazamientos migratorios y el hecho de que el islam nace de una peregrinación: el viaje de Mahoma motivado por Allah (Arduino 2011), su hégira de La Meca a Medina (Pschunder 2019, 50). Aunque las cofradías cumplen un papel religioso, actúan sobre todo como articuladoras de redes de ayuda recíproca (Zubrzycki 2013, 127) en torno a la figura de un maestro (*cheikh* –justamente, como el nombre de pila del entrevistado–, también llamado *serigne* o *marabout*) a través de *dahiras* o asociaciones religiosas.

Las migraciones senegalesas actuales son intra (Christiansen, Manente 2014) y extracontinentales (Pschunder 2019, 49). Su llegada a Argentina junto con otros africanos en los noventa (Zubrzycki 2013, 123) coincide con la reivindicación del colectivo afroargentino ya asentado del reconocimiento de su lugar histórico simbólico. A pesar de sucesivas crisis económicas y de una ley migratoria menemista restrictiva (ley Videla 22.439), su ineficiencia diluiría en la práctica las fronteras argentinas y el país continuaba, así, atrayendo migración (Devoto 2001). La flexibilización de las políticas migratorias para migrantes extra Mercosur desde 2004 (Ceriani, Cernadas, Morales 201) contribuyó a la conformación de este nuevo corredor migratorio (Marcellino, Cerrutti 2011, 2 en Zubrzycki 2013, 124). La mayor parte de migrantes senegaleses en Argentina son hombres de entre 25 y 40 años de edad que abandonaron su país por primera vez y entraron por pasos fronterizos desde Brasil, Paraguay o Bolivia, este último es el caso de nuestro entrevistado, quien primero voló hasta Ecuador, país que no le exigía ningún visado particular, para continuar su tránsito por diferentes medios, en una ruta organizada para este fin. No es algo casual, sino el modo habitual de entrada de la población senegalesa migrante al continente latinoamericano con Argentina como destino final de establecimiento.<sup>18</sup> No obstante, si bien la entrada física en el país no parece difícil, su irregularidad impide la tramitación de una solicitud de asilo y una adquisición posterior de estatus de refugiado. Por lo general, los migrantes senegaleses obtienen una residencia provisional denominada «precaria», que habilita para trabajar, estudiar y desplazarse por el país (Zubrzycki 2013, 126).

Actualmente en la ciudad de La Plata los senegaleses se constituyen como minoría negra en un país que históricamente ha negado su pasado negro (Morales 2010, en

---

<sup>18</sup> Ménard Marleau realiza un interesante análisis del proceso de la migración senegalesa con Argentina como destino final, en el cual Ecuador es el primer país de acogida, de «libre circulación» (Ménard Marleau 2017: 39), decisivo para que la empresa pueda tener lugar.

Pschunder 2019, 7). La mayoría de ellos son hombres de mediana edad que se dedican a la venta ambulante de bisutería, algunos a la agricultura en el cordón hortícola platense. Al trabajar en la economía sumergida, se encuentran expuestos a persecuciones, multas y decomisos continuos por parte de las autoridades policiales, prácticas habituales que se han agudizado en los últimos años del gobierno macrista y su intendente por Cambiemos Julio Garro pretende legalizar con el «código de convivencia», normativa que prevé la penalización de los trabajadores de la vía pública y afecta principalmente a colectivos vulnerables de vendedores ambulantes, recicladores, trabajadores sexuales y artistas callejeros.



3 | Manifestantes, muchos de ellos senegaleses, entre ellos Cheikh Gueye como representante en La Plata de la comunidad senegalesa, en defensa de su medio de vida. En su pancarta puede leerse: «Trabajar es un derecho, migrar no es delito. Basta de criminalizar y reprimir. Manterxs y Artesanxs» © Amarilla 2019.

Aunque la migración senegalesa nace del deseo de mejora en lo económico del proyecto familiar, a este proyecto de vida se le suma el estatus social superior que se le atribuye a le migrante en el país de origen. El entramado sociocultural, por tanto, impulsa al abandono del país (Martín Fernández 2007, 58, Garreta Bochaca 2013, en Pschunder 2019, 8, 10); además, predomina una imagen de Occidente idealizada, fruto de un postcolonialismo mediático (Massey 2017; Sassen 2003, en Pschunder 2019, 8). La migración, por otra parte, no sería posible sin la existencia y la renovación constante de redes y lazos interpersonales que unen a los migrantes (de amistad, parentesco, religiosidad), que potencian y facilitan futuras migraciones (Faist 2000, en Pschunder 2019, 17) o las perpetúan (Massey et al. 1993, en Pschunder 2019, 18). Al migrar, los sujetos movilizan las dimensiones espacial, emocional y simbólica (Martín Fernández 2007, 58, en Pschunder 2019, 11), generando consecuencias multidireccionales. Por lo general, se considera que la migración senegalesa es transnacional (Maffia 2010; Moreno Maestro 2005, 2006; Arduino 2011, Zubryzcki, Agnelli 2009; Kleidermacher 2017) y transitoria

debido a que, por lo general, proyectan regresar al país de origen (Kleidermacher 2017; Goldberg 2009).

### **Movimientos migratorios globales y el Sur global**

Para comprender el fenómeno de la migración transnacional es pertinente lanzar una mirada retrospectiva y la reflexión sobre las dimensiones culturales y simbólicas de los movimientos migratorios globales en el siglo XXI. La Organización Internacional para las Migraciones define como migrante a:

Cualquier persona que se desplaza, o se ha desplazado, a través de una frontera internacional o dentro de un país, fuera de su lugar habitual de residencia independientemente de: 1) su situación jurídica; 2) el carácter voluntario o involuntario del desplazamiento; 3) las causas del desplazamiento; o 4) la duración de su estancia (Naciones Unidas).

Hay que tener en cuenta que las migraciones son, en gran medida, resultado de la relación asimétrica que divide al globo en países del Norte centrales, dominantes, y países del Sur periféricos, que reproducen dependencias económicas (Kaplan 1983, en Pshunder 2019, 16). En ese sentido, es pertinente recoger el concepto de Sur global, que trasciende la dimensión espacial y remite en su núcleo a las grandes desigualdades sociales, producto de relaciones de poder injustas, entre las que se encuentran las pasadas relaciones coloniales, y las discriminaciones de base que las sustentan:

El Sur global no es entonces un concepto geográfico, aun cuando la gran mayoría de estas poblaciones viven en países del hemisferio Sur. Es más bien una metáfora del sufrimiento humano causado por el capitalismo y el colonialismo a nivel global y de la resistencia para superarlo o minimizarlo. [...] Es un Sur que existe también en el Norte global, en la forma de poblaciones excluidas, silenciadas y marginadas como son los inmigrantes sin papeles, los desempleados, las minorías étnicas o religiosas, las víctimas de sexismo, la homofobia y el racismo. [...] Esta inmensidad de alternativas de vida, de convivencia y de interacción con el mundo queda en gran medida desperdiciada porque las teorías y conceptos desarrollados en el Norte global y en uso en todo el mundo académico, no identifican tales alternativas y, cuando lo hacen, no las valoran [...] (Sousa Santos 2011, 35).

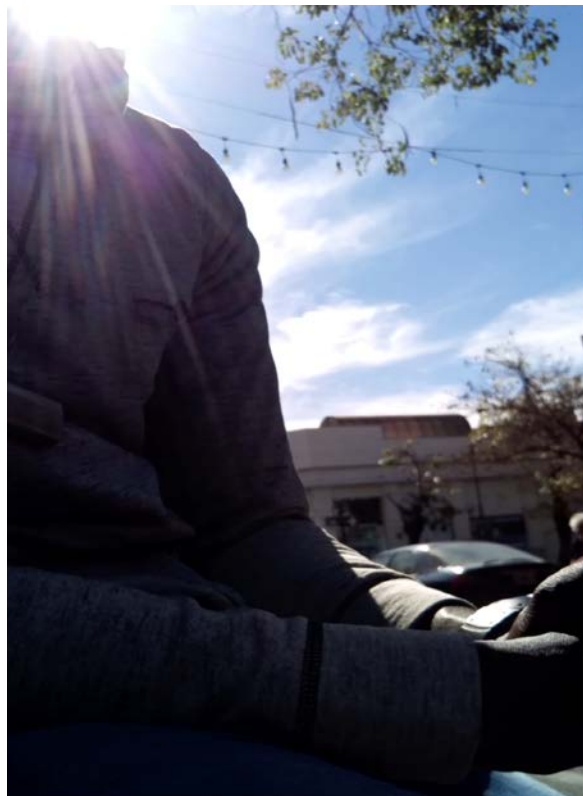
El Sur global hace referencia, por tanto, a discursos y procesos postcoloniales (Santos 2011; Piovani, Muñiz Terra 2018) que reproducen macrosistémicamente diferencias de clase, etnia y género a lo largo y ancho del globo. Al mismo tiempo, hace hincapié en el borrado cultural de saberes y modos de vida que este desequilibrio de fuerzas acarrea, la hegemonía de los paradigmas occidentales sobre los demás.



### 3.3. Segundo viaje al país destino: Cheikh Gueye en Argentina

Boul ma sene, boul ma guiss madi re nga fokni mane  
Khamouma li neka thi sama souf ak thi guinaw  
Beugouma kouma khol oaldine yaw li neka si yaw  
Mo ne si man, li ne si mane moye dilene diapale<sup>19</sup>  
Youssou N'Dour & Neneh Cherry, «7 Seconds»

Para este ejercicio de historia de vida, Julián Henao y mi persona pretendimos, como dije, conocer a Kabu, senegalés afincado en La Plata, de quien solamente disponíamos de un número de teléfono. Cuando traté de contactar con él, lo hice en francés para tratar de hacerme entender mejor y lograr cercanía, pero Kabu se mostró reacio al contacto, probablemente por falta de tiempo, energía y ganas, quizás también por nuestros distintos códigos culturales, por lo que nunca llegó a tener lugar el encuentro. Mi compañero de entrevista y yo buscamos una alternativa y en la zona comercial platense de calle 12 conoceremos a la persona que entrevistaremos, conducidos por varios vendedores callejeros de la misma nacionalidad. Nos llevaron hasta Cheikh Gueye, hombre de cuarenta años, como él mismo recalca en la entrevista, que vende la misma mercadería que sus compañeros, la que adquieren al por mayor en Once o Flores, barrios bonaerenses de venta mayorista.



4 | Cheikh Gueye durante la entrevista © M. Peinador.

---

<sup>19</sup> «Veo desde la distancia. No veas mi sonrisa y pienses que no sé. ¿Qué hay debajo y detrás de mí? No quiero verme y pensar que lo que está en ti, está en mí. Lo que está dentro de mí es ayudarlos» (Youssou N'Dour & Neneh Cherry «7 Seconds», 1994).



Cheikh Gueye es una persona a la que sus compañeros de profesión y país parecen apreciar y respetar. A diferencia de sus compañeros, cuando llegó a Argentina ya hablaba castellano y acumulaba años de experiencia como migrante en España. Su frialdad y pragmatismo iniciales contrastan con su recibimiento amable y comunicativo el día de la entrevista. Aunque hasta hace poco tiempo su nombre carecía de significado para mí, pues nunca antes lo había escuchado, averiguo que significa «jeque» (ár.: شيخ, del ár. hisp. *šáyḥ*, del ár. clás. *šayḥ* «anciano que manda»), jefe religioso o político entre los musulmanes, es decir, una de las mayores autoridades en la comunidad; tras conocerlo, pienso que la elección fue acertada. A posteriori descubro que no es casual que hayamos terminado dando con él. Si bien nunca lo mencionó, es nada menos que el representante de la comunidad senegalesa en la ciudad, capital de la provincia de Buenos Aires, y, en su función como referente de la Asociación Senegalesa de La Plata, trabaja por la defensa de sus derechos (Agencia Andar & CPM 2019). Tampoco será esta la primera vez que sea entrevistado (Abad 2017), ni la última, recientemente lo entrevistó incluso la prestigiosa periodista Ana Cacopardo (Cacopardo 2021), popular por sus retratos de personajes clave para los derechos humanos. La consolidación de Gueye como referente en favor del reconocimiento del colectivo senegalés en Argentina, su compromiso para con el mismo y las sucesivas crecientes dificultades a las que se enfrenta el colectivo por su condición migrante y de vulnerabilidad contribuye al crecimiento continuado y exponencial de relevancia y su capital social y simbólico.

En los anexos se encuentran la grabación de la entrevista y su transcripción, en la cual las temáticas tratadas dibujan la historia de vida mencionada:

En primer lugar, la relación de Cheikh Gueye con Senegal como su lugar de origen, su trasfondo migratorio y el significado que tienen, desde su punto de vista, familia, religión y el wólof, su idioma materno. Aquí Cheikh ofrece una imagen de su infancia en Senegal, de cómo esta transcurre entre el colegio y el trabajo en el campo, de la normalización de la emigración como forma de contribución a la economía familiar. En cuanto a la religión y la política, si bien insiste en el carácter abierto y democrático del país, también introduce la familia masculina polígama por el islam como religión mayoritaria, como referente.

En un siguiente apartado, Gueye se refiere al pasado colonial de Senegal, su independización de Francia y sus políticas actuales. Orgulloso de la liberación de Senegal de las viejas potencias coloniales, es consciente, no obstante, de la colonización actual fáctica del país en el aspecto empresarial, que lleva a la paradoja de que, a pesar de que África es el continente más rico en recursos del planeta, quizás sea precisamente esta condición la que mueve a potencias extranjeras a la injerencia para la extracción de sus recursos, con el sometimiento de la población por condicionamientos económicos como consecuencia. De hecho, tras este telón de fondo se pergeña la alternativa de la emigración como decisión de vida, el abandono del país para la subsistencia de sí y de la propia familia. Cheikh Gueye reconoce abiertamente que esta es su única razón para haber salido de Senegal, pues «yo lo que estoy buscando fuera, si yo lo podía conseguir en mi país, no estaría acá fuera, porque a nadie le gusta estar fuera de su país. [...] Lo que estoy consiguiendo acá, si lo voy a conseguir en mi país, hoy mismo me voy y no vuelvo

más». Tampoco considera una alternativa el intentar llevar a su familia a Argentina, pues «todo lo que quiero es, el día de mañana, volver, a mi tierra, y quedarme ahí».

Seguidamente, Gueye relata su historia de vida: migración de Senegal a España (Europa), repatriación forzada a Senegal y una segunda migración, la actual, a Argentina (América Latina). Si bien humanamente vivió muchas experiencias positivas, ello siempre fue bajo la dificultad de vivir de forma irregular de la venta callejera y convivir con la persecución policial. Forzado a regresar a Senegal precisamente por estos controles, decidió proseguir su trayectoria migrante en Argentina, donde podía hacer uso de redes pagas preexistentes y la ayuda de un pariente lejano en La Plata: «¿Muy costoso...? No sé. Valió la pena hacerlo, así que, todo lo que haces, vale la pena, para mí no es costoso».

Bajo el paraguas de sus «señas de identidad cultural» se recogen temas diversos como su idioma materno, el rol femenino en su país, el lugar que ocupan para él las relaciones afectivas y de las creencias religiosas; también se tratan el «tiempo libre» y la gastronomía. Su idioma materno es el wólof, hablado en Senegal, Gambia y Mauritania, con el que continúa comunicándose con sus compatriotas senegaleses en Argentina y en Senegal; su primer idioma extranjero fue el francés, que el castellano ha terminado reemplazando. Opina que en cada país se debe hablar el idioma propio del mismo. En cuanto a roles de género, aunque reconoce que en Senegal la mujer sigue desempeñando un papel tradicional, observa que es algo que está cambiando, también afirma que no existe una presión social para contraer matrimonio. En su horizonte, su familia ocupa siempre sus pensamientos y preocupaciones principales. No desea disfrutar del ocio si pudiera emplear ese mismo tiempo en continuar trabajando para acortar la distancia con su gente. En cuanto a la religión, deducimos que profesa el islam, cuyas normas trata de cumplir hasta donde la realidad de su trabajo se lo permite.

Por último, al «imaginar el futuro», el entrevistado reflexiona sobre su trayectoria vital, las experiencias que lo marcaron, así como sus deseos de futuro y un mensaje a transmitir, toda una declaración de intenciones. Nos quedamos con este mensaje universal:

Yo sí tengo algo para decir... Lo que diría es que somos todos iguales. Da igual que seamos negros, blancos, rojos, africanos, americano *latin*, americano de estados unidos, europeo. Somos todos iguales, somos todos ser humanos... Y el respeto empieza por tú mismo.

En lo interpersonal, considera que su experiencia migrante no le ha aportado nada que quisiera legar en su país, algo que explica porque a menudo se vio obligado a lidiar con muestras de racismo más o menos dañinas, lo que le hace echar en falta ciertos valores éticos: «en Senegal lo que me gustaría, por ejemplo, llevar a un lado es el respeto. En Senegal hay más respeto que en España y acá. En Senegal la gente respeta más los seres humanos que acá. [...] Pero acá en Argentina, que estás ahí y pasa uno, te dice de todo. Y capaz que en el momento que lo dice piensan, piensa que vos no entiendes el idioma, pero te dicen de todo. [...] En España también hay racismo, pero se nota menos en España que acá, acá en Argentina hay mucho más... demasiado». Poco tiempo después de la entrevista compruebo por las redes sociales la multitud de afectos que lo contienen, así como de la transculturalidad

de las publicaciones de Cheikh, con fotografías de sí mismo con amigos de varias nacionalidades, en varios idiomas, que muestran a un Cheikh polifacético y resiliente a pesar de no desear, como afirma en su entrevista, más que regresar a Senegal con su familia y seguir construyendo allí su vida.

#### **4. Reflexiones finales: historias de vida y diáspora, resiliencia y memoria cultural**

Querido hermano blanco:

Cuando yo nací, era negro. Cuando crecí, era negro. Cuando me da el sol, soy negro.  
Cuando estoy enfermo, soy negro. Cuando muera, seré negro.  
Y mientras tanto, tú, hombre blanco, cuando naciste, eras rosado.  
Cuando creciste, fuiste blanco. Cuando te da el sol, eres rojo.  
Cuando sientes frío, eres azul. Cuando sientes miedo, eres verde.  
Cuando estás enfermo, eres amarillo. Cuando mueras, serás gris.  
Entonces, ¿cuál de nosotros dos es un hombre de color?<sup>20</sup>

atribuido a Léopold Sédar Senghor

Es difícil conocer con exactitud el número de inmigrantes senegaleses residentes en Argentina, porque la mayoría es irregular. Además, en Argentina no existe una embajada de Senegal que les pudiera proporcionar apoyo diplomático o institucional. De las personas que forman su comunidad, entre 2.000 y 10.000, «la más numerosa en América del Sur», el censo de 2010 solamente registraba a 459 (Cybel 2018). De los motivos que empujan a los senegaleses a abandonar su país, el factor económico es decisivo, pues tiene una tasa de desempleo del 25%, más de la mitad de la población vive bajo el umbral de la pobreza y la mendicidad infantil en la capital es muy extendida (Cybel 2018).<sup>21</sup>

Pero la vida de los senegaleses se ha vuelto ardua también en Argentina, pues de un tiempo a esta parte los trabajadores de la calle, en especial los senegaleses, son perseguidos por las fuerzas del orden (Ocampo 2018, Cybel 2018). La película argentina *Estoy acá (Mangui fi)* (Bramuglia, Tabacznik 2017), que retrata a dos senegaleses en Buenos Aires, da fe de la importancia de su presencia. El fallecimiento de Ababacar Sow (23/7/2018), uno de sus protagonistas, «amigo, compañero, compatriota, hermano», como se despide de él la comunidad senegalesa en Argentina, prueba, sin embargo, la vulnerabilidad del colectivo.

A lo largo de la geografía global podemos encontrar recorridos vitales ejemplares de otros senegaleses. En España, Luc André Diouf, es un político senegalés-español responsable de la política de refugiados en el PSOE desde 2017, diputado por Las Palmas (Islas Canarias) desde de 2020 (Desalambre 2019), miembro de la cámara

---

<sup>20</sup> «Cher frère blanc : Quand je suis né, j'étais noir. Quand j'ai grandi, j'étais noir. Quand je suis au soleil, je suis noir. Quand je suis malade, je suis noir. Quand je mourrai, je serai noir. Tandis que toi, homme blanc, quand tu es né, tu étais rose, Quand tu as grandi, tu étais blanc, Quand tu vas au soleil, tu es rouge, Quand tu as froid, tu es bleu, Quand tu as peur, tu es vert, Quand tu es malade, tu es jaune, Quand tu mourras, tu seras gris. Alors, de nous deux, Qui est l'homme de couleur?» Atribuido a Léopold Sédar Senghor.

<sup>21</sup> Para estudios posteriores consúltense los estudios de Bárbara Pschunder (Pschunder 2019), Lina Sánchez (Sánchez Alvarado 2017) y Bernarda Zubrzycki (Zubrzycki 2013).

baja: Llegó a España a nado. En Alemania, Karamba Diaby es un político de la SPD, doctor y miembro del *Bundestag* desde 2013, pero también víctima de situaciones de racismo con regularidad.

Gracias a la historia oral, accedemos a una «instancia cronológica con una participación personal mucho más próxima» (Portelli 1991, 44) y puesta en valor de la subjetividad que la experiencia con Gueye corrobora. Pues la memoria, según Portelli,

[N]o es un depósito pasivo de hechos, sino un activo proceso de creación de significados. [Su] utilidad específica [...] no está tanto en su capacidad para preservar el pasado como en los cambios mismos elaborados por la memoria [...] [que] revelan el esfuerzo de los narradores por darle un sentido al pasado y una forma a sus vidas (Portelli 1991, 45).

Pues el ser humano necesita un relato de su vida coherente con el que dar sentido a su vida de manera retrospectiva, al modo de una memoria funcional (Assmann 1988). La memoria colectiva conservada posteriormente como memoria cultural formará parte del acervo cultural y la historia del Senegal imaginado (Anderson 2006). Posiblemente la historia de Cheikh, una de tantas otras historias de migración y sostén familiar transatlántico, será recordada, quizás incluso narrada y cantada un día por *les griots* de su comunidad cuando deje de pisar esta tierra.

## Bibliografía

- Abad, Manuel. 2017. *Cheikh Gueye: Senegal en Diagonal*.  
 <[https://www.youtube.com/watch?v=D\\_Rea-xn5wg](https://www.youtube.com/watch?v=D_Rea-xn5wg)>
- Agencia Andar & Comisión Provincial por la Memoria. 20.8.2019. «Vamos a sufrir en las calles lo que sea necesario porque es nuestra forma de sobrevivir.» *Indymedia Argentina*.  
 <<https://argentina.indymedia.org/2019/08/20/vamos-a-sufrir-en-las-calles-lo-que-sea-necesario-porque-es-nuestra-forma-de-sobrevivir/>>
- AMARILLA, Flor. 2019. «Con apoyo popular, manteros de La Plata se movilizaron reclamando su derecho a trabajar.» *La Izquierda Diario*. 3 de agosto.  
 <<https://www.laizquierdadiario.com/Con-apoyo-popular-manteros-de-La-Plata-se-movilizaron-reclamando-su-derecho-a-trabajar>>
- American Heritage Dictionary of the English Language, The (AHDict). 2020. «Oral History.» Boston: Houghton Mifflin Harcourt.  
 <<https://ahdictionary.com/word/search.html?q=oral+history>>
- Anderson, Benedict. 2006 [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.
- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. 1899. «Inmigrantes senegaleses llegados a Buenos Aires para trabajar en un ingenio en la provincia de Tucumán.» *Inventario 323373*, autore desconocido.
- Arduino, María Eugenia. 2011. «Resignificación religiosa de inmigrantes senegaleses en la Ciudad de Buenos Aires actual.» *Anuario 2014-2015. Un análisis del mundo desde el sur*, Centros de Estudios Internacionales para el Desarrollo CEID. Buenos Aires: CEID, 23-33.
- Assmann, Jan. 1988. «Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.» *Kultur und Gedächtnis*, ed. Assmann, Jan & Tonio Hölscher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9-19.
- Assmann, Jan. 2007 [2000]. *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*. Beck: München.
- Bernardini, Flavia. 2018. *Senegal: bastion of democracy, migration priority*

- for the EU. *In-Depth Analysis*. Directorate-General for External Policies. Policy Department EU. 2.2018, PE 570.490.  
<[http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2018/570490/EXPO\\_IDA\(2018\)570490\\_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2018/570490/EXPO_IDA(2018)570490_EN.pdf)>.
- Bramuglia, Juan Manuel & Esteban Tabacznik (dirs.). 2017. *Estoy acá [Manguifi]*. Argentina: Cais Cine.
- Cacopardo, Ana. 7.1.2021. «Las calles son de todxs.» *Chasqui TV. Ciclo de entrevistas*. <<https://www.youtube.com/channel/UC5il2vcMy8ZwE6svz4B9KnA>>.
- Cercas, Javier. 2014. *El impostor*. Barcelona: Penguin.
- Christiansen, Jette; Manente, Livia. 2014. *Senegal. Between migrations to Europe and returns, The ITPCM International Commentary X*, 35, 4.2014.
- Cybel, Yair. 15.6.2018. «De Senegal a Argentina.» *El grito del Sur*. <<http://elgritodelsur.com.ar/2018/06/senegaleses-manteros-represion.html>>.
- Desalambre. 29.4.2019. «Luc André Diouf: de inmigrante sin papeles a diputado en el Congreso.» *ElDiario.es*. <[https://www.eldiario.es/desalambre/Luc-Andre-Diouf-inmigrante-PSOE\\_0\\_893811125.html](https://www.eldiario.es/desalambre/Luc-Andre-Diouf-inmigrante-PSOE_0_893811125.html)>.
- Faist, Thomas. 3.2000. «Transnationalization in international migration: implications for the study of citizenship and culture.» *Ethnic and Racial Studies* 23, 2. Institute for Intercultural and International Studies (InIIS). London: Routledge, 189-222.
- Ferraroti, Franco. 1993. «Sobre la autonomía del método biográfico.» *La historia oral. Métodos y experiencias*, trad. Miguel Marina, Cristina Santamaría. Madrid: Debate.
- Fraser, Ronald. 2016. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*, trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica.
1979. *Blood of Spain: An oral History of the Spanish Civil War*. New York: Pantheon Books.
- Frisch, Michael. 1990. *A Shared Authority. Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. Albany: State University of New York Press.
- Garreta Bochaca, Jordi. 9.5.2013. «Emigrar en cayuco a Europa.» *Análisis*, revista del Real Instituto Elcano (ARI) 16/2013, 1-5.
- Goldberg, Alejandro. 2009. «Cambios y continuidades en el proceso migratorio senegalés a Europa/ España/ Cataluña.» XII Jornadas interescolas. Dpto. de Historia, Fac. Humanidades y Centro Regional Universitario de Bariloche. San Carlos de Bariloche: Universidad de Comahue.
- Grele, Ronald J. 1996 [1973]. «Directions for Oral history in the U.S.» *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*, ed. Dunaway, David K. & Willa K. Baum. United States of America: Altamira Press.
- Grele, Ronald J. 1991 [1975]. «Movement Without Aim: Methodological and Theoretical Problems in Oral History.» *Envelopes of sound. The Art of Oral History*. New York: Praeger, 126-154.
- Grüner, Eduardo. 2002. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Heródoto. 1989-1992. *Historia. Obra completa I-V*. Madrid: Gredos.
- Jelin, Elisabeth. 2002. «Trauma, testimonio y <verdad>.» *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kapuściński, Ryszard. 2006 [2004]. *Viajes con Heródoto*, trad. Agata Orzeszek. Barcelona: Anagrama.
- Kaplan, Marcos. 1983. «Aspectos políticos del dialogo Norte- Sur.» *Revistas de Estudios Políticos*. Nueva Época 33, 5-6.1983, 187-205.
- Kim, Audrey U. 2003. «Methodology.» *Not Just Victims: Conversations with Cambodian Community Leaders in the United States*, ed. Sucheng Chan. Interviews Conducted by Audrey U. Kim. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- Kleidermacher, Gisele. 2017. «Estrategias de inserción y circulación de migrantes senegaleses recientes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.» *Civitas* 17.2 5-8.2017, *Diversidad cultural en América Latina*. Porto Alegre, 251-267.
- LaCapra, Dominick. 1998. *History and Memory after Auschwitz*. New York: Cornell University Press.
- Leo, Octavio di. 2019. *Memoria y conflicto*. Seminario de postgrado, Maestría de Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata.
- Lévi-Strauss, Claude. 1981. *Das wilde Denken*. Suhrkamp: Frankfurt a. M.
- Linde, Charlotte. 1993. *Life stories. The creation of coherence*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Linke, Gabriele. 2017. «Topics of Autobiography/Autofiction.» *Handbook of Autobiography/Autofiction I: Theory and Concepts*, ed. Wagner-Egelhaaf, Martina. Berlin & Boston: De Gruyter, 416-422.
- Lô, Ismael. 1996. «Jammu Africa.» *Jammu Africa*. Universal.
- Machado País, José. 2007. «De los relatos a los contenidos de vida.» *Chollos, Chapuzas y Changas*. Barcelona: Antropos.
- Maffia, Marta M. 8.2008. «La mujer caboverdiana en la Argentina entre tradición y modernidad.» *Avá 14 revista de antropología*, 7.2009, IX Congreso Argentino de Antropología Social: *Fronteras de la Antropología*. Posadas: Universidad Nacional de Misiones.
- Martín Fernández, Consuelo. 2007. «Nuevas direcciones para estudios sobre familia y migraciones internacionales.» *Revista Aldea Mundo* 11, 22. Universidad de los Andes, 55-66.
- Massey, Douglas. 10.2017. «Migraciones en el sistema internacional actual: migraciones forzadas y dinámicas del capitalismo global.» *Relaciones internacionales (GERI)* 36, Universidad Autónoma de Madrid, 5-10.
- Massey, Douglas et al. 1993. «Teorías sobre la migración internacional: una reseña y una evaluación.» *Population and Development Review* 19 (3), 431-466.
- MÉNARD MARLEAU, Andrée. 2017. «Ecuador como nodo articulador de la migración senegalesa en América del Sur.» *Migración y desarrollo*, 15 (29), 31-50.  
<[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-75992017000200031&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-75992017000200031&lng=es&tlng=es)>.
- Morales, Orlando Gabriel. 2010. «Nuevas dinámicas migratorias globales y representaciones locales sobre los negros en Argentina.» *Sociedad y discurso* 18, 121-148.
- Moreno Maestro, Susana. 2006. *Aquí y allí, viviendo en los dos lados. Los senegaleses de Sevilla, una comunidad transnacional*. Sevilla: Consejería de Gobernación.
- Moreno Maestro, Susana. 2005. «La cofradía mouride en la emigración senegalesa: ¿agente de desarrollo?» *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*, coord. Palenzuela, P. & J. C. Gimeno. Sevilla: Fundación El Monte.
- Naciones Unidas. «Migración».  
<<https://www.un.org/es/sections/issues-depth/migration/>>.
- Ocampo, Karina. 12.6.2018. «Vendedores ambulantes senegaleses son intimidados por la Policía de la Ciudad y Migraciones.» *La Izquierda Diario*.  
<<https://www.laizquierdadiario.com/Senegaleses-en-Buenos-Aires-solidaridad-ante-la-persecucion-policial>>.
- Piovani, Juan Ignacio & Leticia Muñiz Terra. 2018. *¿Condenados a la reflexividad? Apuntes para repensar la investigación social*. Buenos Aires: CLACSO.
- Portelli, Alessandro. 1991 [1979]. «Lo que hace diferente a la historia oral.» *La historia oral*, comp. Moss, William W. et al. Buenos Aires: Centro Editor

- de América Latina, 36-51.
- Pozzi, Pablo. 2012. «Esencia y práctica de la historia oral.» *Tempo e Argumento* 4, 1, 1-6. 2012. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 61-70.
- Pschunder, Bárbara. 2019. *¿Ana waa kehr gui? (¿Cómo está tu familia?) Trayectorias de vida de senegaleses en la ciudad de La Plata. El proyecto migratorio laboral familiar transnacional*. Tesis de grado de licenciatura en Sociología, Universidad Nacional de La Plata.  
<<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1684/te.1684.pdf>>.
- Real Academia Española (RAE). (2020). «Jeque.» *Diccionario de la lengua española*.  
<<https://dle.rae.es/jeque?m=form>>.
- Ricœur, Paul. 2004. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D. F.: Siglo XXI.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Ricœur, Paul. 1983. *Temps et Récit I*. Paris: Seuil.
- Rivière, Margarita. 2006. «Lo invisible hace historia.» *El País* 6.4.2006.  
<[https://elpais.com/diario/2006/04/09/catalunya/1144544862\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/04/09/catalunya/1144544862_850215.html)>.
- Sánchez Alvarado, Lina F. 2017. *La migración senegalesa en Buenos Aires en el siglo XXI. Un proceso de vinculación entre el continente africano y el Cono Sur*. Tesis de grado de Maestría en Estudios Sociales Latinoamericanos, Universidad de Buenos Aires.  
<<https://www.teseopress.com/migracionsenegalesa>>.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2011. «Epistemologías del Sur.» *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, año 16, n° 54 7-9. 2011. Maracaibo-Venezuela: CESA – FCES – Universidad del Zulia, 17-39.
- Sarlo, Beatriz. 2012 [2005]. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sassen, Saskia. 2003. «La conformación de los movimientos migratorios.» *Una sociedad de la globalización*. Buenos Aires: Katz.
- Summerfield, Penny. 2016. «Oral History as an Autobiographical Practice.» *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone* 12, *Mapping gender. Old Images, New Figures*.  
<<http://journals.openedition.org/miranda/8714>>.
- Thompson, Paul. 1988. *La voz del pasado. Historia oral*. Valencia: Alfons el Magnàmin.
- Vansina, Jan. 1985. *Oral Tradition as History*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Vilanova, Mercedes. 2002. «Historia oral: cómo preparar y realizar entrevistas.» *Clío* 3 1.2002.  
<<http://www.sabuco.com/historia/historiaoral.htm>>.
- Vilanova, Mercedes. 2012. «Ronald Fraser (1930-2012): un coloso de las fuentes orales.» *Historia, antropología y fuentes orales* 47-48 (*El otro imaginario*), 269-272.
- Vilanova, Mercedes. 2016. «Las fuentes orales.» *Historia, antropología y fuentes orales* 49 (*Diferencia sexual*), 11-14.
- Vv. aa. 2013. «Oral history. Wie Menschen Geschichte erleben.» *Geschichtsbausteine Bayern – Böhmen (2012-2014). Begegnungsraum Geschichte*. Universität Passau.  
<<https://www.begegnungsraum-geschichte.uni-passau.de/unterrichtsmaterialien/zwangsassiedlung/unterricht-materialien/oral-history/>>.
- White, Hayden. 2011 [2010]. *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*, trad. María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- White, Hayden. 1992 [1973]. *Metahistoria. La imaginación histórica del siglo*

XIX, trad. Stella Mastrangelo. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.  
Zubrzycki, Bernarda. 12.2013. «Senegaleses en Argentina: Redes, trayectorias y asociaciones.» *Diversidades. Asia y África en perspectiva desde América del Sur*. Colección *UniCom 2*, Universidad de Lomas de Zamora, 121-138.



## Resumen

En esta contribución propongo un recorrido por la historiografía, los estudios de la memoria y la crítica literaria y conceptos teóricos relevantes que interrelacionan estas disciplinas para, seguidamente, ensayar su aplicación en el contexto de los estudios de historia de vida en relación con la migración transnacional forzada por motivos económicos y sus efectos como conflicto colectivo del Sur al Sur global. Para su puesta en práctica recurro a la historia de vida y la historia oral como metodologías historiográficas: realizo una entrevista a Cheikh Gueye, senegalés-platense migrante representante de la extensa comunidad senegalesa en la ciudad de La Plata, Argentina. La entrevista se enmarca dentro de la problemática de la migración transnacional desde África a América Latina de generaciones de hombres jóvenes motivada por las consecuencias económicas del pasado colonial y la globalización. En ella, Gueye configura su historia de vida con su testimonio. Si bien recurro a conocimientos procedentes de diversas disciplinas, el objetivo de este trabajo no es solo reflexivo, sino que persigue desarrollar un proceso de aprendizaje de escucha con la ayuda de la creación de enlaces la teoría y la práctica.

## Abstract

For this contribution I propose a journey of historiography, memory studies and literary criticism through relevant theoretical concepts that interrelate these disciplines and then explore their application in the context of life history studies in relation to transnational migration forced by economics and its effects as a collective conflict from the global South to the global South. In order to do so I use life history and oral history as historiographical methodologies: I conducted an interview with Cheikh Gueye, a Senegalese based in La Plata migrant who represents the large Senegalese community in the city of La Plata, Argentina. The interview is framed within the issue of transnational migration from Africa to Latin America carried out by generations of young men who are motivated by the economic consequences of the colonial past and globalization. Through his testimony, Gueye configures here his own life story. While drawing on knowledge from various disciplines, the aim of this work is not only reflective, but also seeks to develop a process to learn how to listen to others with the help of some links between theory and practice.

Julián Henao & Minerva Peinador

## **Itiner(r)antes y subjetives**

Entrevista con Cheikh Gueye

### **Minerva Peinador**

es investigadora, docente y asistente de cátedra en el Departamento de Románicas de la Universidad de Ratisbona (Alemania).

**minerva.peinador-perez@ur.de**

### **Julián Eduardo Henao Tapasco**

es abogado por la Universidad de Antioquia (Colombia), y maestrando de Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

**abogadoeduardohenao@gmail.com**

### Palabras clave

Historia oral – historia de vida – Sur global – migración – Senegal – Argentina

<b>Índice<sup>1</sup></b>	<b>páginas</b>
Introducción y consentimiento	235
1. Cheikh y Senegal	
1.1. Senegal, <i>die Heimat</i>	236
1.2. Origen de la migración	237
1.3. Familia, religión, idioma materno	237
1.4. Senegal, coordenadas territoriales y socioeconómicas	238
2. Historia de vida	
2.1. Punto de partida: migración desde Senegal y familia	239
2.2. Primera migración, europea: España	239
2.3. Repatriación: regreso a Senegal	240
2.4. Segunda migración, latinoamericana: Argentina	241

---

<sup>1</sup> El índice está organizado de forma temática, difiere levemente de la cronología de la entrevista, cuyo orden sí se respeta en la transcripción (atender, por ello, a la paginación)

3.	Señas de identidad cultural	
3.1.	<i>Wólof</i> , idioma materno	242
3.2.	La mujer senegalesa	244
3.3.	Vínculos afectivos	244
3.4.	Gastronomía	245
3.5.	Religión	247
3.6.	(¿) Ocio (?)*	248
4.	Pasado, presente y futuro	
4.1.	Imaginar el futuro*	245
4.2.	Aprendizajes y enseñanzas de vida*	245
4.3.	Dos experiencias migrantes*	246
4.4.	Dificultades	247
5.	Legados	247

## Introducción

En este documento se transcribe la entrevista realizada a Cheikh Gueye por Julián Henao y Minerva Peinador en La Plata (Calle 12 entre 56 y 57), Argentina el diez de abril de 2019 (14-15 h.). Las preguntas y comentarios de los entrevistadores están marcados en cursiva y entre corchetes para diferenciarlos de las respuestas del entrevistado, la letra inicial precedente indica la persona que interviene: (JH)/(MP); el discurso del entrevistado, el de mayor interés y extensión, aparecerá libre de toda indicación o marca. El índice de la transcripción se ha organizado de forma temática, pero en la transcripción misma se ha respetado el orden cronológico de la entrevista, de manera que algunos apartados (4.6, 5.1, 5.2, 5.3) aparecen en la transcripción en otro orden, atender para ello a la paginación.

## Transcripción

(MP) [*Dale, ahí está...*] (JH) [Listo...] (MP) [*Cheikh, estamos... ahí grabando.*]

## Consentimiento

(Julián Henao) [*Bueno, hoy es 10 de abril de 2019, estamos con Cheikh en 12 y 57 en La Plata y antes de empezar pues a preguntarte cosas sobre tu vida te queremos pedir tu consentimiento para usar esta información que nos vas a proporcionar en el curso de Memoria y Conflicto en la Universidad de La Plata, en la maestría. Entonces yo quisiera que vos nos digas antes que todo tu consentimiento para utilizar este medio.*]

¿El consentimiento como...? No, no lo...

(Minerva Peinador) [*Tu permiso... Si está bien para vos que bueno, que...*]

## 1. Cheikh y Senegal

Cheikh Gueye: Bueno, mi nombre es Cheikh Gueye y estoy para cumplir los 40 el 3 de masho que viene... Y antes de nada es un gusto ayudarlo a hacer la carrera y lo que quiere saber, acá estoy.

(MP) *[Te lo agradecemos mucho.]* (JH) *[Muchas gracias.]*

### 1.1 Senegal, *die Heimat*

(MP) *[Bueno, ehm... El motivo de que te preguntemos, de que te hayamos buscado es... ¿sabes?, que... Sobre todo, queremos conocer un poco la historia de tu vida, ¿no?, y... preguntarte cómo es que llegaste a Argentina.]*

Haceme pregunta por pregunta. Una pregunta, hace otra.

(MP) *[Sí, sí. ¿Puedes contarnos de dónde eres, de qué lugar eres?]*

Bueno, soy de Senegal, de... al norte de Senegal, en provincia que se shama Louga.<sup>2</sup>

(MP) *[¿Y cómo es ese lugar? ¿Es un lugar grande, vive, hay mucha gente... viviendo allá?]*

No, vivo en pueblo chiquito que no hay mucha gente, exactamente no sé cuánta habitantes, cuánto... habitante hay, pero es un pueblo chico donde se conocemos todos.

(MP) *[¿Se vive de la agricultura allá o de qué... o en qué trabaja la gente?]*

Sí, vivimos con la cultura de Senegal, allá..., en el pueblo donde estoy viviendo, no hay trabajo, industria, bares y esto no hay, solamente hay trabajo de campo que son tres, tres meses al año...

(MP) *[Claro... De la temporada...]*

De la temporada de lluvia, cuando shove.

(JH) *[¿Vos recordás de pronto algo de tu, de tu infancia allá en tu tierra, vos recordás los juegos, de pronto?]*

Sí, como en todos los niños de cada país. Al... o sea, niños jugábamos entre amigos de niños y cosas de esto y..., y..., cuando tenía 8 años, pues ahí ya empezaron a ir, a ir al colegio, con 8 años, con... 7 años, yo empecé a ir al colegio a los 8 años, y ahí iba al colegio de..., de octubre hasta junio y junio hasta oct-, hasta octubre voy a trabajar al campo.

(MP) *[Hmm. Y... ¿es lo normal para los niños de allá?]*

---

<sup>2</sup> Región al NE de Senegal, de departamento y capital homónimas y casi 25.000 km<sup>2</sup> de superficie. Louga es la tercera mayor región del país, zona de sahel o transición entre el desierto del Sáhara (N) y la sabana. Habitan la región 874.193 personas (2013), el departamento 104.349. (WK "Louga" (region), "Louga" (département), "Louga" (ville)). Consultar el sitio web de la Agence Nationale de la Statistique et de la Démographie, République du Senegal para su situación económica y social (ANSD/SRSD 2015).

Sí, es lo normal para la gente que vive en, en... donde estamos, donde estamos viviendo. Lo que puede hacer un niño es estudiar y los tres años, los tres meses de vacaciones va al campo a trabajar.

(MP) *[Claro, ¿para ayudar a la familia?]*

Exactamente, para ayudar a la mamá y al, y al padre.

(MP) *[¿Y de qué... qué plantas se cultivan? ¿Qué se trabaja en el campo?]*

Y..., ahí se trabaja, se cultiva maíz, cacao... Ehm, cosas de esto, cosas que...

(MP) *[¿Que vienen de acá, de América?]*

... Que necesitan del sol, ... de acá.

(JH) *[Están bien soleadas, que requieren mucho sol.]*

Sí... Cacao sí, porque ahí hace mucho sol y más en este tiempo, de, de... de junio hasta octubre, hace mucho sol y mucho calor.

## **1.2 Origen de la migración**

(MP) *[¿Y cuándo empezaste a pensar en salir de Senegal, en abandonar el país?]*

Bueno, empecé a pensar en salir de Senegal cuando dejo de estudiar y tenía, en este momento tenía 27 años, y... sha era grande y veía que mi padre era mayor y a mi madre le faltaba alguien que la ayuda y yo era..., como yo soy el hijo mayor de mi madre, decidí salir y por ahí fui a España.

\* (MP) *[Como nos contó que terminó su educación formal con 27 años, le pregunté al día siguiente – vía WhatsApp - si estudió algo más que la formación básica. Él me respondió con un audio]*

Hola, buenos días, Minerva, todo bien, joya. No, no hay de qué, no hay que agradecer nada, está todo bien. Y..., estudié en la escuela en mi país, pero no llegué a un nivel donde pueda elegir una carrera o algo así. En mi país hay que estudiar mucho cuando llegas a la facultad, ahí tiene que elegir una carrera que quiere hacer, yo no llegué a la facultad. Por eso no, no tengo carrera y tampoco empecé a estudiar, realmente lo que estudiaba era la lengua francesa, nada más que esto, otra cosa no.

## **1.3 Familia, religión, idioma materno**

(MP) *[¿Cuántos hermanos sois en la familia?]*

Y... Somos un montón, de parte de papa somos un montón y de parte de mamá somos 7, porque mi papá tenía como 4 mujeres

(MP) *[Cuatro mujeres, claro.]*

Y es normal

(MP) *[¿Es por la... religión?]*

En mi país, es algo normal, estamos... tenemos derecho de tener hasta cuatro.

(JH) *[Y, pero... ¿por cuestión de religión o cómo es?]*

Sí, de, por la tema de religión, de la religión musulmana.

(MP) *[Claro... Hmm.]*

(JH) *[¿Queda de pronto entre ustedes algo de..., de la religión de su pueblo, que considera digamos costumbres... o solamente es la religión musulmana?]*

No le entendí bien.

(JH) *[¿Solamente es la religión musulmana o... hay, digamos, prácticas religiosas de otras rel-, de otras... digamos creencias?, ¿cierto?]*

¿En Senegal?

(JH) *[Sí]*

Sí, en Senegal no es un país musulmán, porque solamente no hay musulmanes, la mayoría son musulmanes, el 95% de la población son musulmán, pero hay cristianos, hay gente también que no creen en nada...

(MP) *[Sí...]*

Hay de todo, por eso no es un país musulmán, es un país democrática, ahí tienen sus leyes y eso, no..., no aplican las leyes de la musulmana, es un país democrática.

(MP) *[¿Y cuál es vuestro idioma materno, el idioma que..., que habláis en casa?]*

El idioma maternal que tenemos es el wólof... (MP) *[Wólof...]* Y hay mucha gente que se equivocan pensando que en Senegal el idioma maternal es francés, (MP) *[Claro]* y en realidad no es, el francés es el idioma oficial porque Senegal era de colonie de estos.

#### **1.4. Senegal, coordenadas territoriales y socioeconómicas**

(MP) *[Hasta el 60, ¿no? Hasta el...]*

Sí, hasta el año 60, mil nueve cientos y... y sesenta. Este año hace 59 años, creo 59 años ¿no?, que tenemos la independencia.

(MP) *[Sí. ¿Y se..., se vive con orgullo esa independencia?]*

Y sí, siempre se vive con orgullo, ¿no es cierto? Independiente de que tengas tus dirigentes tú mismo, de que no te mande nadie y es un orgulló.

(MP) *[¿En política está la gente contenta ahora mismo?]*

No... Allá en África, no digo de Senegal, pero digo, en general en África, la gente no está conformado con la política porque son todo mentiras... Y ponele que tenemos la independencia, pero en realidad no tenemos al 100x100 indepen, no somos al 100x100 independientes y esto no es porque los europeos nos quieren colonizar otra vez, sino los dirigentes que tenemos son unos que no... Que... No sé cómo puede explicarte que..., que son gente que, que, que no toman los mandos como tienen que tomarlos, siempre tienen que escuchar Francia o los países más poderosos para dirigir los países africanos, y eso no tiene que ser.

(MP) [*¿Hay muchas empresas extranjeras en Senegal?*]

Exactamente, hay un montón de empresas extranjeras, un montón, y toda la económica del país son casi de fuera.

(MP) [*Claro..., los beneficios se van a esas empresas.*]

Exactamente, por eso dicen que África es el continente más rico del mundo, pero en realidad son lo que, son, es el continente donde notamos más la pobreza, porque la riqueza que tiene van países poderosos y lo llevan a su país.

## **2. Historia de vida**

### **2.1 Punto de partida: migración desde Senegal y familia**

(JH) [*Parece que esa sea una de las causas para salir de Senegal, de África.*]

Y sí, es una causa, porque yo lo que estoy buscando fuera, si yo lo podía conseguir en mi país no estaría acá fuera, porque a nadie le gusta estar fuera de su país. Porque yo estoy casado, tengo dos hijos, tengo mi madre y mis hermanas y están ashá y hace 4 años que no los veo, eso no me gusta para nada. Lo que estoy consiguiendo acá, si lo voy a conseguir en mi país, hoy mismo me voy y no vuelvo más.

(MP) [*¿Y tienes pensado intentar traer a tu familia a Argentina?*]

No, no, no, eso nunca... porque... no, lo que digo recién, que no pienso estarmi acá toda la vida, por eso tampoco no quiero traer a mi familia acá. Porque una vez que traigo, que... hago venir a mi familia acá, por ahí no voy a pensar más ir a Senegal. Y todo lo que quiero es, el día de mañana, volver, a mi tierra, y quedarme ahí, hacer algo ahí.

(MP) [*El sueño de... la mayor parte de los inmigrantes, a lo mejor. ¿Piensas que serán muchos años que te quedes fuera de Senegal?*]

Depende de la garantía que tiene uno y de los planes también que tiene uno, ¿sabes? Y por ahí tengo unos planes que no son muy difíciles, los puede arreglar en 5, 6 años y junto plata para hacerlo y me voy, pero... Por ahí, si tengo planes que me hace falta mucha plata para hacerlo tengo que aguantar más tiempo para poder juntar ese plata.

### **2.2 Primera migración, europea: España**

(MP) [*Sí... ¿Y cómo fue esa primera experiencia de ir a España? ¿Por qué te fuiste? ¿Adónde fuiste?*]

Sí, a España fui y es una experiencia que hoy en día nunca volvería a hacerlo, porque cuando fui a España fui en barco... Con la patera, de Mauritania hasta España y estuve 3 días en la patera dentro del mar y que me, me podría pasar cualquier cosa... No sé, vos que sos de España

(MP) [*Sí, sí, sí...*] sabés... (MP) [*...hay mucha gente que ha muerto...*]

Hay mucha gente, pero, hoy en día, nunca lo volvería a hacer. Pero bueno, de España también viví cosas lindas, cosas feas, como en cualquier país del mundo. (MP) [Sí]

Pero mi quedo con el recuerdo de que hice muchos amigos y hasta tener una señora que diría que es mi mamá española y cuando fui a Senegal vino a Senegal a verme con mi familia..., y muy contento.

(MP) [*Hmmm. ¿Cuánto tiempo te quedaste allá en España?*]

En España 6 años.

(MP) [*¿Seis años?*]

Unos..., bueno..., 6 años, pero de los 6 años había 10 meses que fui es, a Italia y volví en España.

(MP) [*¿Trabajando también o...?*]

No..., haciendo lo mismo, eh... viendiendo en la calle. A veces había, tenía unas, un, un amigo que... era albañil, que cuando tenía trabajo al campo me sha, me shevaba a trabajar, porque como no tenía documentos no podía trabajar, porque no podía tener contrato y si lo aga-, si lo agarran lo pueden poner una, una multa que no..., que lo va a complicar. (MP) [*¿Un amigo español o...?*]

Un amigo español que cuando tenía trabajo al campo, mi shama y voy a trabajar y me paga.

(MP) [*Sí. ¿Y cómo...? Bueno, no sé si quieres preguntar...*]

(JH) [*No, dale.*]

(MP) [*¿Cómo decidiste cambiar de... irte de España y a dónde te quisiste salir?*]

No, en realidad no decidí de cambiar. En España hay... muchas cosas que..., que son delitos, como por ejemplo la venta ambulante, vender algunas cosas como... las películas y la música de pirata, son delito, y yo vendía esto y ropa de marca que era Armani, Dolce & Gabanna y esto son delito. Y no son delito que, por ahí, te agarran una vez, dos veces y por ahí te llevan a la cárcel, no, te agarran y te dejan en libertad y te siguen la causa, pero si llegas a juntar un montón, por ahí te complica.

(MP) [Claro]

Y yo llegué a juntar como más de 30, me agarraron más de 30 veces. Y la última vez que me agarraron el juez pidió que..., que me metan en la cárcel por 3 años y como no tenía el documento español, el juez me dijo, "bueno, hay dos opciones, o que cumplas los tres años de cárcel y sigues estando en el país o que te cambien este condena por una expulsión de que en 5 años no puedo volver más en España", y sho como tenía 6 años, tenía ganas de ir, yo digo sí, que me expulsan, así me pagaron la, el boleto y fui a Senegal.

### **2.3. Repatriación: regreso a Senegal**

(MP) [*¿Volviste a Senegal?*]

Sí, fui a Senegal y estuve en Senegal un año y algunos meses.



(MP) [*Sí, ¿en qué año fue esa..., ese regreso?*]

Ese regreso fue en agosto 2012 y en agosto...

(JH) [*¿Qué tal ese regreso? ¿Cómo estuvo, cómo lo viviste?*]

Bien, tranqui. Mirá, sentía un poco difícil porque era todo de sorpresa, no preparé nada, ¿sabes? Por eso, pero..., bien, al final, bien y contento porque cuando fui a Senegal también ap-, aprendí muchas cosas de que, si, si yo sigaba en España, por ahí esas cosas no las iba a saber, ¿sabes? Y eso... Pero bien. Y agosto 2012 hasta junio 2014 estuvo este tiempo y junio 2014 vino para, decidió para viajar...

(MP) [*¿Viajar para Argentina?*]

Sí, porque no..., no podía volver en Se, en España porque tengo prohibida 5 años.

#### **2.4. Segunda migración, latinoamericana: Argentina**

(JH) [*¿Y a qué se debe la elección de Argentina, de Latinoamérica, Argentina?*]

¿Cómo?

(JH) [*¿Por qué decidiste Latinoamérica, Argentina, pues?*]

Ah, porque..., porque conocía gente que están acá. Ponele que tengo un tío, no es un tío cercano, pero un tío lejano que conocí acá, que estaba acá, que... Hablé con él y me dijo que sí, que está bien, que puedes venir, que no es un país donde te vas a ganar un montón de plata, pero mejor que Senegal seguro... Y por ahí decidí venir. Y cuando venía también él me dio su dirección y..., antes de salir de Senegal ya sabía que voy a venir a La Plata, voy a venir en Argentina, pero en La Plata justo.

(MP) [*¿Bien concreto?*]

Sí... Tenía todo.

(MP) [*¿Vivías con él también, con tu tío?*]

Sí, cuando vino, vivo con él, porque no se puede venir mientras que no sabes cómo se funciona y..., y era el plan, es complicado, no... vienes ahí y te..., te dan hospitalidad... Hasta un mes, dos meses, que te puedes saber cómo moverse y cómo puedes...

(JH) [*¿Qué tal fue ese segundo viaje?*]

¿Eh?

(JH) [*¿Qué tal fue el segundo viaje en comparación con el primero a... a España?*]

Sí, ese..., menos pesado, porque este..., en este tiempo en Senegal y Ecuador tenía un reglo de que los senegaleses podían entrar en Ecuador sin el visado y entré por Ecuador sin el visado. Entonces, entré por Ecuador de Senegal, hasta Ecuador tomé el avión, de Senegal a Madrid, y Madrid cambié el avión para Ecuador, y entré por Ecuador. Y de ahí fue pasando por la frontera de Perú, Bolivia y Argentina.

(MP) [*¿En colectivo?*]

Sí, en colectivo, a veces caminando, pero siempre hay gente que te ayudan para hacerlo.

(MP) *[Qué bien. ¿Te esperabas toda esa ayuda en el camino?]*

Y sí, porque es un reglo que haces, ya sabes más o menos cómo te va a ir el viaje antes de salir de Senegal... Porque todo esto es un reglo, es un reglo que hablas con gente, lo pagas y te hacen esto, esos no le hacen gratuito.

(MP) *[Y es muy costoso seguramente, ¿no?]*

Y... ¿Muy costoso...? No sé. Valió la pena hacerlo, así que, todo lo que haces, vale la pena, para mí no es costoso.

(MP) *[Claro, claro...]*

Da igual, si... Por ejemplo, ahorro 5 millones de pesos y los gasto en un auto y el auto me gusta, no me importan los 5 mil, millones... Bueno, es mi punto de ver, sho.

(MP) *[Sí..., sí. ¿Y te ha resultado fácil conocer gente en La Plata, hacer amigos?]*

Sí, en La Plata me resulta más fácil, entrego (¿?) me ha ido mejor aquí en La Plata que en España, porque cuando venía acá, sha sabía hablar caste-, casteshano, cuando fui en España no sabía ni lo que significa "hola". Entonces, una vez sha vengo acá, ya empiezo a comunicar con la gente y sí hay muchas cosas.

(MP) *[Mucho mejor.]*

Mucho mejor.

### **3. Señas de identidad cultural**

#### **3.1 Wólof, idioma materno**

(JH) *[¿Recibiste educación en francés o en tu idioma nativo?]*

Sí, en mi país siempre cuando arrancás el colegio lo que te enseñan es francés, porque es la lengua oficial, la que te enseñan en la escuela. Ahí aprendes francés en los seis primeros años y en el sexto año te obligan a aprender english, y aprendí un poco de english, pero como no me gustaba no entendí casi nada, pero de francés sí hablo mucho. Antes hablaba mejor el francés y acá ya no, pero ahora como estoy todo el día con el castellano, ahora no puedo hablar bien francés sin meter unas palabras en español.

(MP) *[Pero entonces tu propio idioma en la escuela no se habla...]*

No, ahí no se aprende en la escuela.

(MP) *[Sigue colonizada la escuela.]*

Eh..., la vida es así.

(JH) *[¿Y recordás palabras del idioma materno?]*

¿Cómo recuerdo...?

(JH) *[Sí, palabras de ese idioma que no te enseñaron en la escuela, pero que aprendiste cuando estabas jugando con tus amigos... El wólof.]*

No, el wólof nadie te lo enseña. Eso nace y lo sabes... como por ejemplo, ustedes, el castellano, nadie se los enseña.

(MP) *[En la casa...]*

En la casa se aprende, el wólof es lo mismo, nadie te lo enseña... o lo aprendes de tu mama.

(JH) *[¿Y recordás algunas palabras de ese idioma materno?]*

¿Palabras de qué...?

(JH) *[El wólof.]*

(MP) *[Sí, lo habla normalmente.]*

Sí, lo hablo... Todo lo que quieras hablar del idioma lo hablo. Por ejemplo, ahora si hablo con un compañero mío, hablamos wólof, que es nuestro idioma. Eso no me lo puedo olvidar nunca, porque es mi idioma maternal, nunca lo voy a olvidar, cada vez que quiero hablarlo, lo hablo. Es igual que vos, tu idioma maternal es el castellano. (MP) [Claro] Vas en América, te pones un año hablando inglés, un año sin hablar castellano, al año siguiente te hablan en castellano y tú le vas a contestar igual, es el idioma maternal, no se olvida nunca. [No]

(MP) *[Y además tienes muchos compañeros también con quienes puedes hablar, ¿no?]*

Exactamente, acá, sí... Recién me viste con mi compañero ahí y estábamos hablando en nuestro idioma, cuando hablamos entre nosotros, hablamos en nuestro idioma.

(JH) *[¿Cómo sentís eso de hablar en tu idioma con tus compañeros acá...?]*

Y bien, porque me parece perfecto y es lo lógico. Porque, mis compañeros, hay algunos que no entienden el castellano, entonces para que, para que nos entendemos, hablamos en nuestro idioma que entendemos todos. A mí me parece perfecto que cuando hablan compatriotas que hablan su idioma quieren hablar otro idioma.

(MP) *[Es algo especial...]*

Bueno, si hablamos con uno acá, o uno de Colombia o uno de España, o uno de otra cosa, hablamos en idioma castellano, por ejemplo, un english que viene acá, todo lo que va a hacer es aprender castellano para poder comunicarse, porque está en un país donde hablan castellano. Ustedes que hablan castellano, ahora acá hablamos castellano. Pero si vamos a Estados Unidos, lo que vamos a hacer es intentar aprender english. En cada país que vaya, tiene que aprender el idioma que está, pero, bueno, si encuentra compatriotas ahí, habla el idioma que... que ustedes, que es el idioma maternal de ustedes.

(MP) *[Sí, el que compartes.]*

Exactamente, es lo lógico.

### 3.2 La mujer senegalesa

(JH) *[Cheikh, yo he visto que en la migración casi no se ven mujeres, ¿a qué se debe eso?]*

Sí... Hay, hay mujeres, lo que pasa es que no hay mucho. Eso es porque en general las mujeres no suelen salir. No es un país como acá de que las mujeres trabajan y traen en casa, los hombres trabajan y traen en casa. Allá lo que, lo que... lo que es lo lógico y lo que es lo antes... Ahora está cambiando, pero lo que era casi siempre la mujer hace el trabajo de la casa y el hombre el que tiene que, el que tiene que ser el que sale, buscar traba-..., buscar plata para traer, para mantener a la familia... No sé si me entiendes.

(MP) *[Lo más tradicional.]*

Exactamente.

(MP) *[Sí, en muchos sitios es así.]*

Eso es el... la tema, porque no hay muchas mujeres. Pero ahora está cambiando, las mujeres también ahora quieren salir, quieren trabajar. En Senegal vas en una casa, hay el marido y la mujer y el día todos salen a trabajar y a la noche se ven en la casa. Pero en... Bueno, ponele que, si son cien familiares, ponele que eso lo harían veinte ou quince, pero... (MP) *[Claro]* la mashoría, las mujeres siempre hacen el trabajo de la casa.

(MP) *[Bueno, en España también... (risas), casi en todas partes, ¿A qué edad es normal casarse en Senegal... más o menos?]*

Ahí no hay una edad normal. Uno se casa cuando se siente que es necesario ou cuando es su gusto. Yo, por ejemplo, en mi caso, a los veintiséis años, (MP) *[Hmmm.]* pero hay gente que se casa a las diecisiete, a las..., a las dieciocho..., a las cuarenta, (MP) *[Sí.]* a las cincuenta. Depende del gusto de cada uno. Hay gente que ni se quieren casar.

### 3.3 Vínculos afectivos

(MP) *[Sí... sí, sí. ¿Y hay... No sé, ¿hay cosas que echas de menos o personas en concreto que echas de menos en Senegal?]*

Y sí, echo de menos a mi familia, a toda mi familia, a mi mujer, mis hijos, mi mama, mis hermanas. Mi papá ya falleció, pero mi mama, mis hermanas..., y bueno, mi casa, mi tierra. Todo.

(MP) *[Obvio, todo.]*

Echo todo de menos. Si fuera por mí solo, hoy mismo no dormiría acá, me voy directamente a Senegal y no vuelvo más. No estoy muy... muy contento con lo que estoy haciendo... Lo hago por necesidad, pero no lo hago con gusto, ni por contento.

(MP) *[¿Y cómo tratas de mantener esa conexión con tu... familia?]*

Y, hoy en día está todo fácil por el Internet. Hablo siempre con ellas por el WhatsApp, por el Facebook. Hoy en día está todo más fácil.

(MP) *[Sí... No, a mí me pasa un poco lo mismo también, porque en 2003 me fui de España... Ya, hace quince años...]*

Y no volviste más...

(MP) *[Un año..., un año, año y medio, muy poco... Hasta hoy.]*

Está complicado.

(MP) *[Sí.]*

### 3.4 Gastronomía

(JH) *[Difícil... Tengo una cuestión con relación a... la alimentación, la comida, ¿que recordás así que pronto... dijeras llevas un amigo a tu casa allá en Senegal y le preparas algo, ¿qué comida prepararías? ¿qué comida prepararías allá? Como... ¿cuál es la comida típica?]*

Allá la comida típica es el..., se llama ceebu jen,<sup>3</sup> que es arroz con pescado, es la comida típica. Hay otra comida típica también, arroz con carne, arroz con pollo, que hay una chica aquí que lo hace, recién comí... comí uno. Y hay amigos también acá que a veces, si son mis amigos, a veces los invitamos a casa, hacemos una cena, arroz con pollo, arroz con carne, arroz con pescado. Y bien... pero casi siempre con arroz.

(MP) *[¿Y vos cocinás también?]*

Sí, yo... sé cocinar, pero no me gusta cocinar mucho ahora... Como vivo con mi hermano y primos, ellos cocinan más que yo, yo casi no cocino.

(MP) *[Y cuando estas acá trabajando, todo el día..., eh... ¿comes también algo o...?]*

Sí, lo que te dije reciente, hay una chica que hace la comida y (MP) *[La trae.]* nos la trae. Al mediodía la chica trae comida y la vende, y a la tarde comemos en casa. Cocinamos en casa y comemos, a los chicos que viven, un día le toca a uno, otro día le toca a otro y... (MP) *[Hmmm.]* comemos ahí.

## 4. Pasado, presente y futuro

### 4.1 Imaginar el futuro

(MP) *[Y si piensas, por ejemplo, ahora... hoy, en diez años, ¿cómo te gustaría que...? ¿Cómo te gustaría vivir en cinco o diez años?]*

Bueno, hoy... De acá a diez años, ojalá que no estaría siguiendo, siendo inmigrante, da igual que acá o en España, donde sea, pero quiero que antes de diez años deje de ser inmigrante, me quedo en mi país, hacer lo que sea, pero me quedo ahí.

---

<sup>3</sup> Ceebu jen o thiéboudienne, pescado marinado, plato nacional senegalés.

## 4.2 Aprendizajes y enseñanzas de vida

(MP) *[De todo lo que has vivido en España y... y aquí en Argentina, ¿qué te llevarías a Senegal? ¿Hay cosas que has aprendido que te gustaría... eh..., no sé, compartir con tu gente en Senegal, que...?]*

De verdad que, por ser sincero, (MP) *[Sí.]* ni en España ni acá aprendí una cosa que quiero llevar a Senegal, no.

(MP) *[¿No?]*

No... No hay nada, nada, nada que aprendí que quiero llevar a Senegal. Bueno... Lo único que puede, podía ser es lo limpio que está algunos casas, algunas calles, cómo lo limpian y cosas de esto. En Senegal no está tan limpio, tan limpiado en Senegal... Ves que uno tiene un cartón, lo tira donde quiera, un bolso, lo tira donde quiera. Pero, aparte de esto, no hay nada que...

(MP) *[Y al revés... ¿Qué cosas o costumbres que... no sé, de Senegal te gustaría... o piensas que serían buenas para llevar a otros lados del mundo?]*

Bueno, en Senegal lo que me gustaría, por ejemplo, llevar a un lado es el respeto. En Senegal hay más respeto (MP) *[Hmmm.]* que en España y acá. En Senegal la gente respeta más los seres humanos que acá. Porque en Senegal a lo que no le importa o lo que no le concierne, no te meten. Pero acá en Argentina, que estás ahí y pasa uno, te dice de todo. Y capaz que en el momento que lo dice piensan, piensa que vos no entiendes el idioma, pero te dicen de todo.

(MP) *[¿Puedes decir algún ejemplo de alguna...?]*

A veces digo a mis compañeros, “está mejor no entender el idioma que entender el idioma.” Porque si no entiendes, no te importa nada, todo pasa. Pero si entendés, a cada vez tenés que responder gente ou... tenés que decirle que, “ey, entendí lo que has dicho, pero bueno..., andate a la mierda”. Y cosas de esto, ¿no? Pero bueno, el... el, el inmigrante es el que siempre sufre.

(MP) *[Sí... ¿Te parece...?]*

## 4.3 Dos experiencias de migración

(JH) *[En comparación de... Europa, España... y Argentina, ¿vos sentís...?]*

La comparación es que... En España también hay racismo, pero se nota menos en España que acá, acá en Argentina hay mucho más... demasiado, demasiado. Yo lo que digo es, que porque allá en España hay mucha gente que viven en la cashe, eso también se nota, la gente que viven en la cashe. Te, te ven como negro y creen que ellos son mejor que vos, o eshos son más importante que vos, y así no es. Hay, hay, hay gente que veo siempre que yo, ni quiero ser como ellos, gente que no veo nada para copiar en eshos, ¿sabes? Pero en..., ellos lo que tienen en su mente es que son mejor que vos. (MP) *[Sí...]* Pero bueno, eso es de educación también de cada uno, cómo lo educaron. Por ejemplo... vas en Senegal y esto no te va a pasar.

### 3.5 Religión

(JH) [*¿Tú practicas el islam?*] ¿Eh? (JH) [*¿Practicas el islam?*]

Sí..., lo practico.

(JH) [*¿Y cómo haces aquí?*]

Es muy difícil, es muy difícil practicarlo al cien por cien, como toca ah... estando fuera y... encima trabajando como estamos trabajando porque estamos todo el día en la calle, y hay cosas que no se pueden hacer en la calle, pero bueno, por ahí decimos que Alá puede entender de que estamos laborando. Y lo que no podemos hacer en el día, a la noche, cuando en casa lo hacemos. Por ejemplo, algunos rezos y cosas de esas, porque los rezos son cinco rezos al día, y cada rezo tiene un horario y hay horario que nos pilla en la calle y no lo podemos hacer.

(MP) [*¿Los rezos se hacen con agua?*]

Sí, eso también. Todo eso te lo complica hacerlo acá. Igual eso no es un problema, pero el problema es quitar los zapatos, ir al baño del bar, para hacer todo esto y luego hacer... Es todo un quilombo, es muy difícil. Por eso siempre lo hacemos una vez que cuando estemos en casa, hacemos todo lo que tenemos que hacer. Yo, por ejemplo, cuando llegue a casa a las ocho, a las nueve, empiezo a rezar todo lo que tenía que rezar al día lo rezo, antes de cenar. Así que cuando ceno ya voy a dormir.

### 4.4 Dificultades

(MP) [*¿Puedes decirnos qué situaciones te han resultado más difíciles en toda esta trayectoria, en tu vida?*]

Las cosas que me resultaron más difíciles, fue por ejemplo cuando estuve en España. Conseguir documento español sí me resultó difícil porque después de seis años y allá cuando esté tres años puedo conseguir documento. Pero como me pillaron muchas veces con la venta ilegal y allá es delito, cada vez que te agarran te toman las huellas y con estos problemas nunca pude regularizarme con DNI español. No más que eso, porque acá en Argentina parece todo más fácil. Porque acá una vez que vienes te vas a pedir refugiado, no es un DNI, pero es un tipo de DNI que es refugiado, que tengo que renovar cada tres meses. Y ahora estoy tramitando la ciudadanía también, por ahí capaz que me dan la ciudadanía y...

(MP) [*Puedes estar más tranquilo...*]

Exactamente. Igual acá es más tranquilo también el tema de control de inmigración. Acá es más tranquilo que en Europa, acá la policía ni te piden DNI ni nada. No es como en Europa, que andas y pasa una patrulla y te dicen, "¿tienes documento?" Te controlan en cualquier momento y acá no.

### 5. Legados

(MP) [*¿Y hay algo que quisieras decir?... No sé, esto lo vamos a compartir con compañeros de distintos países, de Argentina, de Colombia, de España.*]

Yo sí tengo algo para decir... Lo que diría es que somos todos iguales. Da igual que seamos negros, blancos, rojos, africanos, americano latino, americano de estados unidos, europeo. Somos todos iguales, somos todos ser humanos... y el respeto empieza por tú mismo. Bueno, si vos quieres que te respeta, vos primero me tienes que respetar... y luego yo voy a obligar a respetarte y eso lo digo por lo que te dice, por lo que pasó recién, uno pasa y te dice esto, si vos entiendes el idioma se lo vas a devolver, ¿no? Le vas a decir cosas feas... y ahí empieza... quilombo. Y si, si esta persona me respetaba y no me dice nada yo no le voy a decir nada, entonces el respeto empieza en cada uno. Hay que respetar a las personas. Da igual como seas. Da igual que lleves ropa buena, ropa fea, que sea negro, blanco, rojo, lo que sea, hay que s... considerarlo como un ser humano que tiene sus derechos, tienes... que respetarlo y lo que sea, nada más. Mientras que hay respeto, el mundo va.

(JH) *[Yo quisiera... pues pedirte como un favor, como... bueno, también quisiera tenerlas, tus palabras en wólof, grabadas. Que me digas algo de pronto de eso que me acabas de decir que es muy bonito de la humanidad, que todos somos iguales y somos... es la igualdad, ¿cierto?, de la humanidad, que me dijeras algo así, pero en wólof. Tenerlo... y escucharlo también porque... pues me gustan mucho los lenguajes aborígenes y autóctonos.]*

Bueno... Eh..., lo que dijo... digo recién para decirle en wólof te digo (habla en wólof, enumera... se entiende una palabra, "respeto", que repite varias veces).

(MP) *[Muchas gracias..., qué bonito Cheikh.]*

(JH) *[Qué bien..., gracias.]*

No hay de qué. (risas de Julián)

(MP) *[Suena muy... diferente.]*

### 3.6 (¿) Ocio (?)

(MP) *[Yo quería hacerte otras preguntas más... chiquitas. Eh... nada, tenía también curiosidad por saber, eh... Cuando terminas de trabajar, nos has contado que llegas a casa y... haces los rezos, cuando tienes días completos, algún día completo libre, ¿qué haces en tu tiempo libre? ¿Qué te gusta hacer?]*

No... Es que no me gusta hacer nada, por eso no... No suelo tener días libres.

(MP) *[Eh... un momento... (un joven interrumpe) - Gracias, - Nada.]*

A mí eso me parece de maleducado, porque hay gente que están trabajando. Podía pedirle a otra persona, ¿no?, que no está, que no está ocupado. Pero la gente le faltan un poco de conocimiento, de la cabeza.

(MP) *[De... no querer interrumpir o...]* Exactamente. (MP) *[cortar...]*

Eso en mi país, te ven que estás ocupado, siguen a otra persona. (MP) *[Hmm...]* Porque eso es un molesto..., y podía conseguir fuego en otro lado.

(MP) *[Sí, sí, sí... No, creo que en Europa sería también así... O sea, no se preguntaría.]*

(JH) *[En Colombia también.]*



(MP) *[Sí, sí, es distinto en Argentina, ¿no? Como que... la parte más... no sé, como que se atraviesa más la, la esfera privada, ¿no? No sé. En seguida te habla cualquiera.]* Bueno, seguimos en esto, porque me tengo que ir.

(MP) *[Sí, sí, sí...]*

Y... yo no tengo tiempo libre, por eso, porque no sé qué hacer con el tiempo libre. Sho lo único que tengo de tiempo li-, libre es a veces la noche, cuando tengo una amiga o un amigo para visitarlo o para verlo o algo así. Y después de rezar y cenar, por ahí a la noche, nos quedamos en mi casa o en su casa o en un bar, lo que sea, pero de día prefiero estar todo el día trabajando, porque vino acá para eso, a juntar plata, así que trabajo todos los días, hasta el domingo lo trabajo.

(MP) *[¿De lunes a domingo trabajas, todos los días?]*

Todos los días. Me descanso cuando me siento muy cansado y nunca me acuerdo un día que tome y digo que hoy voy a descansar, nunca. Por ahí, shove muy fuerte y veo que, si es algo, se me pueden mojar las cosas o lo que sea y me quedo en casa. Pero mientras que no es esto, no... Nunca tomé un día que digo, voy a descansar y no voy a hacer nada.

(MP) *[Muy trabajador, muy... mucho esfuerzo.]*

Estoy acá por eso. Bueno...

(MP) *[Sí. Pues muchísimas gracias, Cheikh.]*

No..., no, no hay de qué, gracias a ustedes

(MP) *[Y un placer conocerte.]*

Y ojalá que... que los sirvan por algo.

(MP) *[Seguro que sí.]*

Por lo que van a hacer.

(JH) *[Seguro así va a ser.]*

## **Bibliografía**

Agence Nationale de la Statistique et de la Démographie (République du Sénégal). 2015. *Louga: Situation Economique et Sociale régionale 2013*. Avril.

<<http://www.ansd.sn/ressources/ses/SES-Louga-2013.pdf>>.

WK [Wikipedia]. «Louga» (département).

<[https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9partement\\_de\\_Louga](https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9partement_de_Louga)>. 21.1.2021

WK [Wikipedia]. «Louga» (region).

<[https://fr.wikipedia.org/wiki/Louga\\_\(r%C3%A9gion\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Louga_(r%C3%A9gion))>. 21.1.2021





Rezensionen

Baudelaire

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sommer  
2021

6



Pierre-Victor Haurens

## « Alchimie de la douleur »

### Vers une compréhension systématique de la place de la douleur dans l'œuvre de Baudelaire

À propos de

DOTOLI, Giovanni. 2019. *La douleur de Baudelaire*, Paris : Hermann.

DOTOLI, Giovanni & Mario Selvaggio (dir.) 2019. *Baudelaire ou le corps de la douleur*. Collection : L'Orizzonte. Paris : L'Harmattan.

GROSS, Christoph. 2021. *Agonie et extase. Baudelaire et l'esthétique de la douleur*. Paris : Classique Garnier.

**Pierre-Victor Haurens**

est professeur agrégé et doctorant en lettres modernes.

**[pvhaurens@gmail.com](mailto:pvhaurens@gmail.com)**

Mots-clés

Baudelaire – douleur – esthétique – corps – théorie des affects

L'année 2021 est marquée par le bicentenaire de la naissance de Charles Baudelaire. À cette occasion, les éditeurs ont multiplié les rééditions ou les publications en hommage au poète. Les publications universitaires ne sont bien sûr pas en reste, et on a pu voir sortir un certain nombre d'ouvrages consacrés à l'auteur des *Fleurs du Mal*. Nous nous proposons ici d'examiner trois d'entre eux, réunis autour d'une thématique commune : la douleur. Les deux premiers ont pour caractéristique d'être centrés autour de la personne de Giovanni Dotoli, professeur émérite de Langue et Littérature françaises à l'Université de Bari, en Italie, et de Francophonie aux cours de Civilisation française de la Sorbonne. Les deux ouvrages sont parus en 2019. Le premier s'intitule sobrement *La douleur de Baudelaire*, paru chez Hermann, dans la collection « Vertige de la langue », fondée et dirigée par Giovanni Dotoli lui-même. Il constitue un travail monographique de presque 500 pages et il est présenté par son auteur comme le résultat d'un long travail de recherche, fondé à la fois sur des thématiques de travail parallèles (ses premiers travaux universitaires sur la douleur chez Léon Bloy, cf. Dotoli 1998), et sur un goût personnel pour Charles Baudelaire. Ce mélange des dimensions caractérise l'ouvrage, nous l'aborderons plus en profondeur dans la suite de la recension. Le deuxième livre est un ouvrage collectif, *Baudelaire ou le corps de la douleur*, paru en juin 2019, sous la direction de Giovanni Dotoli et de Mario Selvaggio, aux éditions L'Harmattan et AGA dans la collection « L'Orizzonte », là aussi fondée et

dirigée par Giovanni Dotoli (entre autres). L'ouvrage est la publication des actes d'un colloque qui s'est tenu à Cagliari en mars 2019, et regroupe 12 articles, des traductions en italien de poèmes de Baudelaire, ainsi qu'un certain nombre de photographies, certaines artistiques, d'autres purement illustratives, et des dessins. Le dernier ouvrage examiné ici est aussi le dernier paru. Intitulé *Agonie et extase. Baudelaire et l'esthétique de la douleur*, il est la version publiée de la thèse de Christoph Groß, soutenue en 2018 à l'Université libre de Berlin, sous la direction de Mme Julia Kristeva et de M. Joachim Küpper. Christoph Groß est désormais enseignant-chercheur à l'Université de Bochum. Le livre est paru chez Classiques Garnier, cette année, dans la collection « Baudelaire » qui comporte peu d'ouvrages encore mais se présente d'ores et déjà comme un apport solide et varié aux études baudelairiennes.

Comme le rappelle Giovanni Dotoli au début de son ouvrage, *La douleur de Baudelaire*, il est évidemment difficile de nos jours, malgré une certaine proximité de l'œuvre de Baudelaire, de trouver de nouveaux sujets d'étude sur le poète. C'est ce à quoi s'attachent en substance les deux monographies dont il est question ici. Nous laisserons un peu de côté l'ouvrage collectif, car il ne porte pas exclusivement sur la question de la douleur. Aussi surprenant que cela puisse paraître au premier abord, la douleur n'est pas une notion tellement évoquée dans les études sur Baudelaire. Une première explication réside dans sa proximité sémantique avec d'autres notions, qui ont pu prendre le pas sur celle, spécifique, de la douleur. On pense ici à la mélancolie, au spleen, à la souffrance, voire à la maladie de Baudelaire. D'autre part, la douleur a souvent été évoquée comme une thématique, ou comme un motif littéraire, et non comme un angle d'approche synthétique de l'œuvre du poète. Les deux monographies abordent donc cette question mais de manière très différente.

D'un côté Giovanni Dotoli présente sa recherche comme éminemment personnelle, et reliée à des enjeux poétiques qui lui sont propres, au-delà de la dimension universitaire de son travail. À bien des égards, son travail s'apparente plus à un essai personnel qu'à un travail universitaire classique. De fait, c'est ainsi que le présente Christoph Groß à la fin de son propre travail de recension bibliographique, dans son introduction : « Giovanni Dotoli a récemment présenté un bel essai sur *La douleur de Baudelaire* » (Groß 2021, 32). Nous souscrivons à son analyse quand il présente le travail de G. Dotoli comme un travail traditionnel qui lie le biographique et l'étude des textes. Sa perspective est tout autre, elle ne s'appuie pas sur la fusion voire la confusion entre l'expérience biographique et corporelle de la douleur de Baudelaire avec la place de la notion dans son œuvre et dans son système esthétique. Il semble juste de dire que les deux ouvrages s'opposent radicalement dans leur style et leur méthode. L'ouvrage de G. Dotoli est plus personnel, fondé sur une expérience intime de la poésie baudelairienne, et puisant à des références diverses, « érudite[s] » (Groß 2021, 32), mais surtout concentré sur une lecture ontologique de l'œuvre : « Baudelaire est déjà pour la poésie ontologique dont parlera Stéphane Mallarmé » (Dotoli 2019, 431).

À l'opposé, C. Groß inscrit son travail dans une dimension esthétique d'abord, systématique ensuite, et suit une analyse de l'expérience esthétique qui recoupe

les études relativement récentes sur les affects et les émotions, ainsi qu'une perspective bien plus analytique qu'ontologique des œuvres d'art, telle que la développe notamment Jean-Marie Schaeffer dans *L'expérience esthétique* par exemple (Schaeffer 2015), auquel C. Groß fait référence (cf. Groß 2021, 15). En caricaturant un peu, on peut dire que G. Dotoli propose une lecture plus traditionnelle, tournée vers l'ontologie de la poésie, et tirant vers le romantisme alors que C. Groß propose une lecture plus contemporaine, qui s'éloigne d'un dolorisme au sens biographique du terme, analysant la modernité de l'utilisation esthétique de la douleur par Baudelaire, notamment en la rapprochant des discours médicaux de l'époque. Là où G. Dotoli cherche à retrouver l'homme Baudelaire et son « corps de douleur », « Comme sa vie, l'œuvre elle-même tout entière de Baudelaire se présente comme un corps de douleur » (Dotoli 2019, 103), C. Groß étudie la poétique de Baudelaire comme « post-romantique » (Groß 2021, 396) et il est assez peu question de sa souffrance corporelle personnelle autrement que pour son rôle dans l'esthétique générale de son œuvre. De ce point de vue, ce dernier s'éloigne d'une adhésion trop proche à la figure de Baudelaire pour s'attacher à expliquer le rôle et la fonction de la douleur à la fois dans l'expérience esthétique chez Baudelaire, dans l'esthétique de sa production et enfin dans celle de sa réception. Ici, les deux titres sont explicites : le génitif lui-même un peu doloriste de *La douleur de Baudelaire*, chez G. Dotoli, et la mise à distance dans le sous-titre de C. Groß, *Baudelaire et l'esthétique de la douleur*.

### **Un recueil disparate et inégal**

Avant d'aborder l'analyse singulière que chacune des deux monographies propose de la douleur dans l'œuvre de Baudelaire, nous allons présenter et analyser un peu plus rapidement l'ouvrage collectif et les études réunies par G. Dotoli et M. Selvaggio. En effet, ce volume ne se présente pas comme une addition très utile aux études baudelairiennes, que ce soit sur la notion de douleur ou sur d'autres thématiques. Tout d'abord, la place des articles s'arrête à la page 150. Le reste est occupé par divers travaux. Certains sont assez surprenants, il faut le dire. On trouve par exemple un « Dialogue-monologue » de G. Dotoli avec Charles Baudelaire, en vers hétérométriques. Nous laissons de côté l'évaluation de la qualité de ce poème, qui ne nous appartient pas de faire, mais on peut tout de même citer un élément de la réponse imaginée de Baudelaire à ce monologue poétique de G. Dotoli : « J'ai lui [*sic*] ton livre en pleurent [*sic*] / C'est un véritable chef-d'œuvre » (Dotoli & Selvaggio 2019, 165). Il ne nous semble pas vraiment que les actes d'un colloque soient tout à fait le lieu de publication de ce qui s'apparente à un texte personnel. Le reste du volume est d'un intérêt tout aussi discutable : on trouve des extraits de poèmes traduits en italien, et qui renvoient à une activité de lecture lors du colloque. L'importance documentaire de ces traductions est tout relatif pour un lecteur intéressé par la question de la douleur. De même pour les nombreux dessins et photographies, qui renvoient au colloque et qui ne peuvent pas véritablement intéresser le lecteur universitaire en général. On trouve notamment 20 pages de photographies purement illustratives du colloque.

Ceci mis à part, quoique 110 pages environ sur les 266 du volume, il y a quand même un certain nombre d'articles présents. Celui de G. Dotoli, « Poète de la douleur et de la modernité » (7-24) est une reprise un peu recoupée du dernier chapitre de sa monographie « Le Corps de la douleur ». Nous l'évoquerons donc plus loin. Sur les 9 autres articles, 4 seulement s'attachent à la question de la douleur. Les autres traitent d'autres sujets concernant l'œuvre de Baudelaire : Mario Selvaggio propose une forme d'anthologie des remarques d'Yves Bonnefoy sur Baudelaire, Sonya Isaak analyse l'évocation de la peinture dans *Le Spleen de Paris*, Encarnación Medina Arjona examine la réception de Baudelaire à l'époque du naturalisme, en Espagne, nous passons sur les autres articles. Sans que ces textes soient dépourvus d'intérêt, ils sont souvent assez rapides, essentiellement informatifs, et ils contribuent à une forme de confusion à la lecture de l'ouvrage ne permettant pas d'approfondir une réflexion sur la question de la douleur.

En ce qui concerne les articles qui s'attachent à la notion de douleur, on trouve un texte d'Alain Rey assez narratif qui analyse quelques-unes des références artistiques et littéraires dans l'œuvre de Baudelaire, dans un rapport assez distant avec la notion de douleur ; un texte de Pierre Brunel consacré au rapport entre Sainte-Beuve et Baudelaire et notamment à la lecture des *Fleurs du Mal* par le premier, et l'effet de tristesse qu'il y repère ; un article assez confus de Paola Ricciulli, sur le titre même du recueil des *Fleurs du Mal* ; et enfin une contribution d'Émilie Merlevede qui s'intéresse dans un article bien construit et clair à la figure du souffre-douleur dans l'œuvre de Baudelaire, article qui prend un peu de distance avec le dolorisme baudelairien et en analyse les postures et la construction. Dans l'ensemble, et pour le dire un peu vite sans doute, il s'agit d'un volume très dispensable, non seulement sur la question de la douleur, sur laquelle il n'y a pas grand-chose, mais sur Baudelaire en général, à part pour des points de détail ou un aperçu surtout informatif.

### **Un essai impressionniste et une somme d'érudition**

Passons désormais à l'ouvrage de G. Dotoli, *La douleur de Baudelaire*. Ce livre, assez long puisqu'il fait presque 500 pages, constitue la somme du travail de son auteur sur l'œuvre de Baudelaire, qu'il se propose d'aborder à partir d'une notion qui lui tient à cœur et qu'il considère maltraitée, ou du moins délaissée dans l'étude de Baudelaire, celle de la douleur. Son projet est cependant un peu malaisé à cerner, notamment car il repose sur une recherche volontairement un peu vague et ontologique : « Mon projet c'est de chercher la poésie et son abîme, et son point d'origine, chez Baudelaire » (Dotoli 2019, 10). On retrouve ici des termes certes importants dans une certaine réception de la poésie, mais dont la puissance d'évocation n'a d'égale que leur grande généralité et leur flou conceptuel. De fait, l'ouvrage de G. Dotoli s'apparente à un éloge de la poésie baudelairienne, à travers un grand nombre de déclarations sans doute bien fondées, mais qui égrènent le texte comme autant de jugements gratuits et peu articulés à une démonstration bien claire. « Non, Baudelaire n'a pas voulu son chemin de douleur. C'est la vie qui l'a créé, et il s'y est bien adapté, en grand, en vrai Poète » (Dotoli 2019, 15) : cette citation montre bien qu'il s'agit autant d'une lecture de ce qu'est la poésie et la vie

de Baudelaire par G. Dotoli qu'une analyse argumentée de la notion de douleur dans les textes du poète. De fait, l'auteur ne s'en cache pas : « Je suivrai donc le chemin de la douleur de Charles Baudelaire en critique, et surtout en poète » (*idem*). La perspective est honnête, mais elle rend parfois malaisée la discussion des thèses de l'auteur, car elles se situent à mi-chemin entre des analyses citées et approfondies (de ce point de vue le livre est très documenté et constitue une mine énorme de citations de l'œuvre de Baudelaire mais aussi de certaines de ses commentateurs), et des affirmations un peu péremptoires et elles-mêmes doloristes. La méthode est donc bien, comme le décrit C. Groß, proche de l'analyse biographique traditionnelle. En ce sens, à part pour un tableau synthétique des thématiques et des motifs associés à la douleur, il sera plus utile au lecteur de s'en tenir à une biographie en bonne et due forme de Baudelaire. Le deuxième chapitre est par exemple une version abrégée de la vie du poète, avec de longues citations de la correspondance, sous l'angle de la douleur. De fait l'ouvrage oscille entre la tentation d'un essai poétique libre sur Baudelaire, à l'instar des travaux d'Yves Bonnefoy (cf. Bonnefoy 2000, 2011 & 2014), que G. Dotoli prend souvent pour modèle (« Un lecteur exceptionnel, Yves Bonnefoy, le plus grand poète français après Guillaume Apollinaire », Dotoli 2019, 14), et une étude plus classique et universitaire.

Le problème principal de l'essai, ou son avantage le plus certain, selon le point de vue avec lequel on le lit, est son aspect impressionniste. En effet, le texte de G. Dotoli se présente comme une rhapsodie de citations (de poèmes, d'extraits de la correspondance, de sources secondaires, etc.) entrecoupée de gloses assez rapides. Le texte est donc brillant pour amasser des ressources illustrant la présence de la douleur dans la vie et dans l'œuvre, mais l'argumentation elle-même fonctionne par accumulation et arguments d'autorité plutôt que par définition et analyse solide. De fait, G. Dotoli répète à plusieurs reprises que « la douleur est le chemin central de l'œuvre de Charles Baudelaire » (Dotoli 2019, 40) mais on ne sait jamais exactement pourquoi. La présence de la thématique semble la seule preuve, dont on veut bien convenir, mais cela ne nous apprend pas grand-chose sur la fonction de cette douleur et son sens. Une brève citation seulement, pour illustrer de manière symptomatique la méthode de l'auteur, fondée sur des extraits comme preuve évidente : « La correspondance va tout nous confirmer » (*idem*). De fait, on ne compte plus les affirmations au présent de vérité générale, illustrée par une simple citation non commentée. Le texte se présente ainsi comme un immense amoncellement de citations diverses et variées, censées illustrer l'omniprésence de la thématique dans l'œuvre et la vie de Baudelaire. En ce sens, on peut le considérer comme un excellent guide de lecture thématique dans l'œuvre du poète. Ainsi, la table des matières, constituée de trois parties, montrant d'abord la présence de la douleur chez Baudelaire (avec des entrées nominales la plupart du temps comme : le Corps, le Temps, le Sexe, l'Argent...), ensuite les moyens par lesquels Baudelaire essaie de sublimer la douleur (on retrouve là aussi des entrées nominales : la Beauté, la Femme, le Rêve...), enfin, les moyens que Baudelaire a de lutter contre la souffrance (mais cette partie ressemble beaucoup à la deuxième, brièvement intitulée « Ailleurs » avec des entrées comme le Travail, la Drogue...). On voit bien

ainsi comment le livre procède, par sauts thématiques et avalanche de citations. La méthode a sans doute son utilité mais se rapproche du fonctionnement d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie, plutôt que d'un essai (ce dont il se rapproche le plus) ou d'un ouvrage universitaire (ce qu'il ambitionnait peut-être d'être).

À l'inverse, il est malaisé de discuter les thèses de G. Dotoli car il faudrait prendre chaque affirmation une à une, et l'ouvrage ne présente pas de programme général si ce n'est celui de suivre le chemin de Baudelaire. Ici apparaît tout de même une thèse, répétée plusieurs fois : « [Le poète] cherche une route de salut » (Dotoli 2019, 335). Le lien en fait avec la douleur car « La douleur est 'un moyen de salut' » (Dotoli 2019, 340). Le livre se clôt d'ailleurs sur cette image : « J'espère avoir convaincu le lecteur à suivre quelques étincelles de ce même chemin de salut. » (Dotoli 2019, 439). On comprend assez bien la méthode, qui consiste à présenter Baudelaire, sa vie et son œuvre, comme un guide sur le chemin du salut. Guide qui passe par un rôle central de la douleur moyen d'accéder au salut. On voit ainsi que le dolorisme baudelairien n'est pas tant analysé qu'érigé en modèle.

L'ouvrage se termine assez significativement sur un chapitre intitulé « Le Corps de la douleur » et constitué de 16 représentations de Baudelaire, sans commentaire. Le livre contient une large bibliographie, qui, à l'instar du reste du volume, sera utile comme outil de travail. Dans l'ensemble, cet ouvrage n'aidera pas vraiment celles et ceux qui souhaitent travailler sur la notion de douleur. En revanche, les autres, intéressés par exemple par la thématique et souhaitant parcourir l'œuvre par ce biais, seront servis. Enfin, un nombre sans doute plus restreint pourra être séduit par la vision propre de G. Dotoli, mais même là, il faudra grappiller les remarques dispersées dans l'ouvrage.

### **Une étude systématique de la douleur dans l'esthétique baudelairienne**

Le dernier ouvrage évoqué est, à notre sens, le plus riche et le plus stimulant sur cette question de la douleur dans l'œuvre de Baudelaire. La table des matières est symbolique de cette grande richesse. En effet, dans une première partie intitulée « *Apex affectus* », C. Groß s'attache d'abord avec une grande rigueur à mettre en perspective la notion de douleur. Cette partie est d'ambition assez historique d'une part, puisqu'elle s'appuie sur le rapport esthétique de la douleur et du beau depuis l'Antiquité jusqu'à Baudelaire, assez théorique d'autre part, puisqu'elle vise à clarifier la notion de douleur en l'inscrivant dans le champ plus large de l'étude des émotions esthétiques. Il y a là un enjeu capital car cela permet de faire sortir la douleur d'une certaine passivité et de l'amener vers un enjeu plus dynamique et, à terme, créatif. De fait, une des idées majeures de l'ouvrage est ce passage du sentir au faire, qui permet de rendre compte de l'importance de la notion de douleur dans l'œuvre baudelairienne et pas seulement dans sa vie :

« l'idée d'une concession volontaire à la douleur qui transforme la passivité du *souffrir* en une activité créatrice en la canalisant vers un *faire* télique. Cette *poiétique* de la souffrance se présente comme purification et élévation de la vie affective du sujet souffrant à travers un approfondissement artistique de l'expérience de la douleur. » (Groß 2021, 398)



On comprend bien ici comment la douleur devient opérante et n'est plus seulement le stigmaté d'un martyr poétique. Sans éluder la question du dolorisme au sens d'un pathétisme parfois larmoyant, C. Groß prend le soin de bien distinguer les excès du rôle esthétique de la douleur. En ce sens, il prend toujours en compte les enjeux littéraires de la notion : « Dépassant les topoï d'affect de la tradition littéraire, Baudelaire s'investit dans l'élaboration artistique d'une émotivité s'enrichissant de la douleur » (Groß 2021, 394). Dès cette première partie on comprend les enjeux du travail de C. Groß : tenir à distance le parallèle entre la douleur propre à la vie de Baudelaire et la douleur manifestée dans ses textes. La mise en perspective historique aide à mettre à distance ce biais, il est vrai très fréquent dans la critique baudelairienne.

Le deuxième enjeu est de s'éloigner d'un parallèle entre la douleur de la vie de Baudelaire et son supposé pessimisme. Rendre une effectivité, et par la suite un pouvoir de création à la douleur, c'est échapper à une vision trop réductrice ou vaine de la douleur. C. Groß s'inscrit ainsi dans la lignée de travaux interdisciplinaires qui, depuis quelques dizaines d'années maintenant, cherchent à conjuguer les apports des sciences dites exactes (médecine, neurosciences), avec les études dites culturelles (sociologie, anthropologie, *cultural studies*). On peut regrouper certaines de ces études sous l'appellation de théorie des affects. L'originalité du livre est de faire fond sur l'apport de ces études et d'en proposer une application littéraire et esthétique, sans non plus surdéterminer le rôle de facteurs sociaux-économiques dans la constitution de l'esthétique baudelairienne.

Dans une seconde partie, intitulée « Souffrir, c'est sentir », C. Groß repart du paradoxe de l'expérience esthétique désagréable pour montrer comment Baudelaire élargit et enrichit la fonction de la douleur. Le « Je » poétique baudelairien, en s'appuyant sur le nouveau lexique médical de la nervosité et celui de l'irritabilité, s'appuie sur une sensibilité moderne, fondée justement sur la douleur. Mais celle-ci n'est pas une soustraction à l'expérience du monde, mais au contraire un moyen de l'intensifier. En ce sens, on peut comprendre le titre du livre *Agonie et extase* comme l'évocation de cette douleur qui n'est pas seulement dysphorique, mais plutôt un opérateur d'intensité. Cette approche permet à C. Groß de relire certains textes à la lueur de cette notion, comme « Une mort héroïque », poème en prose du *Spleen de Paris*, et qui fait l'objet de toute une sous-section.

La troisième partie poursuit cette analyse de l'excitabilité nerveuse et donc de la douleur comme manière de sentir. Citons ici C. Groß qui résume les enjeux :

« Dans l'univers fictionnel de la poésie baudelairienne, la douleur devient par conséquent l'indice d'une émergence du réel et désigne de cette façon un surgissement violent du sensible qui résiste d'une part à la virtualité de l'art et suscite en même temps un désir de transcendance et de pacification. » (Groß 2021, 170-171)

Soulignons qu'une des originalités et des forces de l'ouvrage est de constamment prendre en compte la dimension historique de l'œuvre baudelairienne, en indiquant tout ce qu'elle doit au lexique médical de l'époque sur les nerfs et la nervosité, ou du moins les points de transition entre le domaine poétique et le domaine médical.

Dans sa quatrième partie, et comme un pendant aux deux précédentes, C. Groß entame l'étude des phénomènes d'anesthésie qui concernent doublement la douleur. Sont étudiés ici les moyens par lesquels on pourrait oublier, nier, effacer la douleur, et qui sont, comme on sait, très présents chez Baudelaire sous la forme des paradis artificiels. Mais ils ne sont jamais tout à fait l'opposé de la douleur qu'un moyen de la transformer et de l'accentuer encore plus. Dans cette partie l'auteur nous propose une relecture du projet baudelairien à partir du poème « Alchimie de la douleur ». La douleur reste essentielle, comme l'état qui appelle non seulement un remède mais garantit dans le même temps une source à la créativité poétique. De fait, Baudelaire maintient en permanence une tension dans sa poétique entre ces pôles que sont l'excitation nerveuse douloureuse et son soulagement potentiel. C. Groß consacre ainsi une trentaine de pages à la démonstration de la réversibilité d'une part, et d'un processus d'alchimie de l'autre, en se fondant sur l'analyse du sonnet « Alchimie de la douleur ». Comme le dit l'auteur, ce poème permet de comprendre comment Baudelaire fait de la douleur une expérience qui n'est pas tant une destruction du projet poétique global qu'une partie intégrante de ce projet même.

Enfin, à l'aide des enjeux religieux sous-jacents dans la poétique baudelairienne, C. Groß fait le lien entre les deux dimensions présentes dans la perception de la douleur (l'une médicale, l'autre religieuse voire mystique). L'auteur s'y intéresse donc aux représentations religieuses bien connues dans l'œuvre de Baudelaire, mais afin d'expliquer en quoi Baudelaire est moins intéressé par un contenu doctrinal que par un vivier d'images et d'idées qui vont nourrir sa propre conception de la douleur et servir de modèle à d'autres productions esthétiques. L'auteur aborde aussi dans cette dernière partie la détermination la plus approfondie de ce qu'il a appelé en introduction le « dolorisme esthétique » (Groß 2021, 17) de Baudelaire. Reprenant l'expression de « sensualisme de la profondeur » à Barbey d'Aurevilly, l'auteur analyse le rapport au matériau religieux dans l'œuvre comme une intériorisation de la douleur, qui renonce à la transcendance de la foi pour investir la douleur dans une expérience sensible et esthétique qu'est l'art, et la poésie en particulier. C. Groß résume ainsi le parcours accompli :

« Alors, la douleur, placée dans un premier temps sous le signe d'un heurt avec le réel – dont l'impact est catalysé par la surexcitabilité nerveuse –, devient dans un second temps le seuil ouvrant la voie à une intériorité qui serait susceptible de renforcer le relief émotionnel de l'expérience esthétique. Elle ne signifie plus un enfermement dans le corps, mais se transforme en signe d'une ouverture affective au dedans. » (Groß 2021, 401)

### **De la douleur-biographie à la douleur-affect et nouvelles perspectives pour les études littéraires**

Dans l'ensemble, la lecture de ces ouvrages fait apparaître la nécessité d'interroger à nouveaux frais certains éléments de la poétique baudelairienne, en les éloignant sans doute des interprétations plus traditionnelles qui reposent sur une trop grande proximité avec le matériau biographique, désormais très bien connu. L'ouvrage de C. Groß propose ainsi un triple travail. D'abord, celui d'une mise en

perspective historique et culturelle des enjeux d'une notion par ailleurs omniprésente mais souvent trop vite confondue avec d'autres. Ensuite, il propose un vrai travail de reconstitution de la poétologie baudelairienne, à travers une relecture minutieuse des nombreuses remarques poétiques dispersées dans l'œuvre. Cela permet de relire avec une plus grande systématisme des effets par ailleurs connus de l'esthétique de Baudelaire, mais en les expliquant plus en profondeur et en ne se méprenant pas sur le caractère secondaire de la douleur, auparavant simple motif. Enfin, son travail permet d'innover les études baudelairiennes des apports de la recherche plus récente, notamment sur les affects, sans céder au pathétisme esthétique, et sans perdre de vue les enjeux littéraires. À cet égard, gageons que cet ouvrage saura vivifier d'autres aspects de l'étude des affects en littérature, et notamment pour le romantisme.

### **Bibliographie**

- BONNEFOY, Yves. 2000. *Baudelaire : La Tentation de l'oubli*. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- BONNEFOY, Yves. 2011. *Sous le signe de Baudelaire*. Paris : Gallimard.
- BONNEFOY, Yves. 2014. *Le siècle de Baudelaire*. Paris : Le Seuil.
- DOTOLI, Giovanni. 1970. *Situation des études bloyennes, suivi d'une bibliographie de 1950 à 1969*. Paris : Nizet.
- DOTOLI, Giovanni. 1998. *Autobiographie de la douleur. Léon Bloy, écrivain et critique*. Paris : Klincksieck.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 2015. *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

Milan Herold

Rezension

**STEIN, JUANA CHRISTINA VON. 2018. MELANCHOLIE ALS  
POETOLOGISCHE ALLEGORIE. ZU BAUDELAIRE UND FLAUBERT. BERLIN,  
BOSTON: DE GRUYTER.**

**Milan Herold**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für  
romanische Literaturwissenschaft an  
der Universität Bonn.

**m.herold@uni-bonn.de**

Keywords

Allegorie – Hysterie – Ironie – Melancholie – Realismus

Die Verfasserin behandelt zwei der größten Autoren der französischen Literatur im 19. Jahrhundert. Flauberts berühmter Roman *Madame Bovary* wird mit Baudelaires *Fleurs du mal* verglichen. Zunächst wird auf den Melancholie- und Hysterie-Diskurs in der Moderne eingegangen (Kapitel I). Es folgen *close readings* zur Melancholie (Kapitel II) und zur Zeitlichkeit (Kapitel III) in den genannten Werken. Für einen modernen Begriff des Schönen wird in Kapitel I („Die ‚alte‘ und die ‚neue‘ Krankheit: Melancholie und Hysterie in Baudelaires Flaubert-Kritik“; 12–44) die deutsche Frühromantik mit Friedrich Schlegel in Anschlag gebracht, der einen Begriff der Stimmigkeit und des Neuen auf historisch begründete Weise entwickelt. Baudelaires berühmte Definition des Flüchtigen als Grundkategorie moderner Ästhetik steht in Kontakt mit einem Melancholie-Diskurs, der vergleichbar ist mit dem in Flauberts Roman. Nur scheinbar lassen beide Autoren „jegliche Originalität im Umgang mit dem Motiv vermissen“ (7)<sup>1</sup>. Vielmehr ist ihre Poetik der Unpersönlichkeit Inszenierung von und Remedium gegen Melancholie und immer anbindbar an die antike Tradition der Humoralpathologie. Dieser Aspekt wird anhand von Emma Bovary als Hysterikerin im Rahmen des Medizin-Diskurses im 19. Jahrhundert klar und stringent aufgezeigt.

Juana Christina von Stein folgt in Kapitel II („Melancholie-Darstellung in *Les Fleurs du Mal* und *Madame Bovary*“; 45–123) dem Konnex zwischen Allegorie und Melancholie, den etwa Walter Benjamin in seiner Doktorarbeit zum Trauerspiel

---

<sup>1</sup> Hier und im Folgenden wird unter einfacher Angabe auf die Seitenzahl aus der untersuchten Studie zitiert und auf diese verwiesen.

herausgearbeitet hat. Der *ennui* bestimmt im Werk Baudelaires allegorisch – beginnend mit *Au Lecteur* – die *Blumen des Bösen* und steht in einer erläuterungsbedürftigen Opposition zum Ideal (46–52). Das wird im *poeta vates*-Motiv, in Vogel-Figuren und in der Denkfigur des Abgrunds ‚ganz‘ traditionell aufgenommen, aber auch in einer Baudelaire eigenen Form der *superatio* – so etwa im letzten der sogenannten *Spleen*-Gedichte (65–71). Bzgl. Flaubert zeigt Von Stein auf, inwiefern *Madame Bovary* auf ebenso ironische Weise mit der Tradition der Humoralpathologie spielt (74–108). Emma inszeniert sich nicht nur als Melancholikerin, sondern verwandelt sich aus romantischer Illusion absichtlich in eine ‚schöne Seele‘. Ihr *ennui* führt auch zu körperlichen Veränderungen und wird im *aveugle* als Alter Ego der Protagonistin gespiegelt, insofern seine Blindheit lesbar ist als Folge von *acedia* und einer *hebetudo mentis*. Der dritte und letzte Auftritt des Bettlers, in Emmas Todesszene, lässt ihn als dantesken „Höllensbote[n]“ (108) auftreten, der ihre Sünden bestraft. Der zweite Teil der Untersuchung wird beschlossen mit Formen von „(Selbst-) Inszenierungen nach Dürers *Melencolia I*“ (108–123). Der berühmte und viel interpretierte Stich verbindet auf ikonische Weise Melancholie mit Schöpfungskraft, ein Topos der von Flaubert ironisch und als *cliché* aufgenommen wird. Emmas romantisch-inspirierte Sucht nach *ennui* vereinzelt sie und kann etwa von Rodolphe zu seinen sexuellen Absichten instrumentalisiert werden.

Kapitel III („*Mélancolie* und *nouveauté* – Zeitlichkeit in den *Fleurs du Mal* und in *Madame Bovary*“; 124–222) verwendet den Begriff des Neuen in Abgrenzung zum „schwer operablen Begriff der ‚Flüchtigkeit‘“ (124, Anm. 4). Jeweils „befrei[e] der Tod von der Gleichförmigkeit des Lebens – er soll den von Ungenügen Geplagten endlich *Neues* bringen.“ (225). Das lange Unterkapitel III.1.1 (126–159) behandelt Baudelaires berühmtes Gedicht *À une passante* als *Dame Melencolie*, in der das Neue eines Großstadtgedichts mit dem Tod, den die Titel gebende Witwe erfährt, kombiniert wird. In der – mit Warning gesprochen – Dekonstruktion der Amorphologie sieht die Verfasserin melancholische Vorläuferfiguren im Mittelalter (Alain Chartier, René d’Anjou, Charles d’Orléans) und vor allem in *Il Penseroso* von John Milton. Der ambivalente Charakter der Passantin als Hymne auf die Schönheit wird mit dem Abschlussgedicht *Le Voyage* weitergeführt als typisch baudelairesche Figur des Neuen (160–187). Sowohl als Lebens- als auch als Dichterreise lasse sich der Text als poetologische Aussage über die gesamte Sammlung lesen, als der doppelte Versuch, dem *ennui* zu entkommen und etwas Nicht-Repräsentierbares zu erreichen. Dies wird mit anderen Gedichten aus den *Fleurs du mal* exemplarisch aufgezeigt. Die beiden abschließenden Unterkapitel vor der Schlussbemerkung (223–228) wenden sich komplementär der *nouveauté* in *Madame Bovary* zu: der übertriebenen Betonung von Neuheit (187–204) und dem (allegorischen) Tod Emmas im Spiegel des Realismus (205–222). Die Wir-Erzählung, mit der der Roman einsetzt, widerspricht dem klassischen Begriff realistischen literarischen Erzählens ebenso wie das Fehlen einer auktorialen Erzählinstanz und die Häufung von unwahrscheinlichen, lächerlichen und allegorischen Details und Objekten. *Le nouveau*, Charles, ist ebenso überzeichnet wie seine neue Mütze; beides Themen, die die ersten Seiten bestimmen. Emmas Ende ist der Sucht nach dem Neuen geschuldet, nach kurzen Ablenkungen, die zu den Ehebrüchen, bis hin zu ihren

horrenden Schulden bei Lheureux führen, der auch ein *marchand de nouveautés* genannt wird (203f.). Emmas Sterbeszene hat in ihrer medizinisch detailreichen, ekelhaften Darstellung realistisch wirkende Züge, ist zugleich aber auch grotesk überzeichnet. Das bekannteste Beispiel allegorischer Lesbarkeit ist wohl ihr schwarzer Auswurf kurz vor ihrem Tod, der gleichsam, als Tinte, für ihre sie ins Verderben stürzende Unfähigkeit steht, (romantische) Literatur zu lesen, hermeneutisch zu hinterfragen und diese nicht nur zur unmittelbaren Luststeigerung zu konsumieren.

In der Präsentation der Untersuchungsergebnisse werden viele Verweise auf Primär- und Sekundärliteratur auf lange Fußnoten ausgelagert. Dadurch wird der Lesefluss des Haupttextes erleichtert. Manche kritische, wünschenswerte Diskussion fällt so aber auch recht knapp aus und gerät etwas aus dem Blick. Im Ganzen ist zu bemerken, dass die überbordende Sekundärliteratur zu beiden Autoren anhand einschlägiger Verweise gekonnt aufgearbeitet ist. Die gewählten Aspekte und Traditionslinien sind allerdings allesamt klassische, rekurrente Topoi der Forschung, etwa Dürer und Melancholie. Es werden zugleich kaum klare analytische und begriffliche Abgrenzungen gezogen. So fällt es etwa ohne weitere begriffliche Präzisierung kaum ins Gewicht, von dem Neuen statt von Flüchtigkeit zu sprechen. Die Verfasserin bedient sich einer klaren, gut nachvollziehbaren Sprache und argumentiert jederzeit kohärent und konsistent. Die Arbeit ist gut lektoriert und alle bibliographischen Verweise sind uneindeutig. Im Ganzen liegt eine solide und verdienstvolle Studie vor, die pointiert und fokussiert den ‚ersten‘ modernen Lyriker mit dem ‚ersten‘ modernen Romancier der französischen Literatur vergleicht.

Dagmar Wieser

Compte rendu

**Westerwelle, Karin. 2020. *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*. Paderborn : Wilhelm Fink.**

**Dagmar Wieser**

est lectrice pour la langue et la littérature françaises à l'Université de Zurich.

**dagmar.wieser@uzh.ch**

**Mots-clés**

Accélération – ville – poésie – arts visuels – transcendance

Dans un volume de 600 pages écrit en langue allemande, Karin Westerwelle fait le point sur Baudelaire et Paris. Les relations du poète à la ville sont analysées sous un double angle : celui, sociologique, d'un sentiment d'accélération du temps et celui, esthétique, des répercussions de ce sentiment sur la poésie de Baudelaire. Dans ce but, la chercheuse se dote d'un vaste appareil iconographique (peinture et arts graphiques, architecture, urbanisme, illustrations de presse, photographie, le tout en couleurs et d'excellente qualité, même si redimensionné au format de 16 x 24 cm). Le volume s'adresse à des étudiants et étudiantes ainsi qu'au public général auquel il offre une initiation bien informée à l'œuvre et à son contexte (pour les non-francophones, l'autrice traduit elle-même les textes poétiques cités en français). En sus, l'ouvrage défend une thèse qui intéressera les chercheurs : l'évocation de la métropole moderne est au principe d'une poétique de la fantasmagorie.

Le chapitre 1 expose les prémisses de l'enquête : Baudelaire, dans sa poésie et ses proses (fiction et critique d'art confondues), se donne pour objet le monde humain, l'espace urbain en particulier, à l'exclusion des espaces naturels et de la Transcendance divine. Ses écrits s'inscrivent en faux contre la prétention au progrès social et industriel affichée par le régime impérial : partout, ils donnent à voir des phénomènes fantasmagoriques révélateurs du paupérisme et de la permanence du « vice ». Les chapitres 2 à 8 s'emploient dès lors à montrer comment Baudelaire opère un creusement fantasmagorique du réel. Se déploie une riche information générale d'ordre historique, sociologique et relative à l'histoire de l'art. Le panorama est à chaque pas particularisé en vue de la bio-

graphie du poète (et de ses interlocuteurs), avant de servir de tremplin pour l'analyse d'un poème (en prose) ou de l'œuvre critique. Paris est donc premier, et la poésie seconde.

Nous résumons ici les chapitres 2 à 8, autant de monographies closes sur elles-mêmes (n'étaient certaines redondances, qu'on peut regretter). Nous dirons ensuite les mérites de l'ouvrage (et une lacune).

Le chapitre 2 étudie les relations de Baudelaire aux institutions culturelles et aux journaux. Le poète n'attend rien de l'art académique ; il conteste à la bourgeoisie, acteur incontournable sur le marché de l'art, toute légitimité en matière de jugement esthétique (dédicace « Aux Bourgeois » dans le *Salon* de 1846). Est abordé le rapport conflictuel du poète à la presse périodique, qui le rémunéra chichement et qui lui refusa l'écho critique qu'il pensait mériter, notamment de la part de Sainte-Beuve. Une analyse de « Rêve d'un curieux », sonnet dédié à Nadar, illustre comment la photographie donne une vision fantomatique du réel. À la différence d'un Gautier ou d'un Flaubert, Baudelaire ne fréquente ni le monde officiel, ni les salons de la ville. Pour autant, son lyrisme ne se meut pas en dehors des rapports de force politiques et sociaux : dès 1843, le sonnet « À une Dame créole » surimprime aux codes du pétrarquisme amoureux un paysage tropical (dépeint à la manière impressionniste) qui apparaît comme un espace colonial, la Dame ayant pour sujet des « noirs ». Dans « Confession », le passage furtif des chats, comparés à de « chères ombres », transforme le Paris nocturne en espace de projection fantasmagorique : l'inventeur du procédé, E.-G. Robertson, fascina son public en projetant l'image peinte de morts célèbres. « Paysage » introduit en poésie les cheminées (« tuyaux ») des ateliers industriels situés alors en plein Paris ; voyant des « fleuves de charbon monter au firmament », le poète constate que l'ordre naturel (garanti par la Transcendance divine) est profondément perturbé. Confronté à l'uniformisation du vêtement masculin (« l'habit noir ») illustrée amplement par Manet et Guys, Baudelaire conclut à la perte de tout héroïsme. Le vrai progrès consisterait selon lui à se purifier moralement, conversion qui ne saurait être impulsée du dehors. Observateur de la rue, de la foule, de la vitesse accrue (ainsi dans « À une passante »), le poète se voit littéralement bousculer : la gloire et la popularité passent à d'autres acteurs de la vie publique (est analysé « Perte d'auréole », rapproché d'une caricature de Daumier : « Le nouveau Paris »). « Le galant Tireur », « Les yeux des pauvres », « Les Veuves » font accéder la déviance et la pauvreté au cœur de la poésie. Le *Salon* de 1846 évoque les « milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville criminels et filles entretenues ». Sa nature fantasmagorique (« flottante [...] ») prédispose le monde du crime et de la prostitution à être transposé en littérature, d'autant que ce monde est le théâtre de l'« héroïsme » moderne (Balzac et son *Traité de la vie élégante* de 1830 servent de caution). Désarrimant le beau des régions du vrai et du bon, Baudelaire tourne le dos à l'idéalisme artistique, dans le sillage d'E. A. Poe. Le poème liminal « Au lecteur » met en scène « l'Ennui », dépeint comme un fumeur d'opium, et donc producteur de fantasmagories. Celles-ci dévoilent la violence qui sous-tend les rapports sociaux : « il rêve d'échafauds en fumant son houka ». « Les sept Vieillards » est à sa façon une fantasmagorie



puisque sur le mur du brouillard qui inonde la ville est projeté un fantôme de fin du monde.

Le chapitre 3 s'intéresse aux projets urbanistiques menés à bien du vivant de Baudelaire : la réunion du Louvre et des Tuileries, le réaménagement de Paris initié sous la préfecture de Haussmann, l'Exposition universelle de 1855 (puis celle de 1867) qui détermina l'édification du Palais de l'Industrie. Baudelaire est sensible à l'exode de la population ouvrière, reléguée dans les faubourgs. Ses études sur Poe disent son scepticisme face à l'idée de progrès, source d'« une barbarie éclairée au gaz ». Poète, il subvertit la propagande impériale en évoquant, sur la nouvelle place du Carrousel, non les tournois qu'en 1662 y organisa Louis XIV, mais des figures d'exilés, l'Andromaque de Virgile, le cygne assoiffé et la « négresse » à la santé chancelante. « Le Cygne » est une fantasmagorie en ce sens que des figures du deuil et de la mélancolie se surimposent aux monuments du pouvoir impérial en voie d'édification. Aux peintres officiels du régime – Müller, Winterhalter –, Baudelaire oppose Meryon, graveur anti-bonapartiste. Ses eaux-fortes réussissent à poétiser Paris de par le jeu des ombres et de la lumière, par la distorsion des proportions, par des éléments fantastiques ; les échafaudages omniprésents disent que ce Paris-là est transitoire, comme une fantasmagorie (*Salon* de 1859). Est évoquée la politique culturelle du second Empire, qui promeut les « Beaux-Arts appliqués à l'Industrie », ce dont les Expositions universelles se veulent la démonstration. Renan, Flaubert, Baudelaire y voient le triomphe du matérialisme. Visiteur régulier des *Salons* de peinture officiels, Baudelaire constate l'instrumentalisation de la peinture (d'histoire) par la bourgeoisie au pouvoir.

Le chapitre 4 fait une place aux réalités économiques. Balzac sert de figure d'identification à la génération de Baudelaire dans la mesure où la production balzacienne semble répondre avec succès à une demande marchande. L'autrice rappelle que la fétichisation de l'objet marchand s'opéra aussi à l'aide de dispositifs visuels (fantasmagoriques), comme l'a montré W. Benjamin. Sont analysés « À une mendicante rousse », « La Muse vénale » et « Les Yeux des pauvres » : à l'instar de la prostitution, la littérature, devenue marchande, est soumise à la double injonction paradoxale du faux semblant et de la censure.

Le 5<sup>e</sup> chapitre revient longuement sur Constantin Guys, sur sa biographie, son œuvre et ses techniques de dessinateur. Dans l'essai publié en 1863, Baudelaire fait de lui *Le peintre de la vie moderne* par antonomase (même si Guys n'est nommé que par ses initiales). En effet, le dessin, facilement reproductible, vient au devant de l'accélération des modes de communication et de transport modernes. Du reste, la vie possède intrinsèquement un caractère mouvant et phénoménal et Guys privilégie des sujets dynamiques comme les cavaliers, les voitures, les passants. Néanmoins, c'est la subjectivité de l'artiste qui confère animation et vie aux sujets représentés. Ce sont le grand et le demi-monde ; les dessins de la guerre de Crimée sont déchiffrés par Baudelaire comme un reportage en direct. Quoique cosmopolite, C. Guys n'est pas un dandy (phénomène dont l'autrice déroule l'histoire) : c'est avec passion qu'il observe les acteurs de la vie publique. Ses techniques sont illustrées à propos de « Jeune femme relevant sa jupe », qui est rapproché du sonnet « À une passante ». L'esprit du dessinateur est traversé d'un flux d'images

instables et son art consiste à fixer sur le papier ce « kaléidoscope » d'impressions, où la mémoire intervient comme principe de sélection et de construction. Si Baudelaire fait l'éloge de la mode et du maquillage – tangible, ce dernier, dans des portraits de prostituées –, c'est qu'il y voit le signe que les humains, quoique foncièrement enclins à la destruction, possèdent le sens de la beauté. Le chapitre « Sur les femmes et les filles » place celles-ci sur un arrière-plan imaginaire (« des fonds magiques », des « feux de Bengale »), absent des dessins de Guys, et qui fait penser à un décor de théâtre ou à une fantasmagorie (Robertson, l'inventeur de la fantasmagorie, égaya son public de feux d'artifices). Choisir la mode comme sujet, c'est contester l'idée que le beau est intemporel, comme le laissaient penser les modèles antiques. La beauté n'est pas une idée métaphysique, elle se concrétise de façon contingente, notamment à travers le spectacle de la mode ; encore faut-il savoir l'en « extraire ».

Le chapitre 6 a pour objet la rencontre de Baudelaire et de Manet, autre peintre de la vie urbaine. Les catégories de l'analyse sont « l'affection », « l'intérêt » et les « défis de la forme ». Sont passés en revue les sujets spécifiquement urbains que le poète et le peintre ont pu partager, entre 1860 et 1867.

Le chapitre 7 se concentre sur les « Tableaux parisiens ». Philosophiquement, ceux-ci sont considérés comme visant un « au-delà de la nature » et ayant un « contenu réflexif ». Prend place ici une histoire du tableau parisien en tant que genre littéraire. Baudelaire est ensuite crédité de l'invention d'un « autre regard » sur Paris, où il voit s'étaler les « archives de la débauche » (« Le vin des chiffonniers »).

Le chapitre 8 porte essentiellement sur « Rêve parisien ». Ce poème (comme « Le rêve d'un curieux ») témoigne de l'intérêt voué par Baudelaire à l'image scénique (ou photographique), sollicitée en vue de transposer l'expérience du rêve. « Rêve parisien » ne doit rien à son dédicataire, C. Guys : ni la foule et ses passantes ne figurent dans la vision onirique d'une ville faite de surfaces aplaties, monochromes, réfléchissantes et surdimensionnées. Et l'autrice de montrer, de façon détaillée, qu'il y a imitation d'une série de tableaux scéniques. Le poème, en effet, met au jour une affinité avec la féerie, art populaire alors au zénith de son perfectionnement technique (prennent place ici des reproductions de décors scéniques par Cogniard et d'autres). « Rêve parisien » est dès lors lu comme une réflexion sur le merveilleux. Dans une perspective théologique (que l'on peut hésiter à adopter car le surnaturel n'est pas seulement religieux, il possède une riche tradition profane remontant à l'Antiquité), l'autrice conclut que Baudelaire convoque la féerie théâtrale pour signifier qu'aucune promesse de salut ne peut désormais habiter les manifestations du beau, réduites à une pure apparence sans contrepartie transcendante. Elle renvoie au merveilleux technique, mis en scène lors de l'Exposition universelle de 1855 et qu'exploiteront les romans de Jules Verne. « Rêve parisien » illustre ainsi le projet de domestication de la nature. Tout un vocabulaire de l'étonnement constelle le poème. L'intérêt que Baudelaire éprouve pour la féerie remonte au moins au Salon de 1846, qui fait éloge du « paysage de fantaisie » et qui qualifie d'anthropologique le besoin du merveilleux. C'est finalement une « théorie des images » que recèle ce poème : le « feu personnel » dont brille la cité entrevue en rêve se substitue au soleil de la Création et dit le

congé signifié à l'imitation du monde extérieur. Cependant, le réveil reconfronte le poète avec la pauvreté de son « logis » et le vieillissement de toute chose. C'est la « terreur » qui s'empare alors de l'homme qui se rêve prométhéen, dominateur des forces de la nature, et que le poème reconfronte à lui-même.

L'apport principal du livre consiste à dire que la fantasmagorie, art populaire et moderne, va au-devant de l'esthétique de Baudelaire dans la mesure où celui-ci a pour principe d'opérer des surimpressions. Ce procédé permet de donner figure au « monde intérieur » (K. Westerwelle) du sujet parlant. Ce monde « invisible » accède à la représentation pour peu qu'il soit arrimé à des perceptions « extérieures » demandées à la ville. Baudelaire opère ainsi une conjonction entre ce qui était jusqu'ici séparé en littérature. Tandis que le pétrarquisme permettait de dire la subjectivité malheureuse, la rue (en tant qu'observatoire sociologique) occupait le devant des *Tableaux parisiens* d'un J.-S. Mercier avant d'alimenter le roman balzacien et le lyrisme de Pierre Dupont ; l'autrice renvoie aussi à Courbet, Daumier, Meryon et Guys.

Sur le plan esthétique, les nombreuses affinités mises au jour par K. Westerwelle entre les textes de Baudelaire et certains décors de théâtre, des dessins, des lithographies... sont neuves et convaincantes. De façon tout aussi probante, K. Westerwelle justifie le rapprochement entre poésie et fantasmagorie au vu de la mise en œuvre, par Baudelaire, de trois procédés majeurs : l'agrandissement, la luminescence « impressionniste » et la description ambulatoire, les acteurs citadins étant saisis en mouvement au point même que le « tableau » baudelairien tend à la syllepse narrative (les acteurs « sortent » du cadre imaginaire). Signalons que ces observations, en tout point pertinentes, recourent ce qu'en 1837 Gautier relève dans les proses de H. Heine et que Nerval retrouvera dans la poésie du poète allemand (voir Th. Gautier, « Œuvres de Henri Heine. *Reisebilder – Tableaux de voyage* », *La Presse*, 30 novembre 1837 et Nerval, « Les poésies de Henri Heine », *La Revue des deux Mondes*, 15 juillet et 15 septembre 1848).

Si Baudelaire qualifie de choquantes les perceptions que l'on peut faire dans la rue, et qu'il transpose en poésie, ce n'est pas seulement qu'il vise à transgresser les normes d'une esthétique « bourgeoise » (ainsi qualifiée par l'autrice en accord avec Dolf Oehler). À juste titre, K. Westerwelle insiste sur le caractère explicitement spectral et onirique des tableaux baudelairiens (qu'ils soient intimistes ou citadins). Dans leur nature fantasmagorique, ceux-ci renvoient à une obscure contrepartie intérieure, mobilisée par le spectacle de la rue. Contrepartie tout aussi inattendue et monstrueuse – mais désignée par Baudelaire à l'aide des catégories du « merveilleux » et du « fantastique ». Le grand mérite du livre est donc de montrer que les procédés fantasmagoriques sollicités par Baudelaire visent à concrétiser des *fantasmes*, et ceux-ci naissent de la rencontre inopinée d'un mouvement « intérieur » (préconscient) et du spectacle de la rue.

On peut reprocher à la chercheuse de ne pas élaborer critiquement la nature de cette contrepartie intérieure qu'à juste titre elle qualifie d'« invisible ». Tout invite à penser que les *Tableaux parisiens* introduisent en poésie le refoulé social de la Monarchie de Juillet et au-delà. Et ce refoulé collectif fait se lever un refoulé

personnel : dans la rue, « le spectre en plein jour raccroche le passant ! » (« Les Sept Vieillards »). En d'autres termes, ce que Baudelaire recrée poétiquement ce sont des *fantasmes*, c'est-à-dire des rejets verbalisables d'un inconscient inaccessible comme tel. Comment qualifier autrement cet « invisible, qui existe dans la psyché humaine et s'exprime à travers les actions humaines », comme l'écrit l'autrice (p. 16, où elle parle aussi d'un « invisible profane ») ? Cependant, la chercheuse met systématiquement en relation les fantômes baudelairiens avec la Transcendance absente, oubliant que la profondeur intérieure s'est découverte aux romantiques dans la mesure même où s'est creusé le vide du Ciel. Il reste donc à inscrire la fantasmagorie baudelairienne dans l'histoire des représentations littéraires du fantasme (Sandra Janssen, Nicole Edelman, Tony James et d'autres ont frayé la voie). Le livre aurait gagné aussi à intégrer des études vouées à cerner la fantasmagorie baudelairienne (études d'O. Bombarde, J. E. Jackson, J.-L. Steinmetz, O. Pot ; M. Milner en revanche trouve une place dans l'ouvrage).

L'évitement de la dimension psychologique est peut-être à l'origine de la façon inexacte dont est rendu l'usage baudelairien du terme « fantastique » (p. 16 de l'ouvrage). À propos de Daumier, Baudelaire parlerait de « fantastique réalité » (en fait, il parle de « fantastique épopée » ou encore de « réalité fantastique et saisissante » - *Œuvres complètes*, Pléiade, 1976, vol II, p. 549 et p. 554). Chez Constantin Guys, Baudelaire louerait le « fantasque (*sic*) réel de la vie », expression que la chercheuse traduit par « fantasmatisch Reale[n] des Lebens ». Le fait est que Baudelaire parle du « fantastique réel de la vie » (Œc II 697), ce qu'on pourrait traduire par « die reale Fantastik des Lebens ». Il est curieux de noter que le mot « fantasmatisch » apparaît sous la pression de la traduction.

Si l'on accepte donc volontiers la thèse centrale du livre, on peut ne pas en partager un des présupposés : la poésie baudelairienne est « production artificielle et consciente d'images » (p. 11) au point même de se vouloir « anti-nature » (p. 1). On pourrait opposer à l'autrice ce que Baudelaire décrète à propos de Goya : « l'art est à la fois transcendant et naturel » (« Quelques caricaturistes étrangers », II 570). Se pose donc la question de la Transcendance. K. Westerwelle considère comme acquis que « la Transcendance divine n'est pas au cœur de [l']esthétique » de Baudelaire (p. 1). Dès lors, la mémoire poétique « ne restitue pas de choses ou des humains substantiels et ne peut donc sauver l'objet du souvenir en le mettant à l'abri de la fuite du temps » (p. 12-13). À preuve, tout objet remémoré se présente sous l'aspect d'un fantôme, d'un spectre, voire d'un cadavre. La fantasmagorie baudelairienne serait finalement une mise en images du néant (« *Bebilderung des Nichts* »). À notre sens, la nature spectrale des images peut s'expliquer par autre chose encore que le modèle, puissant, de la fantasmagorie. Ce que Baudelaire transpose en images, c'est un héritage augustinien. Celui-ci charrie avec lui une tradition allégorique qui est rhétorique non moins qu'iconographique (voir Labarthe 2015). On peut donc reprocher à l'autrice de placer sous le signe du fugitif ce qui est marqué du sceau de la finitude et, partant, d'écarter trop lestement ce que Baudelaire appelle sa « religion (travestie) » (Corr, II 610, février 1866). Est coupée la voie à des recherches comme celles de Jean-Paul Avice (spécialiste de Baudelaire, de Paris, de peinture – voir Avice 2018). Ou encore à une lecture des

*Tableaux parisiens* qui s'inspirerait d'E. Levinas : dans la totalité du monde parisien, fait irruption l'infini, embrassant « tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités » (II, 554, à propos de Daumier). La perte de Transcendance divine est transcendée en direction de l'autre qui est humain, et donc monstrueux, en cela « mon semblable, – mon frère ! » (« Au lecteur »).

Signalons, pour conclure, la parution d'un ouvrage postérieur à celui de K. Westerwelle, mais qui complète le sien : J.-Cl. Mathieu, *Les Fleurs du Mal. La résonance de la vie* (Mathieu 2020). Les surimpressions sont aussi d'ordre auditif.

## Bibliographie

- Avice, Jean-Paul. 2018. « Les *Tableaux parisiens* : une entreprise de charité ? » Dans *Paris, lieux communs*, ed. Pedrazzini, Mariacristina & Marisa Verna, 41-52, Milan : Edizione universitaire di Lettere Economia Diritto.
- BOMBARDE, Odile. 2015. « Baudelaire, Nerval : la mémoire et ses chemins de traverse ». Dans *Baudelaire et Nerval : poétiques comparées*, ed. P. Avice, P. Labarthe, D. Wieser, 111-138, Paris : Champion.
- Edelman, Nicole. 2003. *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX siècle à la Grande Guerre*. Paris : La Découverte.
- Jackson, John E. 1982. *La Mort Baudelaire. Essai sur les Fleurs du Mal*. Neuchâtel : La Baconnière.
- Janssen, Sandra. 2013. *Phantasmen. Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930. Flaubert - Čechov – Musil*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- James, Tony. 1997 [1995]. *Vies secondes*. Paris : Gallimard.
- LABARTHE, Patrick. 2015. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Préface d'Yves Bonnefoy, Genève : Droz.
- MATHIEU, Jean-Claude. 2020. *Les Fleurs du Mal. La résonance de la vie*. Paris : Corti.
- Milner, Max. 1982. *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- OEHLER, Dolf. 1979. *Pariser Bilder I. (1830-1848) : antibourgeoise Aesthetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.
- Pot, Olivier. 2015. « Poétiques croisées: d'un fantastique à l'autre. » Dans *Baudelaire et Nerval : poétiques comparées*, ed. P. Avice, P. Labarthe, D. Wieser, 139-180, Paris : Champion.
- Steinmetz, Jean-Luc. 2008. *Reconnaisances : Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*. Paris : Cécile Default.

Bild: Maxime Guy, Beirut, Libanon (Free-Unsplash-License)



Rezensionen

Vielfalt der Frankophonie

apropos  
[Perspektiven auf die Romania]

Sommer  
2021

6

Timo Obergöker

## **Neue Ansätze in der Frankophonieforschung**

Zu:

MENDE, Silke. 2020. *Ordnung durch Sprache. Francophonie zwischen Nationalstaat, Imperium und internationaler Politik*. Berlin/Boston: De Gruyter [Studien zur internationalen Geschichte].

MESSLING, Markus. 2019. *Universalität nach dem Universalismus. Über frankophone Literaturen der Gegenwart*. Berlin: Matthes und Seitz.

### **Timo Obergöker**

ist Professor of French and  
Francophone Cultural Studies an der  
University of Chester (UK).

**t.obergoeker@chester.ac.uk**

### Keywords

Frankophonie – Sprachpolitik – III. Republik – Universalität – Universalismus

Forschungsarbeiten zur Frankophonie waren über Jahrzehnte von einer klar gezogenen Grenzlinie geprägt, die Frankreich dem (häufig postkolonialen) Anderen gegenüberstellte. Sie spiegeln somit letztlich den französischen Diskurs der Frankophonie als exotischen verlängerten Arm Frankreichs wider. Zwei neuere Publikationen fordern diese Wahrnehmung heraus und ermöglichen eine Gesamtschau, die über diese binäre Sichtweise hinausgeht.

Silke Mendes Studie *Ordnung durch Sprache. Francophonie zwischen Nationalstaat, Imperium und internationaler Politik* verortet Sprachpolitik in einem interessanten und neuartigen Feld zwischen französischem Selbstverständnis, der Sprachpolitik als Innenpolitik und als außenpolitischem Instrumentarium, dem oftmals das Etikett „neokolonial“ anhaftet.

Die Studie setzt in den 1860er Jahren ein, „als die liberalere Phase des Zweiten Kaiserreichs“ beginnt. Gleichzeitig gilt es zu bedenken, dass die Frühphase der Dritten Republik sich anschickte, die „unvollendete Revolution von 1789“ zum Abschluss zu bringen, was wiederum auch sprachpolitische Implikationen hatte: Das Französische als Sprache der republikanischen und fortschrittlichen Moderne sollte definitiv als alleinige Nationalsprache durchgesetzt werden. *Patois* und *langues régionales* galten als rückständiges Überbleibsel einer Zeit, die überwunden werden sollte. Kenntnisreich und nuanciert erläutert Silke Mende den Wettstreit der didaktischen Methoden zum Spracherwerb, die hierfür eingesetzt wurden. Festzuhalten gilt, dass Frankophonie nicht nur ein außenpolitisches

Problem ist, sondern bis in die 1920er Jahre (in einigen Regionen auch darüber hinaus) durchaus auch innenpolitisch relevant war. Denn da, wo Marc Fumaroli (2001) nicht ohne Stolz *l'Europe qui parlait français* porträtierte, war Frankreich von einer Konsolidierung der französischen Sprache als alleiniger Nationalsprache noch weit entfernt. Die Autorin präsentiert ferner, wie die universitäre Sprachwissenschaft gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Dienst des großen nationalen Sprachprojekts trat und wie Sprachatlanten beispielsweise ein realistisches Bild der sprachlichen Situation in Frankreich boten.

Die Sprachenfrage stellte sich in neuer Form mit der (mehr oder weniger geplanten) Eroberung neuer Territorien im Rahmen des kolonialen Projekts. Auch hier präsentiert sich ein vielgestaltiges Bild zwischen Idealisierung der „alten Frankophonie“ auf Mauritius und in Kanada und Stigmatisierung und Ridikulisierung der „neuen Frankophonie“ auf dem afrikanischen Kontinent, namentlich im subsaharischen Afrika. Die Entstehung des wissenschaftlichen Gegenstands der Frankophonie geht auf den Kolonialgeographen Onésime Reclus zurück, der in dieser sprachlich verfassten Auffassung von „francité“ eine Alternative zu einer allein ethnisch definierten Gesellschaft sah. Diese Sicht spiegelt sich auch in Ernest Renans Diktum einer Nation als „plébiscite quotidien“ wider. Sprachpolitik als aktive Außenpolitik wiederum wurde von der *Alliance française*, der *Alliance israélite universelle* und der *Mission laïque française* betrieben, gerade im Mittelmeerraum.

In der Levante, im französischen Mandatsgebiet Syrien-Libanon, zeichnen sich in den 1920er und 1930er Jahren jene Konfliktlinien ab, die den Diskurs über die Frankophonie bis heute prägen, nämlich die einer Alternative zur „angelsächsischen“ Domination der Welt. Gerade anhand von Sprachdebatten im Schul- und Universitätssystem (Ester Möller (2014) spricht hier von „Orten der Zivilisierungsmission“) lassen sich Widersprüche, Konfliktlinien, aber auch unbestreitbare Erfolge französischer Schul-, Sprach- und Kulturpolitik im Nahen Osten ermessen. Die Friktionspunkte mit der englischsprachigen Welt werden gerade im Libanon immer wieder sichtbar.

Die Konkurrenzsituation zum Englischen, die spätestens seit dem Versailler Vertrag und der Gründung des Völkerbundes auf den Plan tritt, wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch durch Versuche verstärkt, Plansprachen wie Esperanto als Alternative zu den „Kultursprachen“ Englisch und Französisch zu implementieren. Nach dem Zweiten Weltkrieg treten neue Konflikte auf, die die französische Sprachplanung vor neue Herausforderungen stellen. Das Buch endet vor der Dekolonialisierung, die die „klassisch“ aufgefasste Frankophonie begründet.

An dieser Stelle setzt ein wenig verzögert das Buch des Saarbrücker Romanisten Markus Messling ein: *Universalität nach dem Universalismus. Über frankophone Literaturen der Gegenwart*. Das Neue dieses (klugen) Essays liegt in der Überwindung steriler Grenzen zwischen Frankreich und der Frankophonie. Seine Kernfrage ist folgende: Wie können wir über Werte, Aufbau von Demokratie und Rechtsstaatlichkeit nach dem Niedergang des universalistischen Projekts nachdenken? Was können wir tun, um die Aporie der Grausamkeit der Kolonisierung im



Namen der Aufklärung zu denken? Wie kann uns Literatur in französischer Sprache dabei helfen, Gegenentwürfe und Alternativen zu entwickeln, die es uns ermöglichen, in einer Welt zusammenzuleben?

In seinem Vorwort konstatiert Messling das Ende des dominant europäischen Narrativs und die Emergenz neuer Stimmen, namentlich aus Afrika. Der Essay folgt dem Triptychon der Revolution *Liberté, Égalité, Fraternité*, wenngleich nicht in dieser Reihenfolge. Das erste Kapitel widmet sich der Melancholie weißer Männer über 40 und studiert die Idee des Niedergangs in den Werken Houellebecqs. Matthias Énards *Boussole* weist möglicherweise einen Ausweg, indem es Frankreich in ein nostalgisches Dreieck zwischen Deutschland, Frankreich und dem Orient einbettet und es somit ermöglicht, über Menschsein und Kultur auf eine vielgestaltige und vielschichtige Weise nachzudenken. Camille de Toledo, mithin einer der interessantesten (aber auch komplexesten) Autoren, beschreibt in seinem literarischen Schaffen Europas Tristesse, die Rolle von Sprache und das destruktive Potential neurechter Theorien.

Das zweite Kapitel steht unter dem Leitgedanken der *Liberté*. Alexis Jennis Roman *L'art français de la guerre* ist wohl der radikalste Gegenentwurf zum universalistischen Projekt der Französischen Republik, welches zu kolonialer Gewalt und zu sprachlicher Überdeterminierung führt. Ähnlich argumentiert der togolische Autor Kosso Effoui, dessen *L'Ombre des choses à venir* in der Dystopie der „Plantation“ den Sprachverlust afrikanischer Gesellschaften anprangert. Wajdi Mouawads Arbeiten zwischen Theater und Roman gründen ebenfalls auf der traumatischen Erfahrung des Bürgerkriegs im Libanon, doch insistiert er auf der integrativen Kraft der französischen Sprache als (Wahl-)Heimat, während Frankreich als Territorium sich Migration gegenüber mehr als reserviert verhält.

Die Dringlichkeit einer fairen Weltordnung manifestiert sich in zwei Texten, ebenfalls in französischer Sprache, die im dritten Kapitel besprochen werden. Shumona Sinhas *Assumons les pauvres!* ist das Ergebnis ihrer jahrzehntelangen Arbeit als Übersetzerin für die französische Asylbehörde. *La saison des ombres* von Leonora Miano zeichnet eine neue Gesellschaft jenseits von Rassen- und Sprachgrenzen, welche allein aus Geflüchteten besteht. Vielleicht liegt hierin ein Ausweg aus nationalstaatlicher Enge?

Beide Bücher leisten trotz ihrer Unterschiede in ihrer Herangehensweise und in ihrer fachlichen Verortung immens wichtige Beiträge zur Frankophoniediskussion und tragen jedes auf seine Weise dazu bei, dass die Mauern zwischen „dem Französischen“ und dem „Frankophonen“ endlich eingerissen werden. Man kann beiden nur eine möglichst breite Leserschaft wünschen.

## **Bibliografie**

- FUMAROLI, Marc. 2001. *Quand l'Europe parlait français*. Paris: Fallois.  
MÖLLER, Ester. 2014. *Orte der Zivilisierungsmission. Französische Schulen im Libanon 1909–1943*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Felicia Dumas

Compte rendu

**BOCHMANN, Klaus (éd.). 2016. *La Francophonie en Europe du Sud-Est. Aspects historiques, problématiques actuelles*. Leipzig : Leipziger Universitätsverlag.**

**Felicia Dumas**

est professeure de langue française à  
l'université Alexandru Ioan Cuza de  
Iasi, Roumanie.

**[felidumas@yahoo.fr](mailto:felidumas@yahoo.fr)**

Mots-clés

Francophonie – Europe du Sud-Est – Roumanie – Moldavie – Grèce – Ukraine – Albanie – Bulgarie

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la langue-culture française<sup>1</sup> est encore chez elle en Europe orientale et du Sud-Est en général ; en témoignent la « vénérable » tradition francophone encore vivante de Roumanie, ainsi que les respirations francophones de la Moldavie ex-soviétique, de la Pologne ou de la Bulgarie voisines. Sans oublier les réminiscences contemporaines de l'influence française de Grèce ou de Russie, en passant par l'Ukraine dont une ancienne partie fut roumaine. À travers le temps, les Grecs et les Russes ont œuvré à la consolidation de cette tradition francophone sud-est européenne, non seulement dans leurs pays respectifs (l'esprit français étant présent en terres hellénophones depuis l'époque de Byzance : cf. la contribution de Foteini Kolovou, « Histoires hellénophones autour de *conquestes, frères minours, civilisation et tolérance*. Empreintes de la francophonie en Grèce », pp. 109-126), mais aussi et surtout en tant qu'agents infuseurs du goût pour le français dans toute la région et surtout dans les Principautés Roumaines. C'est à tous les aspects historiques liés à cette présence de la langue et de la culture françaises dans les pays du Sud-Est européen, ainsi qu'à la richesse et à la complexité de cette francophonie assumée et affichée délibérément à travers le temps par les peuples habitant ces espaces que font référence les dix études

---

<sup>1</sup> Nous faisons un clin d'œil à cette notion si employée en didactique des langues notamment, les dernières années, qui exprime justement toute l'imprégnation culturelle d'une langue et fait référence aux représentations subjectives de ses locuteurs quant à son emploi et à ses valeurs symboliques (cf. Coracini 2010). Dans notre cas, le français a toujours été représenté dans ces contrées d'Europe comme la langue de la diplomatie, de la culture et du raffinement en général (cf. Dumas & Dumas 2006, Dumas 2012).

réunies dans le volume édité par Klaus Bochmann et publié en 2016 aux éditions universitaires de Leipzig.

Mais que comprend-on encore de nos jours par la francophonie de ces pays ? C'est Klaus Bochmann qui essaie de préciser les choses dans son admirable synthèse de la francophonie roumaine qui sert également d'introduction à ce volume, en faisant la différence entre une « francophonie de fait, au f minuscule, qui désigne la présence d'une culture partiellement ou entièrement francophone dans un certain espace, et la Francophonie au F majuscule, organisée et institutionnalisée » (p. 7), représentée par l'Organisation Internationale de la Francophonie et ses multiples sous-organisations. Si la deuxième acception est plutôt récente, la première recouvre plusieurs siècles d'histoire de contacts des différentes nations habitant dans ces contrées avec la langue, la culture et la civilisation françaises. En tant que bénéficiaire d'une telle francophonie, « de fait », héritée par les Principautés Roumaines depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle (et même avant<sup>2</sup>), nous aimerions nous arrêter ici sur la cohérence et la richesse des approches historiques (synthétiques ou ponctuelles) de la francophonie proposées par les travaux du volume mentionné, en soulignant en même temps les enjeux du combat institutionnel porté de nos jours pour continuer à faire (re)vivre cette tradition francophone dans la région.

Le noyau dur de ce recueil est constitué de textes présentés sous forme de communications scientifiques lors d'un colloque consacré à la Francophonie du Sud-Est européen, qui s'est tenu à Leipzig en mars 2010, organisé par le *Moldova-*

---

<sup>2</sup> L'étude de Peter Mario Kreuter, consacrée aux intérêts de la politique (et de la monarchie) française à l'égard des Principautés roumaines entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, période assez peu étudiée d'ailleurs, montre justement le fait que ces intérêts remontent au XVI<sup>e</sup> siècle. Ils se sont transformés en une véritable influence à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'arrivée des secrétaires des princes de Valachie et de Moldavie, des Français qui remplissaient également les fonctions de conseillers et de précepteurs des enfants de la cour et des grands boyards. A leur suite, une multitude de professeurs ont enseigné le français dans ces familles, ainsi que dans des institutions scolaires publiques ou privées, qu'ils ont pris l'initiative de fonder sur place. À la longue, une véritable colonie française s'y est développée, contribuant de façon décisive à la modernisation de la société roumaine et au raffinement des mœurs et de la culture autochtones. Dans les librairies et les bibliothèques, les livres et les journaux français étaient majoritaires. Le premier journal imprimé dans les Pays Roumains a été rédigé en français. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les jeunes roumains instruits poursuivaient leurs études à Paris d'où ils revenaient avec des idées et des connaissances modernes qu'ils essayaient d'implanter dans leur pays. A Iași, le premier théâtre a été fondé par une troupe française qui y joua en français pendant des décennies et sur la scène duquel a été créée la troupe nationale moldave. La France de Napoléon III a été le principal soutien de l'Union des Principautés Moldo-Valaques ; des fonctionnaires, des militaires, des ingénieurs et des professeurs français sont venus ensuite aider à la construction du nouvel État. Au cours de la Première Guerre mondiale, la France et la Roumanie ont été alliées et c'est grâce à la mission militaire du général Berthelot envoyée à Iași qu'une catastrophe a été évitée. La France a été le principal partenaire culturel, politique et économique de la Roumanie jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. La Moldavie en particulier et la Roumanie en général (après l'Union des Principautés) ont été non seulement francophones par adhésion volontaire à l'utilisation du français et des valeurs françaises, mais aussi très francophiles jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque le régime communiste s'est installé à Bucarest. Et même pendant ce régime, la France, le modèle français, la culture et la langue française, sont restés pour la plupart des intellectuels, universitaires et scientifiques, tout comme pour de nombreux Roumains, un symbole, un refuge et un espoir de liberté (cf. par ex. Corpădean 2016, Dumas & Dumas 2006, Dumas 2010, Dumas 2009, Turcan 2016). Notons aussi les revues francophones *Synergies Roumanie* et *Francopolyphonie* qui démontrent et cultivent cet intérêt roumanophone pour la francophonie (cf. par ex. Vlad et al. 2010, Carpentier 2014).

*Institut Leipzig* et le *Balkanromanistenverband* allemand. Afin de proposer aux lecteurs une image d'ensemble de la relation de tous les pays de la région avec la langue et la culture françaises, d'autres études concernant, par exemple, la Grèce et l'Ukraine, ont été ajoutées à ces travaux. C'est donc la Francophonie institutionnelle qui a représenté le point de départ et le prétexte des analyses dédiées à la francophonie historique, « de fait », de certaines parties de cette région, dont on peut saisir encore les traces de nos jours, récupérées et revivifiées par les organismes et organisations francophones. Et avant même de commencer la présentation de ces travaux, une observation générale surgit comme une évidence : dans l'Europe du Sud-Est, la Francophonie institutionnelle ne fait que légitimer actuellement une francophonie « de fait », historique, en la revivifiant (pour ne pas dire, en la faisant survivre) à travers les aléas de l'histoire contemporaine.

Dans les différents espaces géographiques de l'Europe du Sud-Est, l'impact de la langue et de la culture françaises sur les cultures et les mentalités autochtones s'est manifesté soit à travers la diplomatie et des facteurs politiques (dans des pays faisant partie de l'Empire Ottoman surtout, comme l'Albanie, ou de sa zone d'influence, comme les Principautés Roumaines), soit par l'intermédiaire des idées philosophiques et révolutionnaires (comme en Transylvanie, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le milieu du XIX<sup>e</sup>, où les idées des Lumières et de la Révolution française ont contribué à une prise de conscience nationaliste des intellectuels transylvains), des traductions (comme en Ukraine notamment, mais aussi partout ailleurs en Europe du Sud-Est), ou de l'enseignement (par l'intermédiaire des écoles grecques surtout, comme en Valachie, en Moldavie et en Bulgarie). La corroboration de tous ces aspects, relevant de la problématique fort complexe de la francophonie historique de ces pays (doublée souvent d'une véritable francophilie), récupérée par la Francophonie institutionnelle après la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et leur contribution à l'évolution de leurs cultures nationales, de leurs mentalités et de leur histoire moderne sont mises en lumière de façon analytique et/ou synthétique par les travaux du volume publié en Europe occidentale par des acteurs francophones allemands, spécialistes de la passion française du Sud-Est européen.

L'ouvrage que nous signalons ici est ouvert par une magistrale étude consacrée par Klaus Bochmann à la francophonie roumaine, l'une des plus « authentiques » (car plutôt désintéressée politiquement) et des plus durables de la région, la plus vénérable non seulement du point de vue de son ancienneté, mais aussi de celui de sa symbiose avec une francophilie affichée et sincère, encore présente symboliquement (même si timidement) de nos jours, à travers les options linguistiques et culturelles d'une certaine génération d'intellectuels et de scientifiques roumains. Elle est suivie par un intermezzo sociolinguistique signé par Georg Kremnitz, qui porte sur les résultats d'un projet consacré à l'histoire « sociale » des langues de France (cf. Kremnitz 2013), et qui pousse le lecteur à réfléchir aux multiples visages historiques de la langue française, imbriqués dans une architecture complexe de variétés diachroniques et régionales, diatopiques et diastratiques, ce français représenté avant tout et surtout comme une langue unique

et unitaire à travers l'ensemble des imaginaires francophones des pays du Sud-Est européen. À quel français se sont donc rapportés, à travers les siècles, les intellectuels et les aristocrates roumains, russes, bulgares ou grecs ? Les travaux du volume proposent implicitement la réponse à cette question, en insistant sur la mention précise et scrupuleuse des auteurs classiques lus et traduits du français, dont le choix était motivé justement par leur autorité et notoriété littéraire ou philosophique, reconnues comme telles « au centre », en France, et en dehors de ses frontières, en vertu de leur expression dans une langue représentée comme celle du raffinement philosophique et littéraire, d'une civilisation éclairée et toujours progressiste. Plusieurs études précisent les noms de ces auteurs, ainsi que de leurs ouvrages fondamentaux gardés dans différentes bibliothèques privées ou publiques, des grands aristocrates roumains (les boyards de Moldavie et de Valachie, ou les intellectuels de Transylvanie mentionnés par Iacob Mârza et Coralia Telea : Petru Maior, Ioan Rusu, Aron Pumnul, Timotei Cipariu et d'autres), russes, bulgares et ukrainiens, et traduits dans les langues des pays du Sud-Est européen. La plupart de ces langues se sont soit enrichies lexicalement lors de ce contact très précis avec le français, accompli à travers les traductions (comme le roumain au XIXe siècle), soit manifestées en tant que langues littéraires autonomes, comme l'ukrainien, qui faisait ainsi preuve d'un potentiel capable « de transmettre les idées les plus raffinées et les procédés de style les plus sophistiqués » (Oleksandr Cherednychenko, « La francophonie en Ukraine : histoire et modernité », p. 140). L'exercice de la traduction se faisait, certes, notamment du français vers ces langues sud-est européennes, mais aussi dans le sens inverse, contribuant de la sorte non seulement à un véritable dialogue interculturel, mais aussi à la construction proprement dite de cette architecture francophone qui a perduré le long des siècles.

Les livres français se trouvaient dans les bibliothèques des institutions scolaires où l'on enseignait le français (les écoles grecques de Roumanie, dont la prestigieuse Académie de « Saint Sava » de Bucarest, ou les écoles grecques de Plovdiv, Tarnovo et Melnik en Bulgarie), ou des institutions religieuses catholiques (et gréco-catholiques) (comme le Consistorium de Blaj, le monastère de la Sainte Trinité et le Séminaire Diocésain de Blaj, en Transylvanie : cf. Iacob Mârza & Coralia Telea, « Manifestations de la francophonie en Transylvanie », pp. 33-35), étant utilisés pour l'instruction publique et personnelle, et contribuant souvent à une véritable émancipation nationale et confessionnelle, comme ce fut le cas de l'Église Gréco-Catholique de Transylvanie.

C'est donc l'histoire qui a tracé le destin de la francophonie de fait dans cette région de l'Europe (orientale et du Sud-Est). Une histoire toute particulière, qui a favorisé parfois, même de façons politique et idéologique, la présence et l'influence culturelle du français, comme en Ukraine, par exemple (caractérisée, comme nous l'avons vu, par une émancipation linguistique de la langue ukrainienne à travers les traductions du français), ou en République de Moldavie. Celle-ci a traversé une « étape de la francophonie de masse et idéologisée, déterminée par la politique linguistique du Parti Communiste de l'Union Soviétique » après la Deuxième Guerre mondiale, pour plusieurs raisons (cf. Sabine Krause, Igor Sarov, « Le français

en République de Moldavie aujourd'hui », p. 90), après avoir vécu une véritable francophonie et francophilie des élites aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, lorsqu'elle était encore roumaine, organisée sous la forme de la Principauté de Moldavie<sup>3</sup>.

Et pourtant... De nos jours, on constate une évolution des mentalités à l'égard de la francophonie à travers les options linguistiques des jeunes de ces pays, qui n'adhèrent plus aux anciennes représentations, « traditionnelles », du français, de langue de culture et du raffinement intellectuel, l'associant à une période révolue et à un passé livresque (cf. Sabine Krause, Igor Sarov, « Le français en République de Moldavie aujourd'hui », p. 96-97), à un « projet d'élite » par lequel ils ne sentent plus concernés (cf. Jürgen Erfurt, « Français et francophonies dans la colonisation et la mondialisation », p. 78), et qui s'orientent de plus en plus vers l'anglais et l'allemand, des langues « économiques » et « pragmatiques ». Ou bien, en termes de sociolinguistique, l'imaginaire linguistique<sup>4</sup> construit à l'égard du français a connu des mutations profondes. La francophonie « traditionnelle », définie comme « pratique linguistique et identitaire dans le monde » (Jürgen Erfurt, « Français et francophonies dans la colonisation et la mondialisation », p. 77) est récupérée depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle par les efforts de la Francophonie institutionnelle, définie comme « institution politique supra-étatique » (*Id., ibid.*), au niveau des différentes activités culturelles et sociolinguistiques entreprises par des acteurs politiques engagés, des organismes et des institutions présentes partout en Europe du Sud-Est, en Roumanie, comme en Moldavie, en Albanie, en Grèce, en Ukraine, ou en Bulgarie. La francophonie mythique dont parlait Senghor (cet « Humanisme intégral », cité par Jürgen Erfurt dans son étude), perdue ainsi en s'efforçant de revaloriser un passé bilingue et biculturel au niveau d'un plurilinguisme avec le français, par la concertation de tous les réseaux culturels de la Francophonie institutionnelle, dont le seul objectif est celui de reconquérir, à travers l'usage de toutes les techniques modernes de la séduction, l'intérêt de la jeune génération pour la plus-value de la langue et de la civilisation française dans le monde contemporain.

## Bibliographie

- CORACINI, Maria José. 2010. « Langue-culture et identité en didactique des langues (FLE). » *Synergies Brésil*, 2, 157-167.  
<[https://gerflint.fr/Base/Bresil\\_special2/Bresil%20SP2.html](https://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/Bresil%20SP2.html)>
- CARPENTIER, Nelly. 2014. « Moldavie : La francophonie et même La Francopolyphonie ! » *Synergies Monde méditerranéen* 4, 55-62.  
<<https://gerflint.fr/Base/MondeMed4/Mondemed4.html>>
- CORPADEAN, Adrian-Gabriel (dir.). 2016. *La présence de la francophonie dans la Roumanie communiste. Synergies Roumanie* 11.  
<<https://gerflint.fr/Base/Roumanie11/roumanie11.html>>

---

<sup>3</sup> C'est à cette Moldavie historiquement roumaine que nous faisons référence dans l'ensemble de nos travaux portant sur l'histoire de la francophonie roumaine (cf. Dumas & Dumas 2006).

<sup>4</sup> Par imaginaire linguistique, nous comprenons ici avec Anne-Marie Houdebine, « le rapport du sujet à la langue », l'ensemble des représentations que le locuteur se fait par rapport à la langue qu'il parle (et/ou qu'il connaît), ses commentaires à l'égard de l'usage de cette langue (cf. Houdebine-Gravaud 1998, p. 12).

- DUMAS, Felicia. 2010. « La langue française et son pouvoir symbolique menaçant face au communisme en Roumanie. » *La Francopolyphonie Langue, littérature, culture et pouvoir*, 5, Chişinău : ULIM, 79-89.
- DUMAS, Felicia. 2009. « La francophonie, forme d'identité et de révolte dans la Roumanie des années 1980. » *Actes du colloque « Identité et révolte dans l'art, la littérature, le droit et l'histoire en Bulgarie, Roumanie et en Europe Centrale et Orientale entre 1947 et 1989 »*, Editions de l'Institut d'Etudes Balcaniques de l'Académie Bulgare des Sciences, Editions Rafael de Surtis, Editura Limes, 283-299.
- DUMAS, Felicia & Olivier Dumas. 2006. *Iaşi et la Moldavie dans les relations franco-roumaines. Histoire chronologique du XIVème au XXIème siècle*. Préface de prof. dr. André Godin, postface de Guillaume Robert. Iaşi: Institutul European.
- DUMAS, Felicia. 2012. « La langue française et son enseignement en Roumanie : tradition, histoire et actualité. » *Education et sociétés plurilingues*, 33, 3-15.
- HOUDEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie. 1999. « L'imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles. » *Limbaje şi comunicare*, III, *Expresie şi sens*. Iaşi: Editura Junimea, 9-32.
- KREMNITZ, Georg (dir.). 2013. *Histoire sociale des langues de France*. Rennes : PUR.
- La Francopolyphonie*. Publication de l'Institut de Recherches philologiques et interculturelles de l'Université Libre Internationale de Moldova (ULIM).  
<<http://lafrancopolyphonie.blogspot.com/>>
- Synergie Roumanie*. Revue annuelle du Gerflint.  
<<https://gerflint.fr/synergie-roumanie>>
- VLAD Monica et al. 2010. « *Synergies Roumanie* : entre la recherche roumaine et l'espace francophone international. » *Synergies Monde méditerranéen* 1, 143-145.  
<<https://gerflint.fr/Base/MondeMed1/mondemed1.html>>
- TURCAN, Olga. 2016. « Moldavie et langue française, une relation séculaire et privilégiée. » *Éducation et sociétés plurilingues*, 40, 15-26.  
<<http://journals.openedition.org/esp/774>>

Roger Schöntag

Rezension

**DUFTER, Andreas, Klaus Grübl & Thomas Scharinger (ed.).  
2020. *Des parlars d'oïl à la francophonie. Contact, variation  
et changement linguistiques*. Berlin/Boston: de Gruyter.**

**Roger Schöntag**

ist akademischer Rat (a.Z.) am Institut  
für Romanistik (Sprachwissenschaft)  
der Universität Erlangen.

**roger.schoentag@fau.de**

Keywords

Französische Sprachgeschichte – Frankophonie – Sprachwandel – Sprachkontakt –  
Standardisierung

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis der Tagungsreihe *Repenser l'histoire du français*, die in ihrer letzten Ausgabe vom 7.-8. April 2016 in München stattfand und die einst von Maria Iliescu (1927-2020) und David Andrew Trotter (1957-2015) in Innsbruck begründet wurde.<sup>1</sup> Der im Titel zusammengefasste Schwerpunkt des Bandes, nämlich historische Sprachwandelprozesse im Französischen unter besonderer Berücksichtigung der Varietäten vom Mittelalter bis zur Ausbreitung des Französischen im Zuge der kolonialen Expansion, wird nochmals durch drei Sektionen präzisiert: 1) *Contact, nivellement et (re-)standardisation : De la variation médiévale au français moderne*, 2) *Expansion du français comme langue seconde ou véhiculaire* und 3) *Continuités et ruptures en français d'Outre-mer et dans l'émergence des langues créoles*.

Nach einigen grundsätzlichen Überlegungen der Herausgeber beschäftigt sich Zinaïda Geylikman im ersten Beitrag mit einer bekannten morphologischen Alternanz im Altfranzösischen: „*Tu parli como ber*“: *Le destin de la forme monosyllabique du substantif ‚baron‘ dans la „Geste francor“*. Bedingt durch die Zweikasusdeklinations gibt es im Altfranzösischen eine mono- und entsprechende bisyllabische Form zur Bezeichnung eines Edelmanns, und zwar *ber* (Rektus Singular) und *baron* (Obliquus Singular) sowie *baron* (Rektus Plural) und *barons*

---

<sup>1</sup> Zu den bisherigen Publikationen, die aus dieser Tagungsreihe hervorgegangen sind, zählen Lagorgette (2014) und Kristol (2017). Zu weiteren Kongressreihen sowie dem Stand der historischen Sprachforschung zum Französischen allgemein cf. Schöntag (2018).



(Obliquus Plural), wobei allein die Obliquus-Formen (*baron/barons*) bis ins Neufranzösische erhalten bleiben. Um den Veränderungen im Gebrauch der beiden Formen auf die Spur zu kommen, untersucht Geylikman die Verwendung von *ber* und *baron* in der *Geste francor* (1. Hälfte 14. Jh.), einer franko-italienischen Sammlung von *chansons de geste*. Zunächst werden jedoch die verschiedenen Funktionen im altfranzösischen Heldenepos näher beleuchtet. Dabei ist festzustellen, dass beide Formen, *ber* und *baron*, als *épithète formulaire* auftreten können, mit jedoch eindeutiger Präferenz für das monosyllabische *ber* (55:4 Okkurenzen im 12. Jh.; 73:7 im 13. Jh.): z. B. *Rollant i fut e Oliver li ber, A tant i vint Willame le barun* (p. 23). Beim Gebrauch als Prädikativ überwiegt ebenfalls die monosyllabische Form, nicht selten begleitet von dem Intensivierungsadverb *molt*: z. B. *Li quens Guillelmes fut molt gentis et ber* (p. 25). Die zentrale These Geylikmans lautet darauf aufbauend, dass sich schon im 12. Jh. eine funktionale und semantische Differenzierung anbahnt, die sich durch den adjektivischen Gebrauch von vorwiegend *ber* mit *valeur évaluative* andeutet, wobei jedoch zunächst auch noch *baron* diese Funktion übernehmen kann, da beide noch zum gleichen Paradigma gehören; eine deutliche Differenzierung setzt erst später ein. Im Mittelfranzösischen zeigt sich dann adjektivisch eine Verwendung von *ber*, die nicht mehr an die Grundbedeutung ‚*valeureux*‘ (in Bezug auf einen *homme aristocrate*) gebunden ist, sondern metonymisch davon abgeleitet wurde und sich auf Sachen beziehen kann: z. B. *La response dou duc de Bourgogne au cuer ber* (p. 28). In der Analyse der *Geste francor* zeigt sich schließlich ein unabhängiger Gebrauch von *ber* und *baron*, da der Zusammenhang der beiden Formen im Zweikasussystem des Altfranzösischen hier nicht mehr gesehen wurde. Für die italophonen Schreiber war die Form *ber* opak und wurde, wenn überhaupt, als eigenständiges Adjektiv wahrgenommen, und zwar mit einer allgemeinen Bedeutung ‚*de valeur*‘, applizierbar auf Personen im Allgemeinen, die nicht unbedingt aristokratisch sein mussten (p. 41-42). Der Beitrag von Geylikman liefert einen wertvollen Einblick in einen komplexen Sprachwandelprozess vom Alt- zum Mittelfranzösischen, den man sicherlich mit Gewinn noch in weiteren Studien vertiefen kann, im Hinblick auf die Quellenbasis und auch auf ähnliche Formen ohne Stammausgleich (z. B. afrz. *copain* vs. *compagnon*; *cuens* vs. *conte*; *lédre/lérre* vs. *larron*).

Der folgende Beitrag von Annie Bertin betrifft einige *Réflexions sur un remaniement picardisant de l'„Histoire d'Alexandre“ à la fin du 15<sup>e</sup> siècle*. Hierbei wird die französische Übersetzung der Alexandergeschichte des Portugiesen Vasque de Lucène (1435-1512) in den Fokus genommen, der die lateinische Vorlage des römischen Historikers Quintus Curtius Rufus (1. Jh. n. Chr.), die *Historiae Alexandri Magni Macedonis*, bearbeitet hat. Das Werk des portugiesischen Gelehrten, der in Coimbra, Paris und Köln studiert hatte und im Dienste Isabellas von Portugal (1397-1471), der dritten Ehefrau des Herzogs Phillip II. des Guten von Burgund (1396-1467, Hzg. ab 1419), stand, ist in zwei Manuskriptversionen überliefert. Dabei wird deutlich, wie der Text der *Histoire d'Alexandre* (1468)<sup>2</sup> in einer Überarbeitung (2.

---

<sup>2</sup> Der vollständige Titel lautete *Les faits et gestes d'Alexandre le grant compilez de plusieurs livres et adjoints aus histoires de Quinte Curce Rufe*, was auch damit zusammenhängt, dass Vasque de Lucène die im Original

Manuskript) entgegen der allgemeinen Tendenzen der Entpikardisierung sich der lokalen *scripta* Flanderns und der Pikardie annähert und sich ein Stück weit dem *françois* bzw. der Franzisierung verweigert. Die Annäherung an eine *maniere de parler* des einfachen Volkes impliziert zudem eine Delatinisierung, vor allem der Syntax. Dieser hier aufgezeigte Prozess, der deutlich macht, dass die Standardisierung des Französischen (bzw. Franzischen) nicht linear verlief, ist mehr als beachtenswert.

In ihrem Beitrag *Les locutions conjonctives 'malgré que' et 'à cause que' : Normes et usages en diachronie* geht Julie Glikman der Entstehungsgeschichte dieser heute durchaus verbreiteten, aber als fehlerhaft im Sinne der präskriptiven Norm angesehenen Konjunktionen auf den Grund. Interessant ist dabei nicht nur die unterschiedliche historische Genese – *à cause que* (16./17. Jh.), *malgré que* (18. Jh.) –, sondern auch die zum Schluss erhobene Sprecher-Akzeptabilität der beiden ehemals unmarkierten und heute als *familier* bzw. *populaire* eingestuften Lokutionen.

In *Contextes promoteurs et émergence des questions 'in situ' en français* untersucht Pierre Larrivée einen bestimmten Typus von Fragesatz (z. B. *Paul a parlé à qui?*), der erstmals im 15. Jh. auftretend vor allem in Texten mit Passagen fingierter Mündlichkeit ab dem 18. Jh. erscheint, oftmals parallel mit einem anderen Typus, der als *interrogation retardée* (z. B. *Paul en a parlé; à qui?*) bezeichnet wird.

Die zweite Sektion (*Expansion du français comme langue seconde ou véhiculaire*) beginnt mit dem Artikel von Andres Kristol zum Thema *François Poulain de la Barre et les „Remarques particulières sur la Langue Française pour la ville de Genève“* (1691). *Les enseignements de la première cacologie connue d'un français régional*, in dem ein bisher wenig beachteter normativer Text im Gefolge von Claude Favre de Vaugelas' (1585-1650) *Remarques sur la Langue Française* (1647) untersucht wird. François Poulain de la Barre (1647-1723), der vor allem als kartesianischer Philosoph mit Publikationen zur *querelle des femmes*, in denen er progressive Ansichten zur *éducation féminine* vertritt, bekannt geworden ist (cf. *De l'Égalité des deux sexes*, 1673; *De l'Éducation des dames*, 1674; *De l'Excellence des hommes contre l'égalité des sexes*, 1675), hat sich auch mit sprachlichen Problemen auseinandergesetzt. Neben einer Schrift zu Übersetzungsproblemen (cf. *Les Rapports de la langue latine avec la française pour traduire élégamment et sans peine*, 1672) widmet er ein Traktat den sprachlichen Charakteristika seiner neuen Heimatstadt Genf, in die er nach seiner Konversion zum Protestantismus übersiedelte (1688) und wo er zeitweilig als Sprachlehrer arbeitete. Zu dieser Zeit sind in der *Suisse romande* noch das Frankoprovenzalische bzw. seine Varietäten stark präsent und das Französische ist auf eine gehobene Bürgerschicht begrenzt. In seinem *Essai des Remarques particulières sur la Langue Française pour la ville de Genève* (1691) versucht Poulain nun, seinen Mitbürgern ein *bon français* bzw. den *bon usage* näherzubringen, in dem er unter verschiedenen Rubriken die seiner Meinung nach

---

fehlenden Bücher bzw. Passagen der ursprünglichen 10 Bücher der Alexandergeschichte des Curtius Rufus ergänzte (es fehlen die Bücher 1-2, der Beginn des 3., das Ende des 5, der Beginn des 6. und Teile des 10., was jedoch zumindest partiell aus Diodor, Justin, Plutarch und Arrian rekonstruiert werden kann).

zugrundeliegenden Normverstöße auflistet: I. *Des mots qui sont hors d'Usage* (z. B. *débonnaire, moleste, prou*), II. *Des Mots Impropres* (z. B. *censurer, tirant, y statt le/lui/cela*: cf. *l'y verrai* statt *je le verrai*), III. *Un Genre pour un autre* (z. B. *un affaire, un huile*), IV. *Un Mode pour un autre* (z. B. *passé surcomposé*: cf. *l'ay eu dit cela*) (p. 124-136). Unter diesen Kategorien stigmatisiert er, nicht selten unter Rückgriff auf das *Dictionnaire français contenant les mots et les choses* (1680) von César-Pierre Richelet (1626-1698), bestimmte Auffälligkeiten des Französischen von Genf. In seiner Analyse einzelner Lexeme und Konstruktionen präpariert Kristol mit großer Präzision heraus, wie sich die Genese dieses schweizerischen Französischen vollzieht und durch die Adaption von Frankprovenzalisten, Dialektismen, Archaismen und auch Innovationen ein eigener Regiolekt entsteht.

Im anschließenden Beitrag von Joachim Steffen *L'entrée dans l'écrit revisitée : Éléments occitans dans les lettres de soldats peu-lettrés du Languedoc-Rousillon (Révolution et Empire)* geht es um den Einfluss des Okzitanischen bei ungebildeten Schreibern des Französischen, also solchen, die zwar alphabetisiert sind, deren Texte jedoch orthographische, lexikalische, morphosyntaktische und diskurs-traditionelle Normverstöße aufweisen (cf. frz. *peu-lettrés*, it. *semicolti*). Die Auswertung der Soldatenbriefe zu Beginn des 19. Jhs. erfolgt anhand eines Teils des umfangreichen *Corpus Historique du Substandard Français (CHSF)*, initiiert von Harald Thun (cf. z. B. Thun 2018).<sup>3</sup> Basis der Untersuchung sind 60 Briefe aus den *Archives départementales de l'Hérault* (Teil des CHSF) von Soldaten der Revolutionsarmee (datiert 1793-1795), die aus der Gemeinde Lodève nördlich von Montpellier stammen. Diese Region war bis zu Beginn des 20. Jhs. im Wesentlichen okzitanischsprachig, d. h. es bestand eine Diglossie mit dem Französischen, welches ab dem Edikt von Villers-Cotterêts (1539) zunehmend als Schriftsprache und auch als *high variety* in der Mündlichkeit fungierte. Bemerkenswert an diesen Briefen ist, dass sie ja vor der Zeit der großen Schulpflichtoffensive des 19. Jhs. entstanden (cf. *loi Guizot*, 1833; *loi Ferry* 1882), in einer Epoche, die bezüglich der Schreibfähigkeit der *couches populaires* noch kaum untersucht ist. Wie Steffen zu Recht kritisiert lässt sich die Schreib- und Lesefähigkeit nur sehr approximativ an der Signaturfähigkeit ablesen, ein vielleicht etwas besserer – wenn auch nicht verlässlicher – Indikator scheint die Verbreitung bzw. Auflage der *bibliothèque bleue* sowie die Existenz von ca. 30.000 *petites écoles* unter kirchlicher Aufsicht.<sup>4</sup> Die in den Briefen

---

<sup>3</sup> Neben dem CHSF – *Corpus Historique du Substandard Français* von Harald Thun (Kiel), welches einen größeren Zeitraum (1789-1918) umfasst, sei auf weitere Datenbank-Korpora mit Texten der *peu-lettrés* hingewiesen, und zwar das *Corpus14*, geleitet u. a. von Nathalie Auger (Montpellier) und Sonia Branca-Rosoff (Sorbonne), welches Briefe der Soldaten (*poilus*) des 1. Weltkrieges (1914-1918) beinhaltet, auf das angeschlossene Projekt *Egoling14-18* von Sybille Große (Heidelberg) zur gleichen Epoche sowie auf das *CDPB – Corpus des bagnards et leurs proches* von Stephanie Massicot (Erlangen), in dem Briefe von Strafgefangenen (*bagnards*) und ihren Angehörigen (1854-1892) aufbereitet wurden. Ein Korpus, das sich einer älteren Sprachstufe verschrieben hat, ist das von Pierre Larrivée (Caen) geleitete Projekt *EPELE – L'écriture des peu-lettrés* zum Französischen der Normandie (14.-16. Jh.). Rezente Studien dazu sind u. a. Steffen, Thun & Zaiser (2018), Große & Sowada (2020) sowie Massicot (2020).

<sup>4</sup> Mit *bibliothèque bleue* oder *Livres bleues* bezeichnet man Bücher populärer Unterhaltungsliteratur (oft Prosafassungen altfranzösischer Versromane), die ab dem Beginn des 17. Jhs. weite Verbreitung fanden (cf. z. B. aus der Druckerei der *frères Oudot* in Troyes) und die einen einfachen blauen Umschlag hatten (cf. dt. Volksbücher, Kolportageromane).

der einfachen Soldaten festgestellten Devianzen, also Abweichungen von der Norm, betreffen die verschiedensten Bereiche des Sprachlichen. Dabei gelingt es Steffen u. a. folgende auf okzitanischen Einfluss zurückzuführenden Merkmale zu isolieren: 1) Aufgrund der Entphonologisierung von /b/ und /v/ im Languedokischen (und Gaskognischen) ergeben sich Schreibungen wie au *cam de vatalle* ('au champ de bataille') oder *le oubrage* ('l'ouvrage') (p. 152-153); 2) aufgrund des gerollten r im Okzitanischen, ergeben sich Schreibungen mit den artikulatorisch nahestehenden Lauten /d/ oder /l/ wie in *éjéné vous écri~~d~~e jamais* ('Et je ne vous écrirai jamais') oder *A Escalene* ('À Escarene') (p. 153-154); 3) die Bildung des *passé composé* mit *avoir* statt mit *être* wie im Okzitanischen, z. B. *nous avons rete* ('nous sommes restés') oder *il a parti* ('il est parti') (p. 158). Ein zweifellos wichtiger Beitrag zur weiteren Erforschung der *écriture populaire*.

Der folgende Artikel von Joseph Reisdoerfer, *Histoire linguistique des français: Éléments pour une histoire du français au grand-duché de Luxembourg* zeichnet die Geschichte des Französischen im Großherzogtum Luxemburg seit dem 12. Jh. nach, in welchem es bis heute als offizielle Amts- und Schulsprache fungiert, obwohl es aufgrund territorialer Einbußen schon lange keine autochthonen *native speakers* mehr gibt.

Im Anschluss beschäftigt sich Clémentine Rubio mit der *Diffusion du français en Palestine ottomane et idéologies linguistiques*; dabei handelt es sich um ein Kapitel der Geschichte der Frankophonie in einem nicht von Frankreich kolonisierten Landstrich, in dem das Französische jedoch als imperiale Sprache mit zivilisatorischen Ansprüchen wirkte (cf. *français de coeur* vs. *français de race*).

Hervorzuheben ist auch die bisher noch kaum beachtete Stellung des Französischen in Finnland, welche von Juhani Härmä in seinem Beitrag *Le français et le suédois dans les correspondances finlandaises des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles: Contacts de langues* bearbeitet wurde.<sup>5</sup> Härmä sichtet die Korrespondenzen zweier Gelehrter im finnischen Nationalarchiv (fin. *Kansallisarkisto*, schw. *Riksarkivet*), und zwar von dem architektonischen Planer Helsinkis Johan Albrecht Ehrenström (1762-1867) und von dem Diplomaten und Höfling Gustaf Mauritz Armfelt (1757-1814). Finnland gehörte über viele Jahrhunderte zum schwedischen Königreich (12.-18. Jh.), bis es 1809 von Russland annektiert wurde. Neben dem Finnischen als einheimische Sprache waren im 17./18. Jh. das Schwedische, das Russische, das Deutsche, das Lateinische und das Französische in Gebrauch. Dabei fungierte das Französische wie zu dieser Zeit auch in anderen Teilen Europas als *lingua franca* und Sprache der Oberschicht, zumal die gegenseitige Verständigung der anderen Sprachgruppen eingeschränkt war (Finnen, Schweden, Russen). So findet man in den untersuchten Korrespondenzen verschiedene französische Entlehnungen unterschiedlicher Integration bis hin zu Code-Switching: z. B. „och hvilken således måste fullbordas, *en depot* af alla dumma anmärkningar och *critiques*, hvilka uphöra så snart det Herculanska arbetet står färdigt för deras ögon. Då heter det: *qui*

---

<sup>5</sup> In der von den Herausgebern vorangestellten Zusammenfassung ist bezüglich dieses bzw. des vorherigen Artikels die Reihenfolge vertauscht worden (p. 8) – *une faute de négligence*.

*l'auroit crû?*“ (p. 219). Eine weitere Auswertung der Quellen und Systematisierung der sprachlichen Phänomene ist hierbei zweifellos lohnenswert.

Die dritte Sektion (*Continuités et ruptures en français d'Outre-mer et dans l'émergence des langues créoles*) beginnt mit einem Beitrag von Ingrid Neumann-Holzschuh und Julia Mitko zum Französischen in Nord-Amerika: „*Tout le monde parle différent mais on se comprend pareil*“ : *Le rôle de l'adjectif-adverbe dans le français nord-américain*. Basierend auf verschiedenen Studien von Hummel (cf. z. B. Hummel 2017) wird der mündliche Sprachgebrauch des kanadischen Französisch (cf. z. B. *CFPQ – Corpus de français parlé au Québec*) sowie des *français louisianais* hinsichtlich der Verwendung von bestimmten Adverbtypen untersucht. Dabei wird deutlich, dass sich die im heutigen Standardfranzösisch dominierende Form des Typs *-ment*, die sich erst mit der Scholarisierung im 19. Jh. durchzusetzen beginnt, in den nordamerikanischen Varietäten (cf. *québécois, acadien, louisianais* etc.) zumindest in der älteren Bevölkerung deutlich marginaler auftritt, zugunsten von Alternativkonstruktionen wie dem adjektivisch gebrauchten Adverb (cf. z. B. *Il a mouillé terrible, Ça se comprend réel bon, je vas sûr le faire*) (p. 249, 251, 252).<sup>6</sup> Ein wichtiges Indiz für die Sprachentwicklung jenseits der Norm beiderseits des Atlantiks.

France Martineau und Wim Reymsen behandeln in *Bouleversements sociaux et normes orthographiques : L'exemple du Régime anglais dans l'histoire du français québécois* graphische Auffälligkeiten in den Korrespondenzen der Familie Papineau<sup>7</sup> über zwei Generationen hinweg bezüglich der Merkmale *ere/ére/ère* (z. B. *mère*), *es/oi/ai* (z. B. *françois*) sowie *ans/ens* bzw. *ants/ents* (z. B. *enfants*). Hieraus lässt sich, zumindest in Ansätzen, herauslesen, inwieweit orthographische Innovationen aus Frankreich im englisch besetzten frankophonen Kanada (cf. *Régime anglais 1760-1867*) Fuß fassen können; sekundär sind dadurch auch Rückschlüsse auf das gesellschaftliche Netzwerk der Oberschicht und den sprachlichen Einfluss einzelner Protagonisten möglich.

Im letzten Artikel des Bandes *Dialectes – créolisation – convergence : Quelques hypothèses à partir du berrichon et du poitevin-saintongeais* versuchen Sibylle Kriegel, Ralph Ludwig und Stefan Pfänder mit Hilfe eines typologischen Vergleiches dialektaler Charakteristika (z. B. *J'avons*) Parallelen zu ähnlichen Phänomenen in französisch basierten Kreols (cf. *créole haïtien, créole guadeloupéen, créole seychellois*) zu ziehen. So interessant und aufschlussreich die Einzelanalyse sein mag, die sicherlich Grundprinzipien der Kreolisierung näher beleuchtet, so bleibt eine gewisse Skepsis, wenn die Entwicklungen aus ihrem historischen Kontext gerissen werden.<sup>8</sup> So entspricht beispielsweise der Verlust des Negationspartikels

---

<sup>6</sup> Interessant sind auch die auf englische Interferenzen zurückgehende Formen wie *wellment (wayment)* oder *full* (z. B. *full spécial*) (p. 252). Die Formen mit *-ment* dienen häufig der Intensivierung (z. B. *joliment, tellement*) oder der Fokalisierung (z. B. *seulement*).

<sup>7</sup> Cf. Joseph Papineau (1752-1841), Louis-Joseph Papineau (1786-1871), Denis-Benjamin Papineau (1789-1854).

<sup>8</sup> Etwas unglücklich gewählt sind zudem die Beispiele, die die Vorteile des Begriffs der *Kopie* illustrieren sollen, denn engl. *weekend* > frz. *week-end* (cf. *copiage ouverte*) vs. engl. *skyscraper* > frz. *gratte-ciel* (cf. *copiage couverte*) entspricht *exactement* der Unterscheidung *äußeres Lehngut* vs. *inneres Lehngut* im traditionellen Betz'schen Lehngut-Schema (cf. Betz 1949: 27-28), das zudem weitere Differenzierungen bietet. Wenn also

*ne* im *berrichon* (z. B. *J'v'lons pas nous en torner*) eben nicht der Verwendung von *pa* im *créole guadeloupéen* (z. B. *An pa chonjé sa*), was sich allein daran zeigt, dass *pa* im Kreol präverbal auftritt, d. h. eine ganz andere Genese hat als der Wechsel von afrz. *ne* über *ne...pas* zu *pas*. Unabhängig von der Kontinuitätsfrage in der Kreolistik (cf. *rupture* vs. *continuité*) scheinen solche Phänomene doch für eine bestimmte Form der Reanalyse zu sprechen, die sich in den französischen Dialekten so nicht findet. Der Ansatz, auf dialektale Erscheinungen zum besseren Verständnis der Entstehung von Phänomenen in den Kreolsprachen zurückzugreifen, bleibt, davon unberührt, sicherlich interessant und fruchtbar.

Insgesamt bietet der sehr sorgsam gestaltete Sammelband einen wertvollen Einblick in verschiedene Einzelentwicklungen des Französischen, wobei – und das ist durchaus hervorzuheben – die (diatopischen) Varietäten eine maßgebliche Rolle einnehmen. Gerade auch die Bandbreite der behandelten Grenzbereiche der frankophonen Sprachgeschichte (Französisch in Luxemburg, Palästina und Finnland, Kreolsprachen, *peu-lettrés*) ist bemerkenswert.<sup>9</sup>

So fügt sich dieser Kongressband von Dufter et al. in andere in letzter Zeit erschienene, wichtige Publikationen zum Sprachwandel ein (cf. z. B. Ayres-Bennett et al. 2018) und leistet einen profunden Beitrag zur französischen Sprachgeschichte.

## Bibliografie

- AYRES-BENNETT, Wendy et al. (ed.). 2018. *Nouvelles voies d'accès au changement linguistique*, Paris: Classiques Garnier.
- BETZ, Werner. 1949. *Deutsch und Lateinisch. Die Lehnbildungen der althochdeutschen Benediktinerregel*. Bonn: Bouvier.
- GROBE, Sybille & Lena Sowada. 2020. „Socialisation écrite et rédaction épistolaire de scripteurs moins expérimentés : lettres des soldats de la Grande Guerre.“ *Romanistisches Jahrbuch* 71, 82–129.
- HUMMEL, Martin. 2017. „Adjectives with adverbial functions in Romance.“ In *Adjective adverb interfaces in Romance*, ed. Hummel, Martin & Valera Salvador, 13–46, Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- KRISTOL, Andreas (ed.). 2017. *La mise à l'écrit et ses conséquences. Actes du troisième colloque « Repenser l'histoire du français », Université de Neuchâtel, 5-6 juin 2014*, Tübingen: Francke.
- LAGORGETTE, Dominique (ed.). 2014. *Repenser l'histoire du français*, Chambéry: Université de Savoie.
- MASSICOT, Stephanie. 2020. *Versprachlichungsstrategien unroutinierter Schreiber: französische Bittbriefe des 19. Jahrhunderts auf dem Prüfstand*.

---

Argumente für die Verwendung von *copy* statt *borrowing* sprechen, müssten diese auf einer anderen Ebene liegen. Zu einer Übersicht verschiedener Entlehnungsmodelle in Erweiterung der Betz'schen Kategorien cf. Schöntag (2009: 56-72).

<sup>9</sup> Trotz der präsentierten Sprachenvielfalt und der Internationalität der Kongressteilnehmer sind alle Beiträge auf Französisch verfasst. Rein formal versteht man die Herausgeber, dass hier Objektsprache und Metasprache homogen gehalten wurden, dennoch ist es auch bedauerlich, denn Mehrsprachigkeit hat in der Romanistik durchaus Tradition und so mutet es ein wenig befremdlich an, dass die Publikation einer Münchner Tagung, die auch noch in der renommierten Reihe *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* erscheint, nicht an die polyglotte Tradition anknüpft.

- Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg [Dissertation].  
<<https://opus4.kobv.de/opus4-fau/frontdoor/index/index/docId/15658>>, 22.02.2021.
- SCHÖNTAG, Roger. 2009. *Sprachkontakt: Grammatische Interferenz im Französischen? Der Einfluß des Englischen auf das Stellungsverhalten des attributiven Adjektivs/Contact de langues : Interférence grammaticale en français ? L'influence anglaise sur la position de l'adjectif épithète*. München: Utz.
- SCHÖNTAG, Roger. 2018. „Aktueller Forschungsstand: Französische Sprachgeschichte.“ In *Seitenblicke auf die französische Sprachgeschichte. Akten der Tagung Französische Sprachgeschichte vom 13.-16. Oktober 2016 an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sektionen: Interne Sprachgeschichte, Sprachwissenschaftsgeschichte, Kreolsprachen, Okzitanisch, Semicolti/Peu-lettrés, Französisch außerhalb Frankreichs – Sprachkontakt*, ed. Schäfer-Prieß, Barbara & Roger Schöntag, 19–36, Tübingen: Narr.
- STEFFEN, Joachim, Harald Thun & Rainer Zaiser (ed.). 2018. *Classes populaires, scripturalité et histoire de la langue. Un bilan interdisciplinaire*. Kiel: Westensee.
- THUN, Harald. 2018. „Substandard und Regionalsprachen. Das Corpus Historique du Substandard Français, die écriture populaire und die écriture alternative (1789-1918).“ In *Seitenblicke auf die französische Sprachgeschichte. Akten der Tagung Französische Sprachgeschichte vom 13.-16. Oktober 2016 an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sektionen: Interne Sprachgeschichte, Sprachwissenschaftsgeschichte, Kreolsprachen, Okzitanisch, Semicolti/Peu-lettrés, Französisch außerhalb Frankreichs – Sprachkontakt*, ed. Schäfer-Prieß, Barbara & Roger Schöntag, 257–303, Tübingen: Narr.

## Korpora

- AUGER, Nathalie et al. (ed.). 2013ff. *Corpus 14*. Montpellier: Laboratoire PRAXILING (UMR 5267, Université Paul-Valéry Montpellier-CNRS).  
<<https://www.univ-montp3.fr/corpus14/>>, 22.01.2021.
- GROBE, Sybille (ed.). 2019. *Egoling14-18*. Heidelberg: Universität Heidelberg.  
<<https://heidelberger-forum-edition.de/egoling14-18>>, 22.02.2021.
- LARIVÉE, Pierre (ed.). 2018. *EPELE – L'écriture des peu-lettrés*. Caen: Université de Caen Normandie.  
<<https://www.unicaen.fr/epele/accueil>>, 22.02.2021.
- MASSICOT, Stephanie (ed.). 2018. *CDPB – Corpus des bagnards et leurs proches*. Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU).  
<<http://geuselambix.phil.uni-erlangen.de:3000/>>, 22.02.2021.
- THUN, Harald (ed.). *CHSF – Corpus Historique du Substandard Français*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (CAU).  
<<https://www.romanistik.uni-kiel.de/de/personen-und-sprechzeiten/THUN/introduction>>, 22.02.2021.





# Rezensionen

# Literaturrezension

# apropos

Perspektiven auf die Romania

Sommer 2021

# 6



Stephan Feldhaus

## **„Escribiré la historia de Juan hasta que se recupere la libertad de Venezuela.”**

Zu Jonathan Jakubowicz’ Romanen über *Juan Planchard*

### **Stephan Feldhaus**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Promovend am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturgeschichte II an der Universität Würzburg.

[stephan.feldhaus@uni-wuerzburg.de](mailto:stephan.feldhaus@uni-wuerzburg.de)

Als im Sommer 2019 Karina Sainz Borgos bolivariuskritischer Roman *La hija de la española* (2019) in der Übersetzung von Susanne Lange unter dem Titel *Nacht in Caracas* im S. Fischer Verlag erschien, war das Interesse der Literaturkritik groß. Durchweg positiv besprochen Kritiker, von der *FAZ*, dem *Stern* oder dem *Deutschlandfunk* ein Buch aus einem Land, das im vergangenen Jahrzehnt in den Nachrichten zwar ständig präsent war, aber zugleich immer weit weg schien. Vielleicht weniger die literarische Qualität als diese Mischung aus medialer Nähe und geografisch-kultureller Alterität machte das Buch so interessant, so “atemberaubend”, wie Elke Heidenreich sagte. Diese erklärte in einem Interview mit der *Augsburger Allgemeinen*: „Wir hören in den Nachrichten über die Krise in Venezuela und da beschreibt jetzt mal jemand, wie es ist. [...] Was ist das für ein Land, in dem man so leben muss.“ (Schreiner/Wirsching 2019)

Bücher, die vielleicht ein ähnliches mediales Interesse hervorrufen und Heidenreichs Frage in Teilen beantworten hätten können, hätte sich der Autor nicht vorerst gegen eine Übersetzung ausgesprochen, sind Jonathan Jakubowicz’ beiden Romane *Las aventuras de Juan Planchard* (2016) und *La venganza de Juan Planchard* (2020). Sie bieten als Pendant zu Karina Sainz Borgos Roman aus der Opferperspektive die Innenperspektive eines Täters, Juan Planchard. Dessen Rechtfertigungen will der Regisseur Jakubowicz noch solange ‚dokumentieren‘, bis die Freiheit Venezuelas wiederhergestellt sei (cf. Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020).

Jakubowicz, der sich nicht als Schriftsteller sieht, bezeichnet sein Schreiben daher nicht als Literatur, sondern als „un ejercicio de libertad“<sup>1</sup> (Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020) neben seinem Filmschaffen. Auch die dreijährige Arbeit an *La venganza de Juan Planchard* habe er wegen seines letzten Spielfilms *Resistance*, der das Leben des französischen Resistance-Kämpfers und Clowns Marcel „Bip“

---

<sup>1</sup> „Freiheits(aus)übung“ (Übersetzung S.F.)

Marceau mit Matthias Schweighöfer in der Rolle des Klaus Barbie erzählt, unterbrechen müssen. Immerhin der *Friedenspreis des Deutschen Films – Die Brücke 2020* war dafür der Lohn. Ob Jakobowicz seine Romane über Juan Planchard international als Serie oder Film adaptieren wird, ließ er derweil noch offen, betonte aber die Unterschiedlichkeit seiner Zugänge zu den beiden Medien, vor allem hinsichtlich seines Zielpublikums, das er bei seinen Filmen als ein internationales beschreibt, bei seinen Romanen aber auf Venezolaner\*innen einschränkt:

Es posible que algún día las [las novelas, S.F.] adapte como serie o película para el público mundial. Pero como obra literaria están escritas para ser leídas por especialistas en el rollo venezolano, y esa especialización solo se consigue en Venezuela. De hecho, por eso no las he traducido. Pienso que en el momento en el que me ponga a escribirlas para que me entiendan en otro lado, perderán su furia local.<sup>2</sup> (Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020)

Dass man sich als Nicht-Venezolaner\*in mit den Büchern auseinandersetzt, wird vor dem Hintergrund dieser Aussage begründungsbedürftig. Im Fall des Autors dieser Rezension geschah die Beschäftigung mit den Romanen auf Empfehlung durch befreundete Exilvenezolaner, die rieten, die Bücher zu lesen, um auf eine humorvolle, letztlich aber bitterernste und im zweiten Band oft schockierende Art zu erfahren, was in Venezuela passiert. Die rieten, die Bücher in ihrer für nicht-venezolanische Leser manchmal aberwitzigen Storyline ernst zu nehmen oder mit Jakobowicz gesprochen zu verstehen: „Casi todos los personajes son ficticios, casi todas la [sic!] situaciones son reales.“<sup>3</sup> (Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020) Die rieten, zu überlegen, warum die Romane über Juan Planchard bei Venezolaner\*innen so viel Erfolg hatten, denn *Las aventuras de Juan Planchard* ist 2016 zum bestverkauften Roman Venezuelas in den letzten dreißig Jahren geworden und hat wochenlang die Bestsellerliste für spanischsprachige Bücher auf Amazon angeführt. Die rieten, dieses Übersetzungsverbot nicht als Leseverbot zu verstehen, sondern viel mehr auf die Sprache der Romane zu beziehen, auf den Plauderton Juan Planchards. Dieser sei für Jakobowicz' nicht übersetzbar, da er von zahlreichen, venezolanischen Dialektismen und idiomatischen Ausdrücken geprägt ist, die Jakobowicz als eine Art venezolanische Essenz verstehe, die eine Differenz gegenüber anderen Spanischsprechenden schaffe. Ein Indiz dafür sind gerade im ersten Band die expliziten Erklärungen für nichtvenezolanische Spanischsprechende über venezolanische Zusammenhänge. Eine solche Stelle findet sich gleich zu Beginn von *Las aventuras de Juan Planchard*, als der Protagonist erläutert, wie er zu seinem Reichtum mit Cadivi, einem von der Regierung kontrollierten System zur Devisenverkehrsbeschränkung mit unterschiedlichen Geldwechselkursen gekommen sei:

---

<sup>2</sup> „Es ist möglich, dass ich sie eines Tages als Serie oder Film für ein weltweites Publikum adaptiere. Aber als literarische Werke sind sie geschrieben, um von Experten in Sachen Venezuela gelesen zu werden und diese Expertise erhält man nur in Venezuela. Im Übrigen habe ich sie deswegen nicht übersetzt. Ich glaube, dass sie in dem Moment, in dem ich anfangen, sie so zu schreiben, dass man sie andernorts versteht, ihre lokale Wu(ch)t verlieren würden.“ (Übersetzung S.F.)

<sup>3</sup> „Fast alle Figuren sind fiktiv, aber fast alle Situationen sind wahr.“ (Übersetzung S.F.)

Si no eres venezolano, te lo explico: el gobierno socialista bolivariano estableció un control de cambio de dólares en Venezuela. Este control produjo dos tipos de cambio, uno legal y otro real. En los últimos años (estamos a finales del 2011) el dólar real vale el doble o más que el legal. Solo tienes que conseguir dólares legales y venderlos por el precio real para hacer al menos dos dólares por cada dólar invertido. (Jakubowicz 2016)<sup>4</sup>

Die Botschaften der befreundeten Exilvenezolaner lauteten: Dass die Bücher über Juan Planchard vielen tausenden Venezolaner\*innen eine Stimme gegeben hätten, sei auch für Nicht-Venezolaner\*innen bemerkenswert, selbst wenn für sie nicht alle Implikationen der Romane verständlich seien oder schier unglaublich schienen und sich mit Jakubowicz Worten im zweiten Band „una realidad que ya no da risa“<sup>5</sup> (Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020), zeige. Dass gerade das erste Buch für viele Venezolaner\*innen ein soziales und politisches Erlebnis gewesen sei, sei auch für Nicht-Venezolaner\*innen bemerkenswert; nur so lasse es sich verstehen, dass nach dem Erscheinen des ersten Bandes fünfzigtausend Menschen über eine verschlüsselte Frequenz jede Nacht laut aus dem Buch vorlasen (cf. Carrascosa 2017). Dass die Bücher zwar einige literarische Schwächen hätten, aber sie Protest- und vor allem dokumentarischen Wert hätten, zumal Jakubowicz sich im zweiten Band auf Recherchen über „los orígenes de la alianza Chávez-Rusia-Irán“<sup>6</sup> (Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020), zahlreiche Interviews mit Regimeopfern, Geheimdienstleuten, aber auch mit ehemaligen Regimeanhängern sowie anonyme Quellen stützen konnte. Dass sich manche von ihnen, die noch unter Chávez das Land verlassen haben, die „crisis humanitaria“<sup>7</sup> (Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020) unter Maduro nicht mehr vorstellen können.

Tatsächlich herrscht zwischen den beiden Büchern, die 2011 unter Chávez respektive 2017 unter Maduro spielen, ein extremer Kontrast, den Jakubowicz auch im Interview betonte:

La diferencia que explica Juan es que lo de Chávez era un asalto a un país por voluntad popular. En cambio Maduro sigue asaltando a un país que no lo quiere. La filosofía de Juan en el primero [libro, S.F.] se basa en eso: si los pobres quieren a Chávez y Chávez quiere que robes, quién eres tú para hacer lo contrario. Con ese razonamiento moral es que justifica sus guisos. Pero no sabe cómo justificarlos ahora que a Maduro no lo quiere ni su mamá. Esa es la gran diferencia entre el gran estafador que fue Chávez y el pésimo que es Maduro. Ambos roban por igual, pero Chávez convenció a buena parte del pueblo de que lo hacía por su bien. Y para aquellos que formaban parte del crimen revolucionario había la oportunidad de echarle la culpa al pueblo. Ahora no tienen excusa.<sup>8</sup> (Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020)

---

<sup>4</sup> Um dem Wunsch nachzukommen, keine Übersetzung zu liefern, werden Zitate aus den Romanen auf Spanisch wiedergegeben. Bei Interesse an den Romanen wird empfohlen, sich mit Venezolaner\*innen in Kontakt zu setzen, die bestimmte Zusammenhänge oder Wörter genauer erläutern können.

<sup>5</sup> „eine Realität, die nicht mehr zum Lachen ist“ (Übersetzung S.F.)

<sup>6</sup> „die Ursprünge der Allianz Chávez-Russland-Iran“ (Übersetzung S.F.)

<sup>7</sup> „humanitäre Krise“ (Übersetzung S.F.)

<sup>8</sup> „Der Unterschied, den Juan erklärt, ist, dass die Sache mit Chávez ein Überfall auf ein Land durch den Volkswillen war. Maduro hingegen überfällt weiterhin ein Land, das ihn nicht liebt. Die Philosophie Juans im ersten stützt sich darauf: Wenn die Armen Chávez lieben und Chávez will, dass du raubst, wer bist du, dass du das Gegenteil machst. Mit jenem moralischen Rasonieren rechtfertigt er seine Aktionen. Aber er weiß nicht, wie er sie jetzt rechtfertigen soll, wenn Maduro von niemanden geliebt wird. Das ist der große Unterschied

Im ersten Band war das Ergebnis dieser Haltung Juans ein fast popliterarisch zu nennender Schelmenroman. Trotz einiger Abweichungen von der pikaresken Gattungstradition im Roman verweisen schon der Titel *Las aventuras de Juan Planchard* sowie die autodiegetische Erzählhaltung auf sie. In seiner Erzählgeschwindigkeit und seiner Handlungsanlage erinnert der Roman jedoch stark an Jakubowicz' Herkunftsmedium und scheint den Chavismus literarisch auf alle nur erdenklichen Hollywood-Klischees aus Genres vom Actionfilm und Splatterfilm über den Thriller bis hin zur Liebeskomödie treffen lassen zu wollen. Juan Planchard ist Ende zwanzig und führt, nachdem er sich innerhalb weniger Jahre im Zuge der Bolivarischen Revolution auf Kosten seiner Landsleute bereichert hat, das Jetset-Leben eines jungen Multimillionärs mit Sex-Parties, Drogen und Privatjet zwischen Las Vegas, New York und Caracas. Dass Juan, der eigentlich aus dem Mittelstand stammt, so leben kann, verdankt er seiner Korruption, die er pausenlos rechtfertigt. In einer ihm eigenen Dialektik begründet er sie mit einem vorangegangenen gesellschaftlichen Abstieg und einer damit einhergehenden Desillusionierung. Er macht sich das zu eigen, was er als Mehrheitswillen, „voluntad popular“ oder auch „filosofía colectiva“ (Jakubowicz 2016) sieht:

Yo también pensaba que el bien común era el bien moral, y el bien de pocos era el mal absoluto. Pero me cansé de pelar bola y puse atención: El país más rico del mundo eligió al Comandante, un carajo que solo cree en la fidelidad, y te deja hacer lo que quieras con tal de que no hagas nada contra él. [...] Así decidí hacer yo: si la vaina es guisando, pues hay que guisar. (Jakubowicz 2016)

Über diejenigen, die sich gegen den Chavismus positionieren, statt Teil der privilegierten Schicht, der Boligarchie, zu werden, macht er sich lustig und nennt sie dumm. Dass seine Entscheidungen auch politische Konsequenzen haben, versteht er nicht und ist überzeugt, dass er eine Liebesgeschichte und die beste Zeit seines Lebens erzählen wird: „La historia que voy a contar no es política. Es una historia de amor. [...] Amor entre gente que lo tiene todo y para la cual el amor puede ser, de verdad, lo más importante en la vida.“ (Jakubowicz 2016)

Juans Liebe heißt Scarlet, eine Prostituierte aus Los Angeles. Bei einem Pokerspiel in Las Vegas verliebt er sich in sie und will sie trotz eindeutiger Anzeichen für ihren Beruf für die Tochter eines reichen Mitspielers und die Frau seines Lebens halten. Wie vor der politischen Realität verschließt Juan die Augen, während dem Leser durch Chatprotokolle, die zwischen die Erzählungen Juans von einem nicht näher gekennzeichnetem Herausgeber eingeschaltet werden, bereits zu Beginn Scarlets Absichten offengelegt werden. Ein guter Teil der Komik in *Las aventuras de Juan Planchard* resultiert aus diesem Unterschied zwischen Juans verzerrten, naiven Perspektive, die er trotz des späteren Erzählzeitpunkts nicht korrigiert, und dem zusätzlichen Wissen des Lesers. Innerhalb weniger Tage fliegt Juan mit Scarlet von Los Angeles nach New York, Caracas, La Habana, Miami und wieder nach Los

---

zwischen dem großen Hochstapler, der Chávez war, und dem Hundskerl, der Maduro ist. Beide stehlen genauso, aber Chávez überzeugte einen guten Teil der Bevölkerung, dass er es zu ihrem Besten machte. Und für jene, die Teil des revolutionären Verbrechens waren, gab es die Möglichkeit, dem Volk die Schuld zu geben. Jetzt haben sie keine Entschuldigung.“ (Übersetzung S.F.)

Angeles und lässt sie sich unbemerkt sein Geld aneignen. Doch dann erreicht ihn die Nachricht, dass sein Vater, ein überzeugter Antirevolutionär und Universitätsdozent, zufällig bei einem Schusswechsel zu Tode gekommen sei. Das Einzige, was Juan tröstet, ist der Gedanke, dass sein Vater auf der Stelle tot war und nicht noch über die Umstände seines Todes nachdenken habe können:

„Sabía que si mi padre hubiese muerto poco a poco, [...] hubiese muerto pensando que todo era culpa mía. Para él yo representaba la revolución, y para él no había duda de que morir asesinado, en la Venezuela del siglo veintiuno, era morir a manos de la revolución.“ (Jakubowicz 2016)

Dennoch verdrängt Juan wiederum die Schuld, die ihn einzuholen scheint. Stattdessen kehrt er nach Caracas zurück, um mit einer von ihm finanzierten Operation die zu verfolgen, bei denen er die Schuld für den Tod seines Vaters sieht. Um Informationen zu erhalten, lässt er einen Fünfzehnjährigen foltern und erschießt ihn schließlich selbst, um sich so vor den angeheuerten Polizisten und Söldnern zu beweisen. Juan schafft es nur dadurch, seine Tat gegenüber sich zu rechtfertigen, dass er den Gedanken, ein Kind ermordet zu haben, nicht zulässt: „Era un chamo de unos quince años, eso no es ningún niño. [...] A mí no me jodan. La mitad de los muertos de este país son menores de edad. Si nos ponemos con el cuento de que son niños, nos caemos a mojones.“ (Jakubowicz 2016)

Als Juan zur Bande gelangt, die für den Schusswechsel verantwortlich ist, und ihren Anführer töten will, erhält er allerdings einen Anruf seiner Mutter, die Teile der Bande entführt haben und letztlich töten, obwohl Juan ihren Forderungen nachkommt. Als Waise glaubt er, alles verloren zu haben. Zurück in Los Angeles stellt Scarlet ihm jedoch noch eine Falle, die zur Festnahme und zur Verurteilung Juans zu zwanzig Jahren Haft führt.

Zu Beginn des zweiten Bandes, *La venganza de Juan Planchard*, erfährt der Leser, dass Juan sechs Jahre absitzen musste, bevor die CIA entschied, ihn als Agenten in Venezuela zu infiltrieren. Bei seiner Erzählweise ist sich Juan, der sich über seinen Bucherfolg bewusst ist und empfiehlt, vor *La venganza de Juan Planchard* zunächst *Las aventuras de Juan Planchard* zu lesen, treu geblieben. Weiterhin berichtet er in einer umgangssprachlichen bis vulgären oder machistischen Weise; pikaresk wirken die von Juan erzählten Episoden, die ihn viel näher an die Machtzentren Venezuelas beziehungsweise der ‚Krankheit‘ Chavismus führen, allerdings nicht mehr. Explizit wird die Lage Venezuelas angeklagt, während sie im ersten Teil noch eher durch die Handlung verstehbar gemacht wurde. Immer wieder sprechen Romanfiguren wenig subtil Ansichten aus, die Jakubowicz im Interview mit Lugo selbst ausführt. Eine studierte Venezolanerin, die nach Panama emigriert ist und dort als Prostituierte arbeitet, lehnt es etwa ab, mit Juan in der Öffentlichkeit zu frühstücken. Sie besteht auf ihrer Würde, die sie gerade darin sieht, dass sie sich trotz der Folgen für sie nicht in das System in Venezuela eingefügt hat:

La necesidad económica no me avergüenza. De hecho, en cierto modo me enorgullece, porque es la mayor prueba de que no soy como tú. [...] Estoy ilegal en Panamá, escapando de la mayor crisis humanitaria de la historia de América Latina. Que me paguen por dar placer no reduce mi dignidad. (Jakubowicz 2020, 34)

Diese Episode steht zu Beginn des Romans, als Juan versucht, sich von Panama aus einen Überblick über die Lage in Venezuela zu verschaffen. Denn die Zeit zwischen seinem Haftantritt und seiner Entlassung ist für Juan eine große Ellipse. Er weiß zunächst nicht, dass Scarlet, die er weiterhin liebt, eine Tochter von ihm bekommen hat, und was in der Zwischenzeit politisch passiert ist, hat er nicht mitbekommen. Seine Einstellung zum Leben hat sich aber komplett verändert. Glaubte er noch zu Beginn des ersten Teils, während der Bolivarischen Revolution alles für sich und seine möglichen Nachkommen richtig gemacht zu haben, sagt er jetzt: „estoy convencido de que todas las decisiones que tomé durante la revolución bolivariana fueron equivocadas y serán condenadas por mi descendencia.“ (Jakubowicz 2020, 7) Juan formuliert diese Einsicht vor dem Hintergrund einer deutlich verschlechterten und durch die sechs Jahre lange Ellipse nicht mehr nachvollziehbaren Lage in Venezuela, die die CIA als ein Ergebnis verschiedener Interessen zeichnet: „El Comandante cuidaba las apariencias, estos tipos no. El ejecutivo se lo dividen entre Hezbollah y Cuba. El petróleo entre Rusia y China, y las fuerzas armadas entre las FARC y el Cartel de los Soles.“ (Jakubowicz 2020, 11–12) Venezuela ist zu einem Land mit immer undurchsichtigeren Machtverhältnissen geworden, bei denen selbst der CIA nicht klar ist, wer welchem Lager angehört. Juan stößt in Caracas auf „[u]na ciudad apagada, vuelta leña, sin publicidad, sin carros, con todo el mundo guardado en casa, basura por todos lados, cero rumba...“ (Jakubowicz 2020, 45) Doch schon bei der Ankunft wird mit dem Polizisten und Hubschrauberpiloten Óscar Pérez eine Figur respektive historische Person in Abwesenheit präsent gemacht, die durch ihren Widerstand gegen Maduros Regime für die Hoffnung auf einen korruptionsfreien, demokratischen Staat mit funktionierender Gewaltenteilung steht. Wie wichtig Jakubowicz der im Januar 2018 getötete Óscar Pérez ist, hat er im Interview mit Lugo mehrfach ausgedrückt. Seine Bedeutung zeigt sich im Roman zu Beginn durch die dreifache Einführung über ein Gespräch, CIA-Informationen und ein Porträt-Graffiti an einer Häuserwand. Juan kann Óscar Pérez aber wegen der undurchsichtigen Lage in Venezuela zunächst nicht so klar einordnen und zweifelt sogar an seiner Existenz: „Podía ser que el tipo fuese real y los vendidos te estuviesen convenciendo de que era infiltrado. Podía ser que fuese infiltrado y los opositores reales estuviesen engañados. Podía ser al revés, o una mezcla.“ (Jakubowicz 2020, 46) Im Laufe der Handlung wird Óscar Pérez jedoch zum einzigen Lichtblick in kaum mehr vorstellbaren Abgründen. Einer dieser Abgründe ist das, was Jakubowicz über das Foltergefängnis *La Tumba* in Caracas erzählt. Im gleichnamigen Kapitel *La Tumba* soll sich Juan, nachdem er wieder in die Boligarchie aufgestiegen ist, auch das Vertrauen der korruptesten Kreise verdienen. Dafür soll er erpressbar gemacht werden, indem er dabei aufgenommen werden soll, wie er Häftlinge anpinkelt und im Frauentrakt, *La Tumbita*, eine der gefangenen Frauen vergewaltigt. Auch wenn Juan nach eigener Aussage diese Vergewaltigung nur simuliert, ist das Kapitel vor allem durch das Wissen schockierend, dass es auf Zeugenaussagen von Opfern und Tätern basiert, was das Schreiben für Jakubowicz emotional besonders erschwerte:

„En general escribir estas novelas es divertido, pero lo de La Tumba me quebró. Lo escribí entre lágrimas y cada vez que lo releo me vuelve leña. La información vino de varias de las

víctimas y de uno de los torturadores, quien ahora es testigo protegido en Miami.“<sup>9</sup>  
(Jakubowicz im Interview mit Lugo 2020)

Dass Juans Tarnung einige unvorstellbare Erfahrungen später auffliegt, bringt ihn schließlich selbst in Gefahr – und seine Tochter Joanne, durch die es zum Wiedersehen mit Scarlet kommt. Juan erfährt zu Beginn der Handlung von ihrer Existenz. Da Joanne ihn kennenlernen will, reist Juan zweimal in die USA und kehrt in seine Häftlingsrolle zurück. Nach dem zweiten Besuch werden sowohl Juan als auch Joanne unabhängig voneinander entführt, Juan in Venezuela, Joanne im Urlaub in Mexiko. An diesem ausweglos scheinenden Punkt der Handlung taucht Óscar Pérez als Deus ex machina auf. Pérez befreit Juan und verhilft ihm dann dazu, seine Tochter in einer filmreifen Guerillaaktion zu befreien, auch wenn Juan den Grenzübertritt mit seiner Tochter, mit der er zur besorgten Scarlet will, noch selbst schaffen muss. Das mindert aber nicht die Hommage für Óscar Pérez, den „último gran héroe venezolano“ (Jakubowicz 2020, 231), der eigentlich unvorstellbar ist:

En un país completamente corrompido, en el que los poderes públicos se los dividen entre el narcotráfico y el terrorismo internacional, en el que varios diputados de oposición se hacen ricos mientras sus socios financieros torturan a sus compañeros de partido, en el que todo el ejército nacional se dedica al crimen... en ese país infernal, era inimaginable que naciera un policía idealista. (Jakubowicz 2020, 254)

Ob der zweite Roman mit diesem Ende, vor allem der angedeuteten Vereinigung mit Scarlet, überzeugen kann, sei dahingestellt. Leserrezensionen auf *Goodreads* zeigen geteilte Meinungen. Den vielen positiven Bewertungen stehen hier Rezensionen gegenüber, die das Unglaubwürdige der Handlungsanlage gegen Ende hin betonen oder *La venganza de Juan Planchard* nur als variierende Wiederholung der Episoden aus *Las Aventuras de Juan Planchard* sehen. Einig sind sich die Rezensionen aber wiederum darin, dass Bücher wie die von Jakubowicz für die Venezolaner\*innen notwendig seien, um über die Gegenwart und Zukunft Venezuelas zu reflektieren – und das ist es wohl was Jakubowicz will, der mit dem nächsten Band der *Juan Planchard*-Reihe das Ende des Madurismo zu erzählen hofft. Als Nicht-Venezolaner\*in kann man nur mit ihm und allen Venezolaner\*innen hoffen.

### **Primärliteratur**

JAKUBOWICZ, Jonathan. 2016. *Las aventuras de Juan Planchard*. USA: Epicentral Studios (E-Book).

JAKUBOWICZ, Jonathan. 2020. *La venganza de Juan Planchard*. USA: Epicentral Studios.

### **Rezensionen, Interviews**

CARRASCOSA, Luz Elena. 2017. „Juan ‘Corazón’ Planchard, un bolichico no tan

---

<sup>9</sup> „Im Allgemeinen ist das Schreiben dieser Romane unterhaltend, aber das mit *La Tumba* hat mich gebrochen. Ich habe es unter Tränen geschrieben und jedes Mal, wenn ich es wiederlese, macht es mich fertig. Die Information kam von mehreren Opfern und von einem der Folterer, der jetzt im Zeugenschutz in Miami ist.“ (Übersetzung S.F.)

de ficción.“ *Clímax*, 3.4.

<<https://elestimulo.com/climax/juan-corazon-planchar-d-un-bolichico-no-tan-de-ficcion/>>.

LUGO CONDE, Hilda. 2020. „Jonathan Jakubowicz. ‚Escribiré la historia de Juan hasta que se recupere la libertad de Venezuela.’“ *El Nacional*, 23.08.

<<https://www.elnacional.com/entretenimiento/jonathan-jakubowicz-escribir-la-historia-de-juan-hasta-que-se-recupere-la-libertad-de-venezuela/>>.

o.A.: „La Venganza de Juan Planchar-d: La segunda parte de ‘Las Aventuras de Juan Planchar-d’“.

<<https://www.goodreads.com/book/show/54688303-la-venganza-de-juan-planchar-d>>  
12.06.2021.

o.A.: „Militär tötet ‘Staatsfeind Nr. 1’“ *Spiegel online*. 17.01.

<<https://www.spiegel.de/politik/ausland/venezuela-militaer-toetet-staatsfeind-nr-1-oscar-perez-a-1188262.html>>.

SCHREINER, Michael & Stefanie Wirsching. 2019. „Interview. Elke Heidenreich: ‘Der Nobelpreis für Literatur erscheint mir lächerlich.’“ *Augsburger Allgemeine*, 14.10.

<<https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Interview-Elke-Heidenreich-Der-Nobelpreis-fuer-Literatur-erscheint-mir-laecherlich-id55695831.html>>.



Espace

contemporain

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sommer  
2021

6



Diana Coca

## **Sobre la artista**

Diana Coca (Mallorca, 1977), artista, docente e investigadora, sus principales áreas de interés están relacionadas con el cuerpo, performance, fronteras y género. Actualmente es doctoranda en Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es Licenciada en Filosofía por la Universidad de las Islas Baleares, BA (Honours) en Artes Visuales por la Universidad de Brighton, Máster en Investigación de Danza y Performance por el Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México. Especializada en fotografía, completa su formación en performance en el Movement Research and International Center of Photography de Nueva York. Este carácter global la ha llevado a exponer sus vídeos y fotoperformances en España, Alemania, Italia, México, Corea, Chile, Brasil, Jordania, Perú, China, Marruecos, Argentina, Costa Rica, Guatemala y San Salvador. Publicaciones relevantes para Revista Brújula (Universidad de California Davis), Museo de Arte Contemporáneo MACBA (Barcelona), Revista Cairón (Universidad de Alcalá de Henares), Revista Tercio Creciente (Universidad de Jaén), Revista online M-Art y Cultura Visual, Foreign Language Press Beijing, además de producir portadas de libros y CD's para Virgin Classics (Inglaterra), Picador Macmillan (Inglaterra), Penguin Books (Inglaterra, EE. UU., Canadá), Farrar, Straus & Giroux, Random House y Thorndike Press (EE. UU.), Ediciones DENOËL y Marie Claire (Francia), Editorial Limón Partido, Revista Literal y CONACULTA (México), Foreign Language Press y Beijing This Month Publications (China), Intrinsic Publisher (Brasil) y Pegasus Yayincilik (Turquía). Ha participado en Festivales de performance y artes de la calle en Fira de Tàrrega (Cataluña), Linköping Contemporary Circus International Festival (Suecia) and Beijing Design Week (China).

### ***Neither Angel Nor Beast, Brighton, Arta, London, 2003-2004.*<sup>1</sup>**

Inspirada por la obra de Francesca Woodamn, Marina Abramovic, Tracey Emin, Sarah Lucas y Joel-Peter Witkin, producí mi primer proyecto de fotoperformance, donde soy objeto y sujeto de la acción, reapropiándome de mi representación. Experimento con el poder que ejerce sobre nosotros la casa y el viaje, la cicatriz que deja el proceso de readaptación a un nuevo espacio vital y a un nuevo país.

---

<sup>1</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/neither-angel-nor-beast-arta-brighton/>

Hablo del hogar y de la memoria, como espíritus que se adueñan de nosotras para amputar, inspirar o censurar a su antojo. Cuestiono la idea de hogar y familia, planteándolos como una horma que intenta forjar nuestra personalidad, nuestra identidad y nuestro destino, a su imagen y semejanza, sin espacio para el disenso y la diferencia.

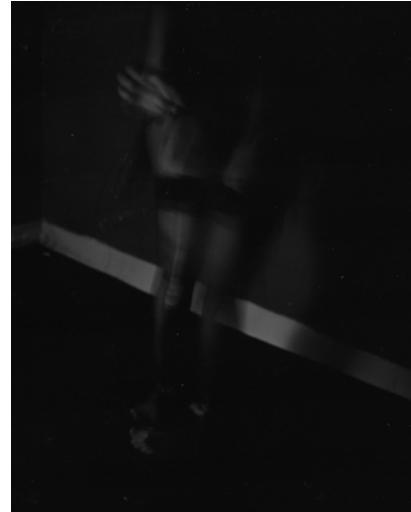


Fig. 1: Diana Coca, *Breaking the tights* from the serie *Neither Angel nor Beast*, Brighton, 2003, 30 x 24 cm, contact sheet in gelatin silver print, medium format negative.

Fig. 2: Diana Coca, *Neither Angel nor Beast I* from the serie *Neither Angel nor Beast*, Brighton, 2003, 12 x 8 cm, gelatin silver print, medium format negative.

## **Architetture Corporee (Corporeal Architecture), Rome, 2004-2005.<sup>2</sup>**

Descubro el trabajo de Hans Bellmer y Günter Brus, la filmografía de Federico Fellini, las iglesias barrocas, las pinturas de Caravaggio y las estatuas romanas, desperdigadas por la ciudad de Roma y sus jardines, rebosantes de vida y exhuberancia, me fragmento como ellas. Aunque pueda parecer una destrucción, se trata de una reconstrucción del cuerpo y una celebración del sujeto erótico, recuperándolo del silencio al que lo ha sometido la tradición religiosa y filosófica occidental.

---

<sup>2</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/architetture-corporee-roma/>



Fig. 3: Diana Coca, *¿Por qué las mujeres tardan tanto en el baño?* from the serie *Architettura Corporee*, Rome, 2004, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

Fig. 4: Diana Coca, *Caballo* from the serie *Architettura Corporee*, Rome, 2004, 30 x 30 cm, gelatin silver print, medium format negative.

### **Athletics of Intimacy, Madrid, 2006.<sup>3</sup>**

Exploro la capacidad de la fotografía de relacionarse con el tiempo, el espacio, las personas y los afectos, convirtiéndose en un objeto con memoria, que permite recordar las emociones y sensaciones más profundas. Como un viaje a través de la luz, una manifestación de la energía, de lo no visible, lo intangible, exploración del cuerpo físico para recordar su relación con cuerpos otros y su capacidad de sentir,



Fig. 5 & 6: Diana Coca, Serie *Athletics of intimacy*, Madrid, 2006, 13,5 x 7,5 cm, gelatin silver print, medium format negative.

---

<sup>3</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/you-me-madrid/>

aceptando, expresando e indagando en las emociones, las sensaciones y sus significados. Inspirada por Carolee Schneemann.

### **Escorzos para la ansiedad (Anxiety Foreshortening Figures), Madrid, 2007.<sup>4</sup>**

Estudio y adaptación de las *Anthropométrie de l'époque bleue* de Yves Klein y *La Metamorfosis* de Frank Kafka, una crónica del desasosiego donde está presente la idea de miedo, la soledad y la marginación de los seres humanos en la contemporaneidad. Kafka fue testigo de la Revolución Industrial, sin embargo, nosotros somos testigos de una Revolución Tecnológica donde cada vez es más frecuente el aislamiento y la incomunicación, las actitudes de la era de las nuevas tecnologías, que tienen mucho que ver con la dificultad para mantener relaciones físicas. El resultado es un viaje hacia dentro, que acaba en encierro. En mi reinterpretación a través de videoperformance, el énfasis no se pone en la animalización de la protagonista -su transformación en insecto-, sino en su deshumanización. Parto de la experiencia subjetiva para reflejar estados de estrés, ansiedad y desconocimiento ante un entramado burocrático que nos encierra en una estructura laberíntica, que no comprendemos y que no comprenderemos jamás, donde somos un número, sujetos sin identidad y sin nombre.



Fig. 7: Diana Coca, *Escorzos para la ansiedad*, Madrid, 2007, film stills

---

<sup>4</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/escorzos-para-la-ansiedad-madrid/>

### ***Tierra (Earth), Pollença, 2007.*<sup>5</sup>**

La confusión de mi cuerpo con la tierra, como un conjuro de brujería, puede entenderse como el deseo mágico de recuperar mi tierra, raíces y cultura, tras años viajando constantemente. La tierra aparece como posible activadora de esta identidad nómada e híbridas. Me integro en la tierra de origen, la isla de Mallorca, para poder mantener la idea de un posible destino, ritualizando mi origen.



Fig. 8: Diana Coca, *Tierra II* from the serie *Tierra*, Pollença, 2007, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

Fig. 9: Diana Coca, *Tierra I* from the serie *Tierra*, Pollença, 2007, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.



---

<sup>5</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/tierra-pollenca/>

### **Arlés Bruto (Wild Arles), Arles, 2008.<sup>6</sup>**

Estudio el autoretrato performativo y el azar, deconstruyendo la imagen de mujer como muñeca rota, fetichizada y objetualizada, a la vez que sujeto activo de la acción. El cuerpo lo utilizo como un lugar de rebeldía, un terreno de experimentación y subversión, buscando la tensión que produce el erotismo. De manera crítica revelo una *anti-pin up*, una ilusión de curvas y agujeros, sexualidad y deseo. Inspirada por las foto-performances de Pierre Molinière.



Fig. 10: Diana Coca, *Arlés Bruto 11*, from the serie *Arlés Bruto*, Arles, 2008, 11 x 11 cm, gelatin silver print selenium toned, medium format negative

Fig. 11: Diana Coca, *Arlés Bruto 13*, from the serie *Arlés Bruto*, Arles, 2008, 11 x 11 cm, gelatin silver print selenium toned, medium format negative

### **Donde el tiempo no pasa (Where time does not pass), Ribadavia, 2008.<sup>7</sup>**

La privacidad de la habitación está íntimamente relacionada con aquellos que allí duermen, con placeres pasados, con intimidades vividas, con momentos perdidos. Nos hemos introducido en la casa de mi abuela gallega Luz. Estas imágenes hablan de su presencia fantasmagórica en la casa, su energía, en una poética manifestación del dolor personal por su muerte y un luto realizado en soledad, mientras estudiaba en Nueva York con una beca. Supongo que en parte por eso me parece una ciudad triste y solitaria.

---

<sup>6</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/arles-bruto-arles/>

<sup>7</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/donde-el-tiempo-no-pasa-ribadavia/>



Fig. 12: Diana Coca, *Donde el tiempo no pasa 6*, from the serie *Donde el tiempo no pasa*, Ribadavia, 2008, 10 x 10 cm, gelatin silver print, medium format negative.

Fig. 13: Diana Coca, *Donde el tiempo no pasa 4*, from the serie *Donde el tiempo no pasa*, Ribadavia 2008, 10 x 10 cm, gelatin silver print, medium format negative.

### ***Views from Home, New York, 2008.*<sup>8</sup>**

Durante mi estancia en Nueva York la legislación vigente no nos permitía instalar la cámara con trípode en el espacio público, a través de leyes antiterroristas que no garantizaban el respeto de los derechos fundamentales ni el procedimiento de



Fig. 14 & 15 : Diana Coca, *Views from Home V*, from the serie *Views from Home*, New York, 2009, 40 x 40 cm, gelatin silver print, medium format negative.

---

<sup>8</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/views-from-home-nueva-york/>



*habeas corpus* en caso de detención. Por ello fotografié los espacios domésticos donde viví en soledad, dentro de escenarios siniestros que recordaban la iluminación, estilo y temas del cine negro estadounidense de los años 40 y 50 del siglo pasado: la paranoia, pérdida, inseguridad, claustrofobia, nostalgia, miedo al futuro y pasión por el pasado. Inspirada por el trabajo de Louise Bourgeois.

***Last Dinner, New York, 2008.*<sup>9</sup>**

¿Soy objeto, sujeto o ambos? ¿Cuál es la línea entre lo público y lo personal, lo íntimo-social, individual-grupal, interior-exterior, figurativo-abstracto, real-virtual, cuerpo-pensamiento? En estas imágenes me presento como objeto que va a ser devorado y como sujeto que va a devorar. Como un Saturno parricida, donde objeto y sujeto crean una relación paradójica, sin posibilidad de realización porque la acción del sujeto sobre el objeto acabaría con ambos. De ahí nace la tensión, contradicción, imposibilidad y autodestrucción latente en la imagen representada. Me apasionan piernas, pies, tacones, fetiches transgresores de la sinuosa línea entre lo público y lo personal.



Fig. 16: Diana Coca, *Last Dinner I* from the serie *Last Dinner*, New York, 2008, 110 x 110 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

---

<sup>9</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/last-dinner-nueva-york/>

## **Naturaleza Extrema (Extreme Nature), Oaxaca, Beijing, 2009-2010.<sup>10</sup>**

Primeras invasiones del espacio público experimentando con mi propio cuerpo fragmentado, un cuerpo indócil. El autorretrato y la figura en movimiento buscan la violencia del con-traste entre los espacios urbanos con la naturaleza no violada por el ser humano. El cuerpo no aparece nunca por completo, sino por partes o hecho astillas - el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari - , dotando de subjetividad al autorretrato. Las piernas y el fetiche del tacón son ejes fundamentales, con los que puedo esculpir la forma. Utilizo los glúteos como una provocación, sobretodo a través de las posturas, que remiten a lo obscuro en un sentido deleuziano: lo oculto que no debería salir a escena.



Fig. 17: Diana Coca, *Naturaleza Extrema II* from the serie *Naturaleza Extrema*, Oaxaca, 2009, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative

Fig. 18: Diana Coca, *Naturaleza Extrema X* from the serie *Naturaleza Extrema*, Beijing, 2010, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative

Inspirada por la filmografía de Luis Buñuel, la serie *Naturaleza Viva* de Maruja Mallo, Frida Kahlo, Pipilotti Rist, Ana Laura Aláez, las foto performances de Ana Mendieta. y la poesía de Ernesto Carrión.

## **The City of the Broken Dolls, Beijing, 2010.<sup>11</sup>**

Siguiendo en la línea de trabajo anterior, de toma del espacio común, construyo una narrativa visual en base a posturas violentas, desequilibradas e impulsivas, evitando la postura yacente típica de la tradición artística occidental, para esquivar la representación patriarcal de la musa pasiva y del desnudo femenino. Utilizo un cuerpo erógeno que no sólo representa, sino que también pasa a la acción y

---

<sup>10</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/naturaleza-extrema-pekín-oaxaca/>

<sup>11</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/the-city-of-the-broken-dolls-pekín/>

presenta en la calle. De esta manera tiene un poder performativo, a través del cual se arrastra y pretende transformar la manera en que transitamos las calles y vivimos el espacio común. Narra la historia de una mujer salvaje, con lo que he querido reflejar la cantidad de muñecas rotas, mujeres que sufren violencia en la China contemporánea. Sin embargo, no es un tema de debate público aunque afecte a gran parte de la población. La censura social es especialmente cruel hacia las mujeres mayores de cuarenta años, solteras y sin hijos, que son insultadas y maltratadas psicológicamente, tanto en el ámbito profesional como en el familiar. Inspirada por la fotografía de Alberto García-Alix, las performances de Marina Abramovic y Hannah Wilke, así como los personajes cinematográficos de Dorothy en *El Mago de Oz*, Jodie Foster en *Taxi Driver* y el comic de *Wonder Woman*.



Fig. 19: Diana Coca, *The City of the Broken Dolls IV*, from the serie *The City of the Broken Dolls*, Beijing, 2010, 60 x 60 cm & 80 x 80 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

Fig. 20: Diana Coca, *The City of the Broken Dolls II*, from the serie *The City of the Broken Dolls*, Beijing, 2010, 60 x 60 cm & 80 x 80 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

### **Souvenir, Beijing, 2010.<sup>12</sup>**

Planteo foperformances que suponen la invasión del espacio público por un cuerpo semidesnudo – que, como tal, corresponde más al ámbito de lo privado – planteando tabúes y ciertos comportamientos sociales ridículos en torno a ese cuerpo. Con ello he querido investigar hasta donde llegan los límites de la censura en la China de 2010 fotografiando en las zonas más turísticas y con más aglomeraciones de personas que he podido encontrar. Sorprendentemente no

---

<sup>12</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/souvenir-pekini/>

tuve ningún problema con las autoridades, a pesar de tratarse de lugares como la plaza de Tiannanmen, La Gran Muralla y la zona artística 798. Incluso siendo abiertamente provocadora en las acciones para la cámara, con el cuerpo semidesnudo, no sólo no he tenido problemas con la gente ni con las fuerzas del orden, sino que los propios viandantes o turistas han querido participar en el proyecto con una actitud abierta, lúdica, respetuosa, divertida y sorprendente, ya sea ayudándome a realizar las tomas o documentando la acción con fotografías que luego han compartido en internet. Inspirada por las fotografías de Rong Rong & Inri.

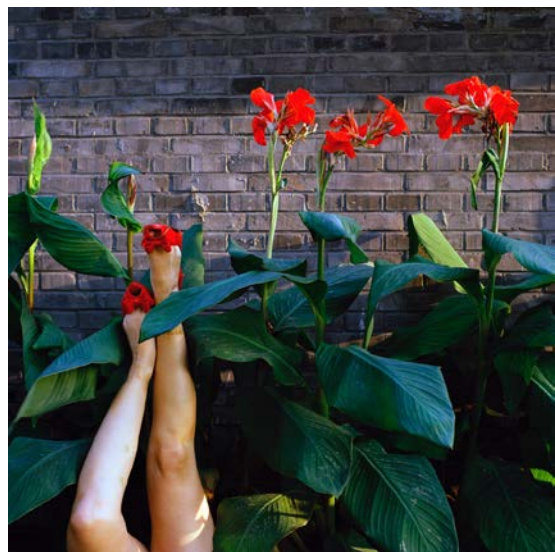


Fig. 21: Diana Coca, *Souvenir Gran Muralla 5*, from the serie *Souvenir*, Beijing, 2010, 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

Fig. 22: Diana Coca, *Souvenir Tian 'nanmen 1*, from the serie *Souvenir*, Beijing, 2010, 100 x 100 cm, 40 x 40 cm & 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

### ***La Purísima, Beijing, 2010.*<sup>13</sup>**

Serie foto-gráfica sobre la ocupación creativa del espacio público, del suelo y del mundo desde los cuerpos afectivos, la música, el baile, lo coreográfico, la performance y lo colectivo. Retrata un concierto/performance del grupo madrileño de jazz y cuplé 'De La Purísima', que organizamos inesperadamente en los barrios pekinéses de Caochangdi y 798. Estas prácticas artísticas nos ofrecen la posibilidad de modificar el mundo, que nos confronta directamente con el neoliberalismo, el capital y la policía. En palabras de Hannah Arendt: 'donde lo absolutamente inesperado (...) performe lo infinitamente improbable'.

---

<sup>13</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/la-purissima-pekini/>





Fig. 23: Diana Coca, *La Purissima 1*, from the serie *La Purissima*, Beijing, 2010, 100 x 70 cm & 12 x 8 cm, digital print in museum quality paper, digital photograph.

Fig. 24: Diana Coca, *La Purissima 5*, from the serie *La Purissima*, Beijing, 2010, 100 x 70 cm & 12 x 8 cm, digital print in museum quality paper, digital photograph.

### **Contranarrativas Femeninas (Feminine Counter-narratives), Beijing, 2011.<sup>14</sup>**

Esta serie presenta retos por partida doble, en primer lugar al utilizar el discurso artístico para romper con el modo de representar el cuerpo femenino, y en segundo lugar por hacerlo en China con una modelo local. La mujer es retratada de manera no complaciente, utilizando su fuerza para rebelarse contra lo establecido, una mujer que se reivindica a sí misma y su corporalidad, retratando a un ser vivo, que deja de ser un objeto inanimado para transformarse en un ser humano activo que resuelve situaciones reales, permitiendo al espectador ser una extensión de las circunstancias que se narran. Se trata de mostrar a una mujer autónoma y valiente, que usa la naturaleza y la ciudad a su antojo. El proyecto ha sido realizado en localizaciones exteriores de Pekín y alrededores, lugares poco glamurosos de la calle, mercados, parques, montañas, zonas en construcción, carreteras, etc. en los que se ha burlado la necesidad de permisos y transgredido las pautas establecidas por las autoridades para las creaciones artísticas. Para esta nueva generación de mujeres chinas, inquietas y enfrentadas a su entorno, el arte les permiten huir, volar, o incluso soñar, buscarse y encontrarse a sí mismas en el proceso de construir nuestra libertad. Hay referencias a la fotografía de Sarah Moon, Guy Bourdin, Tim Walker y Norman Parkinson; el cine de Pedro Almodovar y David Lynch; a la representación de la mujer en películas como *Working Girl* o *Blade Runner*; a la música de Patti Smith y las bandas de rock'n'roll chino.

---

<sup>14</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/contranarrativas-femeninas-pekín/>



Fig. 25: Diana Coca, *CONTRA NARRATIVAS FEMENINAS 31*, from the serie *Contra narrativas femeninas*, Beijing, 2011, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

### **Compro, luego existo (I shop, therefore I am), Beijing, 2012.<sup>15</sup>**

La subjetividad del capitalismo tardío se desarrolla en una reproducción constante de una poética de mercancías, logotipos y marcas comerciales, todo lo cual impregna nuestros cuerpos, lenguaje y percepción, formando identidades. Con este proyecto – inspirada en la obra de Sylvie Fleury, Bandi Panda, Ma Qiusha y en las procesiones de la Semana Santa española y mexicana – trabajo una representación enclaustrada, pero a la vez pongo de manifiesto el poder liberador del arte y del humor respecto a la mercantilización de las identidades por parte del capital. En la historia de la humanidad, siempre ha habido formas de controlar y guiar el cuerpo humano. Ahora se extiende a otras formas de servidumbre a nivel planetario: una fascinación consumista masiva y generalizada, no sólo en la China contemporánea, sino una plaga compulsiva que se extiende a nivel global. Una nueva manera de esclavitud y control sobre el ser humano. En este contexto, la mujer, en lugar de ser símbolo de resistencia, se convierte en el gran objeto que garantiza las ventas. Así, el potencial humano, fuente de vida, se pulveriza hasta quitarle su poder, convirtiéndose en una marioneta que avanza caótica, desnuda, ciega y sorda.

---

<sup>15</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/22/compro-luego-existo-pekini/>

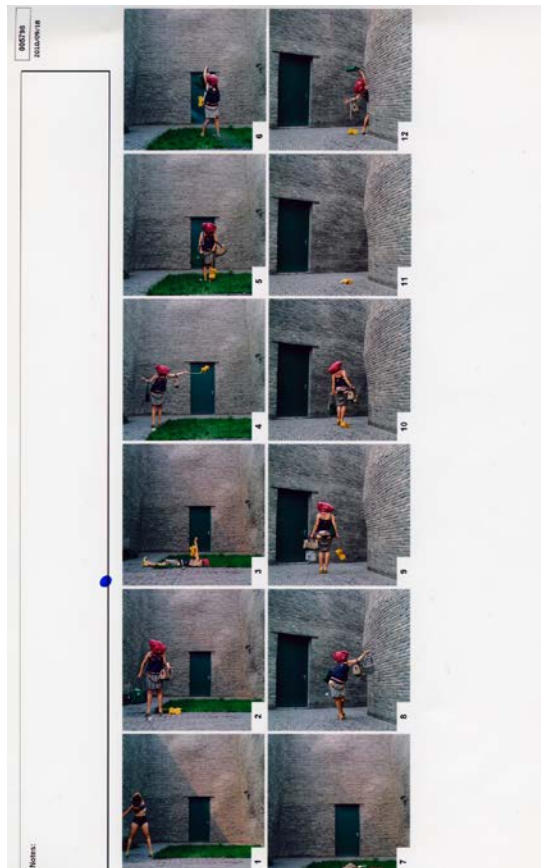


Fig. 26: Diana Coca, *Compro luego existo*, Beijing, 2012, 30 x 18 cm, contact sheet, medium format negatives

### ***Telluric Woman, Beijing, 2012.*<sup>16</sup>**

El cuerpo es como la tierra. Es una tierra en sí mismo. Y es tan vulnerable al exceso de edificaciones como cualquier paisaje, pues también está dividido en parcelas, aislado, sembrado de minas y privado de su poder. No es fácil reconvertir a la mujer salvaje mediante planes de remodelación', cita de Cla-rissa Pinkola Estés en 'Mujeres que corren con los lobos'. Inspirada por el trabajo de Hu Xiaoyuan y Egon Schiele.

---

<sup>16</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/22/telluric-woman-pekin-2012/>





Fig. 27: Diana Coca, *Telluric Woman*, Beijing, 2012, 100 x 50 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

### ***Umbilical*, Beijing, 2012.<sup>17</sup>**

Un proyecto-homenaje al poeta chino Li Bai (701-762), poeta romántico de la Dinastía Tang. Realizado durante las inundaciones del verano de 2012, cuando unas lluvias torrenciales en China provocaron inundaciones que causaron cientos de muertos y miles de evacuados, así como el caos generalizado en Pekín, donde fui testigo de paisajes y escenas inquietantes. Vivir en primera persona la catástrofe natural originó esta serie fotográfica, una manera subjetiva de representar las



Fig. 28: Diana Coca, *Umbilical*, Beijing, 2012, 80 x 160 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative

<sup>17</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/22/umbilical-pekín/>



escenas del caos y desconcierto, una metáfora de las inundaciones emocionales. Se trata de un enfrentamiento físico con el miedo, simbolizado con el agua sucia y estancada del parque Wanging, miedo la intimidad, miedo a quedarme embarazada. Inspirada por los trabajos de Zhang Jie, Valentine Penrose, Dorothea Tanning, Remedios Varo y Unica Zurn.

### **Voluntary Martyrdom, Beijing, 2012.<sup>18</sup>**

Un proyecto muy personal que reflexiona en torno a la mujer y a las relaciones autodestructivas. A veces sucede sin darnos cuenta e ignorando nuestro instinto, a veces reproduciendo patrones educativos socioculturales de conducta nefasta. Relaciones narcisistas y vampíricas inmersas en juegos de violencia psicológica, menos obvia que la física, pero tan sutil que la convierte en igualmente peligrosa y corrosiva. Una idea de amor romántico que perpetúa la violencia, niega la plenitud de las personas y de las relaciones entre seres vivos basadas en la igualdad. Una Anna Karenina que pone expectativas demasiado altas en el amor, en el deseo y en



Fig. 29: Diana Coca, *Voluntary Martyrdom*, Beijing, 2012, film still.

la lucha por la felicidad. León Tolstói retrata a la perfección las relaciones sentimentales que se van volviendo de cada vez más apasionadas, obsesivas, autodestructivas y, a la vez, más egoístas, mientras que el amor del ser querido se va extinguiendo, ya que no era realmente amor, sino la satisfacción de una vanidad. Inspirada por el trabajo *Les Tortures Volontaires* de Annette Messager, Sanja Ivekovic, Camille Claudel, la pintura de Martin Wehmer's, la filmografía de

---

<sup>18</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/24/voluntary-martyrdom-pekini/>

Wong Kar Wai, así como las películas *Metropolis* de Fritz Lang y *Blade Runner* de Ridley Scott.

Diana Coca

## **About the Artist**

Diana Coca (Mallorca, 1977), artist, teacher and researcher, her main areas of interest are related to body, borders, and gender. She is currently a doctoral Humanities student at the Pompeu Fabra University in Barcelona. She has a degree in Philosophy from the University of the Balearic Islands, BA (Hons) in Arts from the University of Brighton, MA in Dance Research and Performance from CENART, Mexico City. Specialized in photography, she completes her training at the International Center of Photography and in performance at the Movement Research in New York. This global character has led her to exhibit her video and photo-performances in Spain, Germany, England, Italy, Morocco, Jordan, United States, China, Korea, Mexico, Chile, Brazil, Argentina, Costa Rica, Guatemala, and San Salvador. Relevant publications for *Brújula Magazine* (University of California Davis), *Cairón Magazine* (Alcalá de Henares University), *Tercio Creciente Magazine* (Jaén University), MACBA Contemporary Art Museum (Barcelona), online magazine *M-Arte y Cultura Visual*, *Foreign Language Press Beijing*, as well as producing book and CD covers for *Virgin Classics* (England), *Picador Macmillan* (England), *Penguin Books* (England, USA, Canada), *Farrar, Straus & Giroux*, *Random House* and *Thorndike Press* (USA), *Editions Dönoel and Marie Claire* (France), *Editorial Limón Partido*, *Literal Magazine* and *CONACULTA* (Mexico), *Beijing This Month Publications* (China), *Intrinsic Publisher* (Brazil) and *Pegasus Yayincilik* (Turkey). She has participated in performance and street art festivals at *Fira de Tàrrega* (Catalonia), *Linköping Contemporary Circus International Festival* (Sweden) and *Beijing Design Week* (China).

### ***Neither Angel Nor Beast, Brighton, Arta, London, 2003-2004.*<sup>1</sup>**

Inspired by the photography of Francesca Woodman, Marina Abramovic, Tracey Emin, Sarah Lucas y Joel-Peter Witkin, I produced my first photo-performance project, where I depict myself as object and subject of the action, reappropriating my own representation. I experiment with the power that the house and the journey have on us, the scar left by the process of readjustment to a new living space and country. I speak of home and memory as spirits that take over us to amputate, inspire or censor at will. I question the idea of home and family, posing them as a mould that tries to forge our personality, our identity, and our destiny, in their image and likeness, with no room for dissent and difference.

---

<sup>1</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/neither-angel-nor-beast-arta-brighton/>

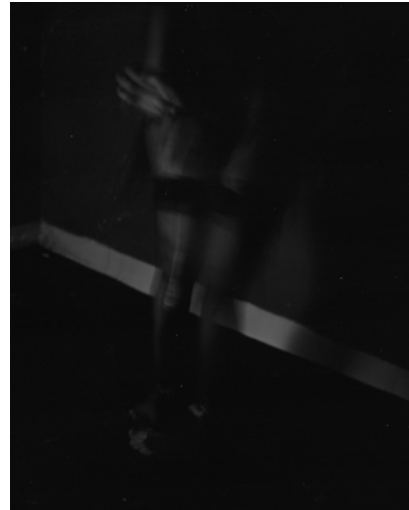


Fig. 1: Diana Coca, *Breaking the tights* from the serie *Neither Angel nor Beast*, Brighton, 2003, 30 x 24 cm, contact sheet in gelatin silver print, medium format negative.

Fig. 2: Diana Coca, *Neither Angel nor Beast I* from the serie *Neither Angel nor Beast*, Brighton, 2003, 12 x 8 cm, gelatin silver print, medium format negative.

### **Architetture Corporee (Corporeal Architecture), Rome, 2004-2005.<sup>2</sup>**

I discover Hans Bellmer's and Günter Brus's works, the filmography of Federico Fellini, baroque churches, the paintings of Caravaggio as well as Roman statues, scattered around the city of Rome and its gardens, brimming with life and exuberance, I fragment like them. Although it may seem like a destruction, it is a reconstruction of the body and a celebration of the erogenous subject, recovering it from the silence to which the Western religious and philosophical tradition has subjected it.



---

<sup>2</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/architetture-corporee-roma/>

Fig. 3: Diana Coca, *¿Por qué las mujeres tardan tanto en el baño?* from the serie *Architettura Corporee*, Rome, 2004, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

Fig. 4: Diana Coca, *Caballo* from the serie *Architettura Corporee*, Rome, 2004, 30 x 30 cm, gelatin silver print, medium format negative.

### **Athletics of Intimacy, Madrid, 2006.<sup>3</sup>**

I explore the capacity of photography to relate to time, space, people and affections, becoming an object with memory, which allows us to remember the deepest emotions and sensations. Like a journey through light, it is a manifestation of energy, of the invisible, the intangible, exploration of the physical body to remember its relationship with other bodies and its ability to feel, accepting, expressing, and inquiring emotions, sensations, and their meanings. Inspired by Carolee Schneemann.



Fig. 5: Diana Coca, Serie *Athletics of intimacy*, Madrid, 2006, 13,5 x 7,5 cm, gelatin silver print, medium format negative.

Fig. 6: Diana Coca, Serie *Athletics of intimacy*, Madrid, 2006, 13,5 x 7,5 cm, gelatin silver print, medium format negative.

---

<sup>3</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/you-me-madrid/>

## **Escorzos para la ansiedad (Anxiety Foreshortening Figures), Madrid, 2007.<sup>4</sup>**

Study and adaptation of Yves Klein's *Anthropométrie de l'époque bleue* and Frank Kafka's *The Metamorphosis*, a chronicle of unease where is present the idea of fear, loneliness and the marginalization of human beings in contemporaneity. Kafka witnessed the Industrial Revolution; however, we are witnessing a Technological Revolution where isolation, the attitude of the age of new technologies, is increasingly frequent and has a lot to do with the difficulty of maintaining physical relationships. The result is an inward journey, which ends in confinement. In my reinterpretation through video performance, the emphasis is not placed on the animalization of the protagonist - his transformation into an insect - but on his dehumanization. I start from subjective experience to reflect states of stress, anxiety, and ignorance in the face of a bureaucratic framework that encloses us in a labyrinthine structure, which we do not understand and will never understand, where we are a number, subjects without identity and without a name.



Fig. 7: Diana Coca, *Escorzos para la ansiedad*, Madrid, 2007, film stills.

---

<sup>4</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/escorzos-para-la-ansiedad-madrid/>

### ***Tierra (Earth), Pollença, 2007.*<sup>5</sup>**

The confusion of my body with the earth, like a witchcraft spell, can be understood as the magical desire to recover my land, roots and culture, after years of constant travelling. The land appears as a possible activator of this nomadic and hybrid identity. I integrate myself into the earth of origin, the island of Mallorca, in order to maintain the idea of a possible destination, ritualizing my origin.



Fig. 8: Diana Coca, *Tierra II* from the serie *Tierra*, Pollença, 2007, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

Fig. 9: Diana Coca, *Tierra I* from the serie *Tierra*, Pollença, 2007, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

### ***Arlés Bruto (Wild Arles), Arles, 2008.*<sup>6</sup>**

I study the performative self-portrait and chance, deconstructing the image of woman as a broken, fetishized and objectified doll, as well as an active subject of action. I use the body as a place of rebellion, a field of experimentation and subversion, seeking for the tension produced by eroticism. Critically, I reveal an *anti-pin up*, an illusion of curves and holes, sexuality, and desire. Inspired by Pierre Molinière's photo-performances.

---

<sup>5</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/tierra-pollenca/>

<sup>6</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/arles-bruto-arles/>



Fig. 10: Diana Coca, *Arlés Bruto 11*, from the serie *Arlés Bruto*, Arles, 2008, 11 x 11 cm, gelatin silver print selenium toned, medium format negative

Fig. 11: Diana Coca, *Arlés Bruto 13*, from the serie *Arlés Bruto*, Arles, 2008, 11 x 11 cm, gelatin silver print selenium toned, medium format negative

### **Donde el tiempo no pasa (Where time does not pass), Ribadavia, 2008.<sup>7</sup>**

The privacy of the room is intimately related to those who sleep there, to past pleasures, to lived intimacies, to lost moments. We have entered the house of my Galician grandmother Luz. These images speak of her ghostly presence in the house, her energy, in a poetic manifestation of personal grief for his death and a mourning done in solitude, while studying in New York on a scholarship. I guess that's partly why it seems to me a sad and lonely city.

---

<sup>7</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/donde-el-tiempo-no-pasa-ribadavia/>





Fig. 12: Diana Coca, *Donde el tiempo no pasa 6*, from the serie *Donde el tiempo no pasa*, Ribadavia, 2008, 10 x 10 cm, gelatin silver print, medium format negative.

Fig. 13: Diana Coca, *Donde el tiempo no pasa 4*, from the serie *Donde el tiempo no pasa*, Ribadavia 2008, 10 x 10 cm, gelatin silver print, medium format negative.

### ***Views from Home, New York, 2008.*<sup>8</sup>**

During my stay in New York, current legislation did not allow us to set up a tripod and camera in public spaces, through antiterrorist laws that did not guarantee respect for fundamental rights or *habeas corpus* procedure in case of arrest. So I



---

<sup>8</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/views-from-home-nueva-york/>

Fig. 14: Diana Coca, *Views from Home V*, from the serie *Views from Home*, New York, 2009, 40 x 40 cm, gelatin silver print, medium format negative.

Fig. 15: Diana Coca, *Views from Home V*, from the serie *Views from Home*, New York, 2009, 40 x 40 cm, gelatin silver print, medium format negative.

photographed the domestic spaces where I lived in solitude, sinister settings reminiscent of the lighting, style, and themes of American *film noir* of the 1940s and 1950s: paranoia, loss, insecurity, claustrophobia, nostalgia, fear of the future and passion for the past. Inspired by the works of Louise Bourgeois.

### ***Last Dinner, New York, 2008.*<sup>9</sup>**

Am I an object, a subject, or both? What is the line between public and personal, intimate-social, individual-group, interior-exterior, figurative-abstract, real-virtual, body-thought? In these images I present myself as an object to be devoured and as a subject that would devour. Like a parricidal Saturn, where object and subject create a paradoxical relationship, there is no possibility of realization because the action of the subject on the object would destroy them both. Hence the tension, contradiction, impossibility, and self-destruction latent in the image depicted. I am passionate about legs, feet, heels, fetishes that transgress the sinuous line between the public and the personal.



Fig. 16: Diana Coca, *Last Dinner I* from the serie *Last Dinner*, New York, 2008, 110 x 110 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

---

<sup>9</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/last-dinner-nueva-york/>

### **Naturaleza Extrema (Extreme Nature), Oaxaca, Beijing, 2009-2010.<sup>10</sup>**

First invasions of public space, experimenting with my own fragmented body, an untamed body. The self-portrait and the figure in movement seek the violence of the contrast between urban spaces with nature not violated by human. The body never appears in its entirety, but in parts or in splinters - Deleuze and Guattari's body without organs -, endowing the self-portrait with subjectivity. The legs and the heel fetish are fundamental axes, with which I can sculpt the form. I use the bottom as a provocation, above all through the postures, which refer to the obscene in a Deleuzian sense: the hidden that should not come out on stage. Inspired by Luis Buñuel filmography, Maruja Mallo's *Naturaleza Viva* series, Frida Kahlo, Pipilotti Rist, Ana Laura Aláez, Ana Mendieta's photo performances and the poetry of Ernesto Carrión.



Fig. 17: Diana Coca, *Naturaleza Extrema II* from the serie *Naturaleza Extrema*, Oaxaca, 2009, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative

Fig. 18: Diana Coca, *Naturaleza Extrema X* from the serie *Naturaleza Extrema*, Beijing, 2010, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative

### **The City of the Broken Dolls, Beijing, 2010.<sup>11</sup>**

Following the previous line of work, taking over the common space, I build a visual narrative based on violent, unbalanced, and impulsive postures, avoiding the recumbent posture typical of the Western artistic tradition, in order to avoid the patriarchal representation of the passive muse and the female nude. I use an erogenous body that does not only represent, but also acts and presents itself on the street. In this way it has a performative power through which it drags and intends to transform the way we walk the streets and live the common space. It tells the story of a wild woman, with which I wanted to reflect the number of broken

---

<sup>10</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/naturaleza-extrema-pekín-oaxaca/>

<sup>11</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/the-city-of-the-broken-dolls-pekín/>

dolls, women who suffer violence in contemporary China. However, it is not a subject of public debate even though it affects a large part of the population. Social censorship is particularly cruel towards women over forty, single and childless, who are insulted and psychologically mistreated, both professionally and in the context of the family. Inspired by the photography of Alberto García-Alix, the performances of Marina Abramovic and Hannah Wilke, as well as the film characters of Dorothy in *The Wizard of Oz*, Jodie Foster in *Taxi Driver*, and comic character *Wonder Woman*.



Fig. 19: Diana Coca, *The City of the Broken Dolls IV*, from the serie *The City of the Broken Dolls*, Beijing, 2010, 60 x 60 cm & 80 x 80 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

Fig. 20: Diana Coca, *The City of the Broken Dolls II*, from the serie *The City of the Broken Dolls*, Beijing, 2010, 60 x 60 cm & 80 x 80 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

### ***Souvenir, Beijing, 2010.*<sup>12</sup>**

I propose photoperformances that involve the invasion of public space by a half-naked body - which, as such, corresponds to the private sphere - raising taboos and certain ridiculous social behaviors around the body. Through this, I wanted to investigate the limits of censorship in China in 2010, photographing in the most touristic and crowded areas that I could find. Surprisingly I had no problem with the authorities, despite being places like Tiannanmen Square, The Great Wall and the 798 art zone. Even being openly provocative in the actions for the camera, with my half naked body, neither I had problems with people nor with the forces of order. Even the passers-by or tourists wanted to participate in the project with an open minded, playful, respectful, funny, and surprising attitude, either by helping me to

---

<sup>12</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/souvenir-pekini/>

take the shots or by documenting the action with photographs that they later shared on the internet. Inspired by the photographs of Rong Rong & Inri.

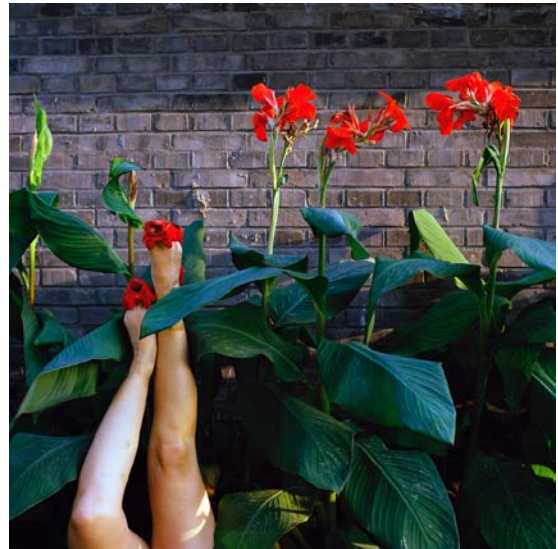


Fig. 21:

Diana Coca, *Souvenir Gran Muralla 5*, from the serie *Souvenir*, Beijing, 2010, 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

Fig. 22: Diana Coca, *Souvenir Tian 'nanmen 1*, from the serie *Souvenir*, Beijing, 2010, 100 x 100 cm, 40 x 40 cm & 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

### ***La Purísima, Beijing, 2010.*<sup>13</sup>**

Photographic series on the creative occupation of public space, the ground and the world through affective bodies, music, dance, choreography, performance and the collective. It portrays a concert / performance by the Madrid jazz and cuplé group 'De La Purísima', which we organized unexpectedly in Beijing neighborhoods as Caochangdi and 798. These artistic practices offer us the possibility of modifying the world, which confronts us directly with neoliberalism the capital and the police. In the words of Hannah Arendt: 'where the absolutely unexpected (...) performs the infinitely improbable'.

---

<sup>13</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/la-purissima-pekini/>





Fig. 23: Diana Coca, *La Purissima 1*, from the serie *La Purissima*, Beijing, 2010, 100 x 70 cm & 12 x 8 cm, digital print in museum quality paper, digital photograph.

Fig. 24: Diana Coca, *La Purissima 5*, from the serie *La Purissima*, Beijing, 2010, 100 x 70 cm & 12 x 8 cm, digital print in museum quality paper, digital photograph.

### **Contranarrativas Femeninas (Feminine Counter-narratives), Beijing, 2011.<sup>14</sup>**

This series presents a double challenge, firstly by using artistic discourse to break with the way the female body is represented, and secondly by doing it in China with a local model. The woman is portrayed in a non-complacent way, using her strength to rebel against the established, a woman who vindicates herself and her corporality, portraying a living being, who ceases to be an inanimate object to become an active human being who resolves real situations, allowing the viewer to be an extension of the circumstances that are narrated. The aim is to show an autonomous and courageous woman, who uses nature and the city as she wishes. The project has been carried out in outdoor locations in Beijing and its surroundings, unglamorous places in the street, markets, parks, mountains, construction sites, roads, etc. in which the need for permits has been flouted and the guidelines established by the authorities for artistic creations have been transgressed. For this new generation of Chinese women, restless and confronted with their environment, art allows them to flee, to fly, or even to dream, to search and find themselves in the process of building our freedom. There are references to the photography of Sarah Moon, Guy Bourdin, Tim Walker and Norman Parkinson; the cinema of Pedro Almodóvar and David Lynch; to the representation of women in films such as *Working Girl* and *Blade Runner*; to the music of Patti Smith and Chinese rock'n'roll bands.

---

<sup>14</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/21/contranarrativas-femeninas-pekín/>



Fig. 25: Diana Coca, *CONTRA NARRATIVAS FEMENINAS 31*, from the serie *Contra narrativas femeninas*, Beijing, 2011, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

### **Compro, luego existo (I shop, therefore I am), Beijing, 2012.<sup>15</sup>**

The subjectivity of late capitalism develops in a constant reproduction of a poetics of commodities, logos and trademarks, all of which permeate our bodies, language and perception, forming identities. With this project - inspired by Sylvie Fleury, Bandi Panda and Ma Qiusha works, as well as the spanish and mexican Holy Week processions - I am working on a cloistered representation, but at the same time I highlight the liberating power of art and humor in relation to the commodification of identities by capital. In human history, there have always been ways of controlling and guiding the human body. Now it extends to other forms of servitude on a planetary level: a massive and pervasive consumer fascination, not only in contemporary China, but a compulsive plague spreading globally. A new way of slavery and control over human beings. In this context, the woman, instead of being a symbol of resistance, becomes the great object that guarantees sales. Thus, human potential, the source of life, is pulverized until it is stripped of its power, becoming a puppet that advances chaotically, naked, blind, and deaf.

---

<sup>15</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/22/compro-luego-existo-pekín/>

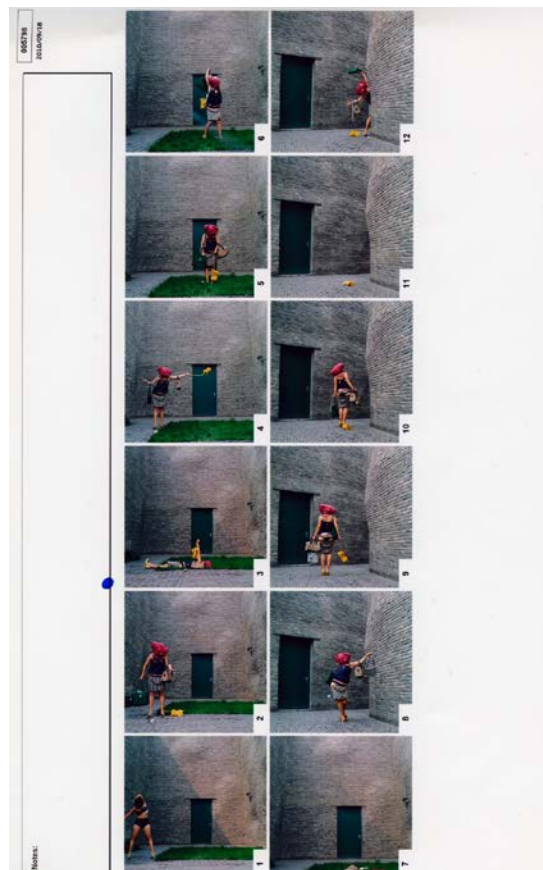


Fig. 26: Diana Coca, *Compro luego existo*, Beijing, 2012, 30 x 18 cm, contact sheet, medium format negatives

### ***Telluric Woman, Beijing, 2012.*<sup>16</sup>**

The body is like the earth. It is a land in itself. And it is as vulnerable to overbuilding as any landscape, because it is also divided into plots, isolated, mined and deprived of its power. It is not easy to reconvert the wild woman through redevelopment plans', quote from Clarissa Pinkola Estés in *Women who run with the wolves*. Inspirada por el trabajo de Hu Xiaoyuan y Egon Schiele.

---

<sup>16</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/22/telluric-woman-pekín-2012/>





Fig. 27: Diana Coca, *Telluric Woman*, Beijing, 2012, 100 x 50 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative.

***Umbilical*, Beijing, 2012.<sup>17</sup>**

A tribute project to the Chinese poet Li Bai (701-762), a romantic poet of the Tang Dynasty. Made during the summer floods of 2012, when torrential rains in China caused flooding that resulted in hundreds of deaths and thousands of evacuees, as



Fig. 28: Diana Coca, *Umbilical*, Beijing, 2012, 80 x 160 cm, digital print in museum quality paper, medium format negative

---

<sup>17</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/22/umbilical-pekini/>

well as widespread chaos in Beijing, where I witnessed disturbing landscapes and scenes. Experiencing the natural catastrophe at first hand originated this photographic series, a subjective way of depicting the scenes of chaos and disarray, a metaphor for emotional flooding. It is a physical confrontation with fear, symbolized by the dirty, stagnant water of Wanging Park, fear of intimacy, fear of getting pregnant. Inspired by the works of Zhang Jie, Valentine Penrose, Dorothea Tanning, Remedios Varo and Unica Zurn.

### **Voluntary Martyrdom, Beijing, 2012.<sup>18</sup>**

A very personal project that reflects on women and self-destructive relationships. Sometimes it happens without realizing it and ignoring our instincts, sometimes reproducing socio-cultural educational patterns of harmful behaviour. Vampiric and narcissistic relationships immersed in games of psychological violence, less obvious than physical one, but so subtle that it becomes equally dangerous and corrosive. An idea of romantic love that perpetuates violence, denies the fullness



Fig. 29: Diana Coca, *Voluntary Martyrdom*, Beijing, 2012, film still.

of people and of relationships between living beings based on equality. An Anna Karenina who sets too high expectations on love, desire, and the struggle for happiness. Leon Tolstoy perfectly portrays sentimental relationships that become increasingly passionate, obsessive, self-destructive and, at the same time, more selfish, while the love of the loved one is extinguished, since it was not really love, but the satisfaction of vanity. Inspired by Annette Messager's work *Les Tortures Volontaires*, Sanja Ivekovic, Camille Claudel, Martin Wehmer's painting, Wong Kar

---

<sup>18</sup> <https://diana-coca.com/2017/11/24/voluntary-martyrdom-pekini/>

Wai's filmography, as well as Fritz Lang's *Metropolis* and Ridley Scott's *Blade Runner*.

Diana Coca

## **Corporeidades al límite**

### **El cuerpo femenino como territorio fronterizo desde la práctica artística como investigación**

El cuerpo es el vehículo del ser del mundo, poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos

**Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción***

No hay Frontera si no existe la necesidad de cruzar. Existen los cercos para mantener afuera lo que no se desea adentro, cierto; pero esas barreras no tendrían razón de ser, un sentido, si alguien no intentara cruzarlas. O sea, el límite prevalece porque hay quien desea traspasarlo. Toda Frontera existe sólo en la imaginación del que desea franquearla. Es un invento del que vive enfrentándose a ella. Un binomio perfecto

**Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera***

Planteo una aproximación teórico-práctica de la presentación y representación del cuerpo femenino en la creación artística. Esto es, la utilización del cuerpo como espacio al límite, liminal, de peligro y transgresión, con los consecuentes efectos potencialmente resignificadores del territorio y del espacio común a través del arte. Esta narración va acompañada de la disección del proceso creativo en fases y su producto final, donde parto de mi propio cuerpo, como testimonio, lugar de encuentro, objeto y sujeto, estudiando su relación con el contexto en un acto de desafío a la autoridad patriarcal. En ese sentido, podríamos relacionarlo con la desjerarquización y la proximidad hacia los otros, en un en-cuentro no reglamentado pero vital de subjetividades deseantes, no dóciles, que erotizan la política con su irrupción en lo público, con la intención de vivir, crear, amar, inventar otra sociedad, otra percepción del mundo y otros sistemas de valores.

Planteo la pregunta de investigación que subraya la contradicción entre utilizar mi propio cuerpo como lugar de presentación/representación, a pesar de ser un lugar en conflicto, o precisamente por ello. ¿Estamos ante un cuerpo en disputa, entre las imágenes generadas por el patriarcado y las que generamos nosotras mismas como mujeres artistas? Desde este planteamiento deseo responder la hipótesis planteada, a saber, lo que puede realizar un cuerpo: ¿puede un cuerpo generar discursos que van más allá de la comunicación verbal? ¿puede un cuerpo enunciar y generar discursos que trasciendan el pro-pio acto artístico? Verificaremos si es posible entender la performance como una extensión de la escritura, y viceversa,

convertir la escritura en un hecho performativo. Para ello partiremos de la idea de que el pensamiento es un híbrido entre lo somático y lo mental, y el cuerpo performando un sistema interrelacionado que va de la acción al pensamiento y del pensamiento a la acción. A través de esta propuesta descubriremos si el arte acción puede erigirse como un terreno fecundo para delimitar tanto el pensamiento (inmerso en una tradición intelectual dualista y binaria que constituye el discurso hegemónico) como las cartografías enajenantes que cierran sus fronteras a migraciones intelectuales y certezas nómadas.

La observación parte de presupuestos transdisciplinarios, con una perspectiva feminista interseccional que pretende abordar la problemática trazada a través de lo performativo, estudiando la generación de significados desde el propio cuerpo inserto en un contexto comunicativo y geográfico, con todas sus implicaciones políticas, sociales y culturales. Es una metodología parcial y situada, una teoría encarnada particular y específica de un yo que enuncia, una *theory in the flesh* (Moraga, 1988) que se gesta en los cuerpos y en la intersección de género, clase y raza. El cuerpo es lo que nos sitúa en un territorio, sin embargo son los afectos los que se activan cuando interactuamos con el mundo y en el encuentro con los demás. Así, la vinculación cuerpo, empatía y afectos es central en nuestra epistemología, que incluye la experiencia individual, y con ello la capacidad de afectar y ser afectadas. Son elementos que han sido ignorados en nuestra tradición filosófica, que reniega del cuerpo en favor de una objetividad que rara vez es neutra, ya que el sujeto que investiga no posee un saber completo. Este desafío al positivismo procede de la voz de mujeres, artistas, subalternas en la pedagogía tradicional, excluidas, que provienen de lugares 'otros' no oficiales, marginales, desautorizados, desde otra científicidad, desde otras formas de conocimiento fronterizas que articulan miradas y textos desde lo desaparecido, desde donde construir otras políticas que puedan ser atendidas (cf. Haraway 1995, 244-254).

Asimismo, mi metodología se centra en la práctica artística como investigación transformadora, partiendo de los hechos tal y como los he experimentado para deconstruirlos y replantearlos desde una postura crítica que hipotéticamente pueda maximizar el potencial humano de libertad e igualdad. Utilizo tanto la palabra como la imagen para construir y criticar cuestiones sociales y culturales que reproducen una realidad, y explican cómo es y cómo podría llegar ser. De esta manera, no solo el tema de investigación sufre un cambio crítico a lo largo del proceso, sino que la artista-investigadora también se transforma. Para ello:

1. Parto del corpus teórico y de los trabajos artísticos realizados entre 2013-2019, respondo a las preguntas formuladas y considero si la hipótesis de trabajo es verificable. Los objetivos y la pregunta de investigación guían mi trabajo. Asimismo, trazo temas/variables, observando cómo evolucionan o se desvían del camino diseñado.
2. Estudio la imagen visual como fuente y medio de conocimiento y comprensión, utilizando las imágenes como textos, artefactos y eventos que encarnan significados individuales y culturales.

3. Analizo mi proceso artístico, examino diarios, blocs de notas, lecturas, escritos, imágenes de ideas y documentación utilizada entre los años 2000 y 2020. Gracias a estos, destaco las características y fases de mi proceso, las fuentes de inspiración, y los referentes utilizados.

Los objetivos planteados con esta propuesta son los siguientes:

- Analizar los límites del cuerpo femenino en relación al espacio exterior y las imposiciones sociales. Identificar si el cuerpo mismo es capaz de testimoniar o dar fe de la problematización sobre la identidad femenina que planteo en mi trabajo.
- Descubrir los mecanismos artísticos a través de los cuales el cuerpo puede dar fe de una historia de vida y proporcionar conocimiento, por su condición de puente o frontera entre el pasado y el presente. Estudio del cuerpo como espacio liminal donde se materializa la huella entre la experiencia presente y la memoria de la experiencia vivida en el pasado - traumática o feliz - que se inserta en la memoria tónica del músculo y en la psíquica, experimentando lo heredado, lo impuesto, lo adquirido, así como la interpretación y revisión de estas huellas en el presente.
- Formular conflictos de estatus, identidad, género, poder, espacio y jerarquía para reintegrarnos y conectarnos con lo colectivo.
- Identificar el uso de la violencia, con especial atención la pertinencia de los medios estéticos que utilizo contra los sistemas de autoridad, poder y control. Verificar su latencia en mi trabajo, inserto dentro de una tradición católica patriarcal cuyos contextos sociopolíticos justifican la situación de violencia y abuso de poder hacia la mujer. Asimismo, analizar desde mi cuerpo situado, postfranquista, un registro corporal que genera distorsiones comunicativas intensas, al partir del silencio y estar encriptado en nuestros cuerpos, en nuestras formas de vivir, crear e investigar.
- Plantear /determinar si la fotoperformance puede contribuir a reconstruir el espacio de circulación en una coreopolítica que afirme un movimiento para una vida distinta, más alegre, potente, intensa, humanizada y menos reproductora de la cinética agitada y agotada del capitalismo neoliberal.

## **Bibliografía**

- BUTLER, Judith. 2002 (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2006 (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2007 (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto. 2011 (2002). *Instrucciones para cruzar la frontera*. Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- HARAWAY, Donna. 1995 (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Institut de la Mujer.

- HARAWAY, Donna. 2019 (2016). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1993 (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MORAGA, Cherríe & Castillo, Ana. 1988. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: Ism Press Inc.
- OBRADORS BARBA, Matilde. 2007. *Creatividad y generación de ideas. Estudio de la práctica creativa en cine y publicidad*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- SULLIVAN, Graeme. 2005. *Art practice as research: inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- TAYLOR, Diana & Fuentes, Marcela. 2011. *Estudios Avanzados de Performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, Diana & Fuentes, Marcela. 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones.



Diana Coca

## **Corporealities to the limit**

### **The female body as border territory from artistic practice as research**

The body is the vehicle of the being of the world, to possess a body is for a living person to connect with a defined environment, to confuse himself with certain projects and to commit himself continually to them.

**Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*.**

There is no Border if there is no need to cross it. There are fences to keep out what is not wanted inside, true; but those barriers would have no *raison d'être*, no meaning, if someone did not try to cross them. In other words, the boundary prevails because there are those who wish to cross it. Every border exists only in the imagination of the one who wishes to cross it. It is an invention of the one who lives facing it. A perfect pairing.

**Luis Humberto Crosthwaite, *Instructions for Crossing the Border*.**

I propose a theoretical-practical approach to the presentation and representation of the female body in artistic creation. That is, the use of the body as a space at the limit, liminal, of danger and transgression, with the consequent potentially re-signifying effects of territory and common space through art. This narration is accompanied by the dissection of the creative process in phases and its final product, where I start from my own body, as testimony, meeting place, object and subject, studying its relationship with the context in an act of defiance to patriarchal authority. In this sense, we could relate it to the de-hierarchisation and proximity to others, in an unregulated but vital encounter of desiring, non-docile subjectivities, which eroticize politics with their irruption into the public sphere, with the intention of living, creating, loving, inventing another society, another perception of the world and other value systems.

I pose the research question that underlines the contradiction between using my own body as a place of presentation/representation, despite being a place in conflict, or precisely because of it: are we facing a body in dispute, between the images generated by the patriarchy and those that we ourselves generate as women artists? From this approach, I wish to answer the question put forward, namely what a body can do: can a body generate discourses that go beyond verbal communication? Can a body enunciate and generate discourses that transcend the artistic act itself? I will verify whether it is possible to understand performance as an extension of writing, and vice versa, to turn writing into a performative act. To



do so, I will start from the idea that thought is a hybrid between the somatic and the mental, and that the performing body is a hybrid between the somatic and the mental, and that the performing body is an interrelated system that goes from action to thought and from thought to action. Through this proposal, I will discover whether action art can become a fertile ground for de-limiting both thought (immersed in a dualistic and binary intellectual tradition that constitutes the hegemonic discourse) and the alienating cartographies that close their borders to intellectual migrations and nomadic certainties.

The observation is based on transdisciplinary assumptions, with an intersectional feminist perspective that aims to address the problematic traced through the performative by studying the generation of meanings from the body itself inserted in a communicative and geographical context, with all its political, social and cultural implications. It is a partial and situated methodology, a particular and specific embodied theory of an enunciating self, a *theory in the flesh* (Moraga, 1988) that is gestated in bodies and in the intersection of gender, class, and race. The body is what situates us in a territory, however, it is affects that are activated when we interact with the world and in the encounter with others. Thus, the linking of body, empathy and affect is central to epistemology, which includes individual experience, and with it the capacity to affect and be affected. These are elements that have been ignored in the philosophical tradition, which disavows the body in favour of an objectivity that is rarely neutral, as the subject does not have complete, total, and objective knowledge. This challenge to positivism comes from the voice of women, artists, subalterns in traditional pedagogy, excluded, who come from 'other' unofficial, marginal, unauthorized places, from another scientificity, from other forms of border knowledge that articulate gazes and texts from the disappeared, from where to construct other politics that can be attended to (cf. Haraway 1995, 244-254).

Likewise, my methodology focuses on artistic practice as transformative research, starting from the facts as I have experienced them in order to deconstruct and rethink them from a critical stance that can hypothetically maximize the human potential for freedom and equality. I use both word and image to construct and critique social and cultural issues that reproduce a reality and explain how it is and how it could become. In this way, not only does the research subject undergo a critical change throughout the process, but the artist-researcher is also transformed. To do so:

1. I start from a theoretical corpus and my artistic works produced between 2013-2019, answer the questions posed and consider whether the working hypothesis is verifiable. The objectives and the research question guide my work. I also trace themes/variables, observing how they evolve or deviate from the designed path.
2. I study the visual image as a source and medium of knowledge and understanding, using images as texts, artefacts and events that embody individual and cultural meanings.

3. I analyse my artistic process, examine diaries, notebooks, readings, writings, images of ideas and documentation used between 2000 and 2020. Through these, I highlight the characteristics and phases of my process, the sources of inspiration, and the references used.

The objectives of this proposal are the following:

- To analyse the limits of the female body in relation to outer space and social impositions. To identify whether the body itself can testify or attest to the problematization of female identity that I raise in my work.
- To discover the artistic mechanisms through which the body can bear witness to a life story and provide knowledge, as a bridge or frontier between the past and the present. Study of the body as a liminal space where the trace between the present experience and the memory of the experience lived in the past - traumatic or happy - which is inserted in the tonic memory of the muscle and in the psychic, experiencing what has been inherited, imposed, acquired, as well as the interpretation and revision of these traces in the present, materializes.
- To formulate conflicts of status, identity, gender, power, space, and hierarchy in order to reintegrate and connect with the collective.
- Identify the use of violence, with special attention to identifying the relevance of the aesthetic means I use against systems of authority, power, and control. To verify its latency in my work, inserted within a patriarchal Catholic tradition whose socio-political contexts justify the situation of violence and abuse of power towards women. Likewise, to analyse it from my situated, post-Franco-dictatorship body, a bodily register that generates intense communicative distortions, starting from silence and being encrypted in our bodies, in our ways of living, creating and researching.
- To pose/determine whether photoperformance can contribute to reconstruct the space of circulation in a choreopolitics that affirms a movement for a different, more joyful, powerful, intense, humanized life, less reproductive of the agitated and exhausted kinetics of neoliberal capitalism.

## **Bibliography**

- BUTLER, Judith. 2002 (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2006 (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2007 (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto. 2011 (2002). *Instrucciones para cruzar la frontera*. Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- HARAWAY, Donna. 1995 (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Institut de la

Mujer.

- HARAWAY, Donna. 2019 (2016). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1993 (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MORAGA, Cherríe & Castillo, Ana. 1988. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: Ism Press Inc.
- OBRADORS BARBA, Matilde. 2007. *Creatividad y generación de ideas. Estudio de la práctica creativa en cine y publicidad*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- SULLIVAN, Graeme. 2005. *Art practice as research: inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- TAYLOR, Diana & Fuentes, Marcela. 2011. *Estudios Avanzados de Performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, Diana & Fuentes, Marcela. 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones.

Diana Coca

## **Jugando entre la ocultación y la presencia**



Fig. 1: Diana Coca, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 24 x 31,5 cm, contact sheet, medium format negatives.

## Resumen

Este artículo se basa en la metodología de práctica artística como investigación, que parte de mi producción artística *Where is Diana?*, una serie de fotoperformances y vídeos realizados entre Beijing, Tijuana y Ciudad de México durante 2013-2015. Consciente de la obsesión por la identidad, con esta propuesta sugiero la hipótesis de si es posible trascender las fronteras físicas e intelectuales. En mi trabajo incluyo la dinámica del reconocimiento de manera paradójica, ya que me presento encapuchada, irreconocible, sin identidad, ubicándome en la frontera, en los márgenes, en el límite y en la precariedad, a través de un cuerpo que traspasa su lugar y transita de lo privado a lo público. Esta perspectiva teórico-práctica tiene en cuenta la perspectiva de género, así como las herramientas conceptuales que ha creado el feminismo para repensar el sujeto femenino y descentrarlo, mediante un desplazamiento hacia lo no hegemónico o predeterminado por la biología. Las características que se definen como masculinas y femeninas deben ser cuestionadas porque su significado es el resultado de una práctica histórica y social que las ha naturalizado artificialmente.

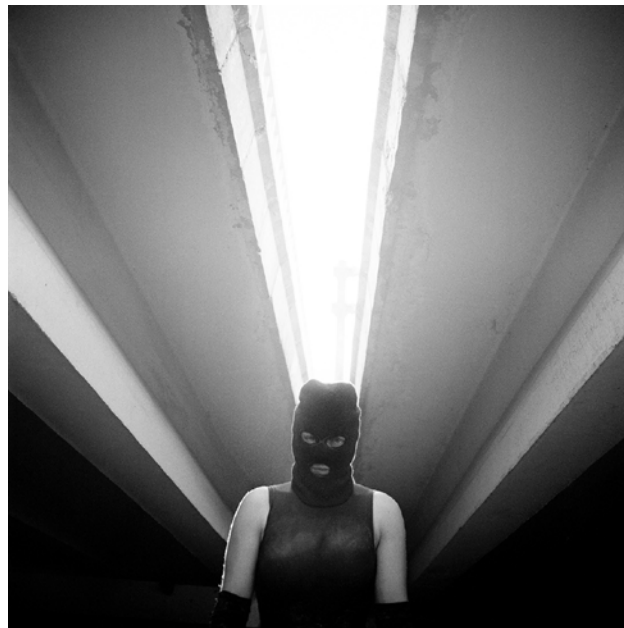


Fig. 2: Diana Coca, *PEKIN8*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative

Con esto propongo ejes de resistencia para subvertir las identidades de género y nacionales, que definiendo son fluidas y modificables. Este salir fuera del centro conduciría a la construcción de nuevas subjetividades, creando un marco que amplíe las posibilidades de acción y reconocimiento. Para lograrlo, relaciono mi proceso artístico con la política a través de la reconstrucción de lo sensible en el espacio social, en la forma en que los cuerpos y sus significados actúan en ese espacio. La relación entre arte, política y representación que propongo aquí no tiene que ver con un nivel discursivo, sino que se centra en el gesto artístico y en

cómo comunicar los afecto que se imprime en los cuerpos, que tienen una implicación sensorial y política.

Palabras clave:

fotoperformance – cuerpo – mujer – feminismo – viaje – frontera – identidad – afectos

### Las sin rostro

Esta reflexión parte de mi producción artística *Where is Diana?*, una serie de fotoperformances y vídeos realizados entre Pekín, Tijuana y México, durante los años 2013-2015. Consciente de la obsesión por la identidad, con esta propuesta planteo la hipótesis de si es posible trascender las cartografías alienantes que cierran sus fronteras a migraciones intelectuales y físicas, que bloquean las certezas nómadas de los cuerpos viajeros que encarnan las experiencias vividas en los diferentes contextos. Como heredera de una genealogía feminista que revaloriza y reconceptualiza la figura de lo excluido, en mi trabajo incluyo las dinámicas de reconocimiento de manera paradójica, ya que me presento en-capuchada, irreconocible, situándome en la frontera, en los márgenes, en el límite y en la precariedad, a través de un cuerpo que transgrede su lugar y transita la frontera desde lo privado hacia lo público.



Fig. 3: Diana Coca, *PEKIN113\_1*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

Mis referentes artísticos parten de las performances realizadas por las creadoras de las Américas desde los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad, artistas como Mónica Mayer, Rocío Bolívar Congelada de Uva, Lorena Wolffer, Eugenia Chellet, Coco Fusco, Argelia Bravo, Débora Arango, Maria Evelia Marmolejo, Lotty Rosenfeld, Lygia Clark, Las Madres de Plaza de Mayo, Las Damas de Blanco, Cindy

Sherman, así como Valie Export, Niki de Saint Falle, Fina Miralles, Pilar Albarracín, Marisa González, Itziar Okariz, Xiao Lu, Pussy Riots, Tomislav Gotovac, Maison Margiela o Les Vampires de Louis Feuillade. Mis bases teóricas parten de las visiones del sujeto postidentitario des-centrado respecto de la norma del binarismo de género, como la *new mestiza* de Gloria Anzaldúa (1987), el sujeto performático-paródico de Judith Butler (1988), *la puente* de Cherrie Moraga y Ana Castillo (1988) o el *cyborg* de Donna Haraway (1995).

Vivo intensamente la movilidad como una expedición mental fuera de las normas identitarias, porque el valor del contexto en el que he nacido no lo considero absoluto, sino circunstancial y azaroso. Estas fronteras que me encuentro en el viaje, como sujeto nómada, reconfiguran constantemente mis propios límites identitarios, corporales y afectivos. Siendo un sujeto en continuo movimiento, siempre en acto de convertirme, recreo fronteras a medida que me relaciono con las nuevas culturas que me rodean. El saber producido por Anzaldúa considera el acto de conocer y de transformar como un cruzar al otro lado. Desde su visión, cada acto de conocimiento significa tender un puente y cruzar, abandonar el territorio que legitima significados y transitar a un terreno productivo en constante transición que invita a observar, escuchar y transformarse. Para la autora, esta conciencia del cruce, de la diferencia y de la subalternidad se encarna en la *new mestiza* que desarrolla una tolerancia ante las contradicciones y ante la ambigüedad, ya que tiene una personalidad plural.

En esta línea ambigua y porosa, ampliamente tratada por las artistas y teóricas americanas, trabajo des-de un cuerpo sin rostro, que tiene como posibilidad ser el depositario de múltiples rostros en continuo desplazamiento geográfico frente a los saberes de las personas que observan. El ir cubierta con un pasamontañas lo he convertido en una contra-fenomenología del rostro, que no describe lo que aparece, sino que describe lo que no aparece. Si la mirada al rostro desnudo es conocimiento, percepción que se intenta enmascarar con poses al encontrarse sin defensa y desprotegida, el ir cubierta es una estrategia de animalidad, supervivencia y defensa, para no estar expuesta ni amenazada, para no resultar

dañada. Si el rostro habla, en la medida en que él es el que hace posible el inicio del discurso, utilizo el pasamontañas precisamente para hablar de mi invisibilidad.



Fig. 4: Diana Coca, *TIJUANA45*, from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 60 x 60 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.



Fig. 5: Diana Coca, *PEKIN125\_3*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.





Fig. 6: Diana Coca, *PEKIN141*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

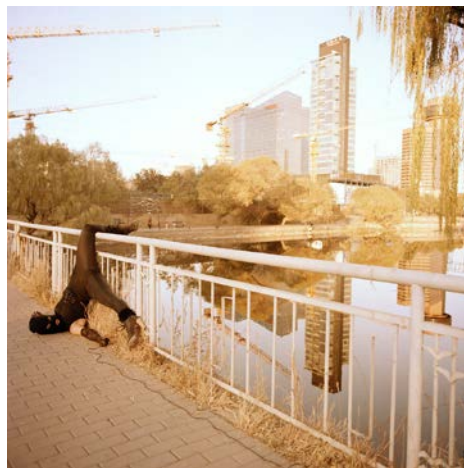


Fig. 7: Diana Coca, *PEKIN150*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

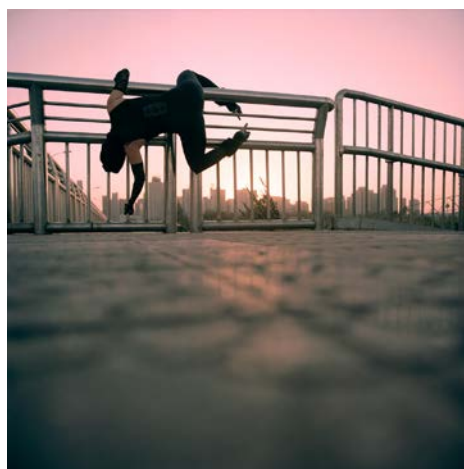


Fig. 8: Diana Coca, *PEKIN131* from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

La máscara evoca de esta manera lo femenino y marginal, invirtiendo su función, como puesta en acción de estrategias del no-poder que está fuera del centro. El pasamontañas escenifica voces que no pueden ser oídas, tocadas, olidas o vistas por nuestros sentidos, que requieren de las artes para ser descodificadas o percibidas. Aun así soy consciente de mi posición de privilegio dentro del grupo de menos privilegiadas, a las que no se permite cruzar determinadas líneas, que sufren con mayor dureza y dificultad el traspaso de fronteras, literal y metafórico. Me interesa mucho lo que indica Marisa Belausteguigoitia al respecto, sobre el uso de las máscaras como forma de resistencia zapatista:

A pesar del uso tan diverso, creativo y antiguo de las máscaras, los zapatistas inauguraron una concepción y un uso distinto. Este cambio proviene del particular uso dado por el reflejo, la sombra, lo femenino como estrategia opuesta a las funciones de control, privilegio, travesía y camuflaje, que posibilita los símbolos masculinos de nuestro orden social (dominio, manejo, mirada panóptica, maestría). Las máscaras usadas por los zapatistas en este escenario están signadas por la oposición, la resistencia, la ironía a modelos y símbolos relacionados con poderes rituales, patriarcales, nacionales, transnacionales, globales. Su uso estratégico inaugura órdenes distintos. (Belausteguigoitia 1995, 308-309)

Cuando Haraway investiga los límites entre naturaleza y cultura, o las relaciones binarias que fundamentan el pensamiento occidental (humano/animal, puro/impuro, racional/irracional), lo que está haciendo es introducir la idea de lo monstruoso encarnada en el *cyborg*. Lo plantea como un proyecto cultural y político que saca a escena lo obscuro y lo impresentable, lo que debería estar



Fig. 9: Diana Coca, *TIJUANA50* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 80 x 80 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

oculto (cf. Haraway 1999, 121-163). Como en *Where is Diana?*, lo monstruoso va tomando poco a poco la ciudad, se va acercando desde la periferia hacia el centro

político y económico de la megaurbe de Pekín, donde se intensifican los mecanismos de control. Me hago visible a través de la invisibilidad que me proporciona el pasamontañas, como una estrategia de supervivencia para cortocircuitar la representación dentro de un régimen autoritario de control panóptico e hipervisibilidad.

A pesar de que la irreconocibilidad tiene connotaciones negativas en nuestra cultura - al estar relacionada con la deformación, la vigilancia estatal, el terrorismo, la guerrilla, la criminalidad, la religión islámica sobre las mujeres, etc. - gracias al pasamontañas puedo perderme en laberintos identitarios, renunciando a la individualidad del yo en favor del hecho más amplio de ser mujer y ser humana, inserta en contextos culturales diversos. Con esto pretendo interrumpir el control patriarcal que se ejerce sobre los seres vivos, ya sean mujeres, plantas, animales o incluso hombres del hemisferio sur. Es una mirada desde lo fronterizo que no utiliza el pasamontañas para producir terror, sino que lo hace con ironía, entrando en contradicción la agresividad de la máscara con la mirada pacífica de la persona que hay detrás de ella. La ironía que guarda esta contradicción desestabiliza la mirada, encarnando lo invisible, lo que necesita ser develado, hacerse visible representando la invisibilidad en su límite. Asimismo me posibilita ver sin ser vista, como estrategia de supervivencia de sujetos otros, liminales, al estilo de la guerrilla zapatista, que pone en evidencia que los problemas que se dan en los límites, en las fronteras, no son residuos ni despojos, sino que lo local y lo fronterizo son reflejo de cómo las políticas transnacionales se encarnan o encarnan en personas, en familias, en comunidades enteras, invisibilizadas desde lo global pero que, sin embargo, deben ser atendidas localmente:

Los zapatistas son los sin rostro, los des-carados, los que han perdido la vergüenza original, tal vez la de La Malinche, tal vez la de la desobediencia de Eva, tal vez la de ser los más pobres. Los descarados interrumpen, hablan, se niegan no aceptan, reclaman, demandan. Dejaron de pedir perdón. (Belausteguioitia 1995, 310-311)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Translation by Diana Coca: "The Zapatistas are the faceless, the un-faced, those who have lost their original shame, perhaps that of La Malinche, perhaps that of Eva's disobedience, perhaps that of being the poorest. The shameless interrupt, speak, refuse, do not accept, claim, demand. They stopped asking for forgiveness."

## Una poética singular

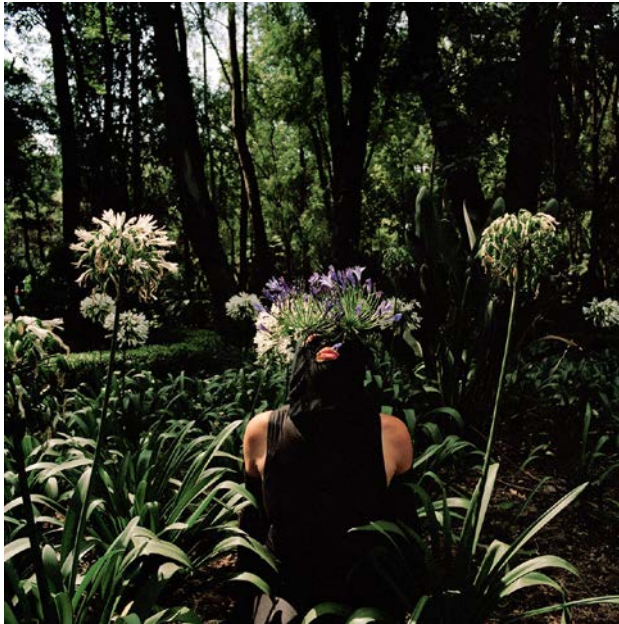


Fig. 10: Diana Coca, *MEXICO20* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 150 x 150 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.



Fig. 11: Diana Coca, *MEXICO23* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

Podemos diseccionar la poética singular de este proyecto en relación a las claves del ecofeminismo, donde prevalece una crítica a las dinámicas de dominación y poder en relación con la explotación de los entornos corporales, naturales y urbanos. Tradicionalmente se ha considerado a la naturaleza y a la mujer como meras materias primas, seres salvajes que hay que dominar. Es lo que Vandana

Shiva y Maria Mies identifican con el proceso de masculinización de la madre tierra - sustituida por un estado nacional masculinizado -, con la colonización de las semillas y de los cuerpos de las mujeres, que han sido las guardianas de la biodiversidad desde tiempos inmemoriales. Por tanto, para estas autoras, la marginación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad son procesos que van unidos. A través de estas estrategias teóricas, unidas a la ironía y a la contradicción, presento y visibilizo un cuerpo y una naturaleza como campos de batalla. Critico el desarrollo urbano desmedido a través del uso de localizaciones siniestras, espacios naturales invadidos por elementos industriales que retratan la prevalencia de un capitalismo patriarcal y androcéntrico; así como el uso de espacios urbanos de tránsito, como los cinco cinturones de autopistas que atraviesan la ciudad de Pekín, entornos donde mi cuerpo se funde con la hostilidad y la dureza el cemento.

La destrucción ecológica, catástrofes industriales, pandemias, guerras, éxodos y tráfico de seres humanos responden a un modelo de desarrollo capitalista neoliberal trazado por el patriarcado, dejando una huella destructiva en nuestra vida cotidiana, que cuestiono desde la acción artística e investigación feminista. Quizás el ecofeminismo pueda aportarnos luces, nuevas preguntas, quizás respuestas, o simplemente situar la responsabilidad medioambiental y económica ante los problemas actuales del planeta Tierra. *Where is Diana?* no deja de plantear esta tensión entre la naturaleza y un concepto de progreso cuestionable. Siguiendo esta senda crítica, mi cuerpo se acciona con actitud desafiante y reparadora, en simbiosis y empatía con la naturaleza de una sociedad amenazada. Es otro mirar, otro moverse, activando un ritmo más humano para volver a relajar, desacelerar, con el deseo de devenir animal o planta. Emergiendo de un árbol o escondida detrás de un tronco, planteo si es posible crear un nuevo orden simbólico para mostrar esa naturaleza intervenida en simbiosis con el cuerpo, pero a la vez rodeado de herramientas de control. En otras imágenes mi cuerpo emerge de la tierra, creciendo entre plantas como si fuera una flor, una naturaleza sobre la que cada día pesan más patentes, en una impasible carrera hacia la privatización.

Este estilo enérgico lo centro en una resistencia activa lúdica y creativa, como respuesta a fuerzas so-ciales y ambientales hostiles, que lejos de disolver mi yo en la individualidad, refuerzan la idea de una colectividad conectada que respeta las singularidades. Mis reivindicaciones están fundamentadas en experiencias vitales que dan lugar a formas de reencarnación plástica, que a su vez son experiencias nómadas, abriendo un espacio para lo múltiple y para los cambios de localización. Es una forma efec-tiva de provocación, que pone sobre la mesa la violencia simbólica ejercida contra un sujeto mujer, capaz de acciones éticas y artísticas con poder político. Aquí radica la capacidad revolucionaria y de posibilidad de cambio que ofrecen los espacios liminales, para pasar desde la acción a la subversión de los códigos dominantes. Esto responde a la manera en que represento las fronte-ras en mis foterperformances, como zonas nacionales de peligro y sacrificio. Son espacios donde todo vale, confluye lo deseable y lo indeseable del ser humano, una especie de grieta y ruptura siniestra donde reina el miedo.





Fig. 12: Diana Coca, *MEXICO26* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

Miedo que su vez utilizo como aliado invisible, aferrándome a lo difícil y a la dureza de lo marginal como fuerzas motoras para el desarrollo creativo. Es una sensación y un mecanismo de defensa que exige arriesgar y al mismo tiempo permanecer a salvo, sobrevivir, manteniéndome en un debate continuo entre la adrenalina del estar expuesta ante el peligro y la búsqueda de protección, como un reto de autodescubrimiento, evolución personal y, a saber, si soy capaz de cuidar de mí misma. Esto me conduce a lo contradictorio de utilizar el riesgo y la supervivencia como necesidades de autocrecimiento, ya que es una decisión voluntaria y artística situarme donde me sitúo, en una realidad violenta de abandono.

Hablar de fronteras es paradójico y conflictivo, ya que son líneas imaginarias en un mundo global, irreales pero a la vez hiperreales por el alto grado de mecanismos de vigilancia y control que concentran, lugares de historia y memoria donde se negocian una variedad de sistemas étnicos, lingüísticos, identitarios y sexuales, como en los cuerpos. Tijuana aparece en mis imágenes de esta manera no complaciente, como un paisaje postapocalíptico y distópico, producto del neoliberalismo salvaje que tiene su reflejo paradójico en la ciudad más elegante de los Estados Unidos, la californiana San Diego. Sayak Valencia utiliza el concepto de *capitalismo gore* (Valencia, 2010, 25-33, 70-78) para referirse a esta paradoja, a las demandas de los mercados del norte, que han instalado sucursales y laboratorios de ilegalidad en el hemisferio sur para proveer de servicios ilegales y desestructurar las posibilidades económicas. Esto genera un tipo de economía basada en la violencia, el derramamiento de sangre y el comercio de servicios y productos ilegales. En Tijuana se hace evidente el discurso del terror y la paranoia generada por Estados Unidos, para someter y vigilar más a los ciudadanos, una atrocidad que

se instala en los huesos de los cuerpos que existen, mueren y desaparecen. La vida se convierte así en un valor de intercambio monetario y transnacional, cristalizando una episteme de violencia que transforma los cuerpos en mercancías.

En este sentido trabajo en la reconstrucción de un cuerpo atrapado, codificado, controlado, limitado, oprimido, alejado de la idea de corporeidad como refugio, casa segura, de elemento propio en el que se vive y se es, para aproximarme más a una vorágine de obsesiones y culpabilidades. En nuestras vidas nómadas y migrantes la vergüenza se apodera de gran parte de nuestra identidad, generando un sentimiento de ser diferentes, que nos dice que hay algo malo en nosotros. Es distinta de la culpa y del miedo, aunque a menudo las tres coexisten. El mensaje de la culpa dice que como he hecho algo malo, me merezco que me pasen cosas malas, pero mientras la culpa se expulsa mediante el castigo simbólico, la vergüenza permanece y se apodera de nuestro ser de manera paralizante. Se reactiva durante los procesos nómadas y migratorios al vivir en contextos nuevos, de comparación con los demás, de aquello que ellos son capaces de hacer y yo no, de aquello que ellos entienden y yo no. Porque como nómadas o migrantes nos comunicamos en idiomas que no son los nuestros, en contextos de normas socioculturales donde puedo equivocarme y ser objeto de burla, donde puedo ser humillada o sentirme humillada. Como cuerpos nómadas nos enfrentamos a situaciones en las que, si se compara con los nativos del país, nos desenvolveremos peor; situaciones en las que no siempre se puede cumplir con las expectativas socioculturales, hecho que reactiva experiencias de vergüenza, de ser defectuosa, diferente e insuficiente. Desde esta manera de ser sujeto encarnado intento trascender mi relación con el mundo, yendo al origen del problema y experimentándolo en primera persona, encarnándolo, corporalizándolo para filtrar la crítica, el dolor, el afecto, y vivir la empatía en primera persona para poder comunicarla desde el amor y el humor, como herramienta de sanación. Y en la aplicación práctica de este discurso se comprenderá lo patológico de nuestras sociedades que exigen la pacificación de áreas conflictivas que, al juzgar las diferencias como peligrosas, justifican las suspensiones y violaciones de derechos humanos bajo el pretexto de un bienestar común que en realidad le falta el respeto a la vida y a otros modos de vivirla.



Fig. 13: Diana Coca, *TIJUANA48* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 150 x 150 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

### **Por una resignificación**

A través de una práctica artística feminista propongo ejes de resistencia para subvertir una realidad anclada en un sistema capitalista caduco, violento y hegemónico. Soy consciente de que la manera de performar el género es contextual, relacional y varía culturalmente, sin embargo, existen características hegemónicas que se repiten una y otra vez de Este a Oeste a lo largo del planeta. Es posible plantear otros ángulos no heteropatriarcales, pacíficos y sostenibles desde los que interpretar el mundo. Las identidades fluyen y son modificables, por



lo que las características que son definidas como masculinas y femeninas deben ser cuestionadas porque su significado es resultado de una práctica histórica y social que las ha naturalizado artificialmente. Este descentramiento lleva implícita una reconstrucción discursiva que multiplique las posibilidades de construcción de nuevas subjetividades, tanto para las mujeres como para los hombres, creando un marco que ensanche las posibilidades de acción y reconocimiento. Supondría un cambio epistemológico y discursivo sin precedentes, desplazando atributos definidos durante siglos, a través de un desplazamiento hacia lo no hegemónico ni predeterminado por la biología. Es decir, ser mujer es haberse vuelto mujer, esto es, obligar al cuerpo a conformarse con la idea histórica de *mujer*, hacerlo como proyecto corporal repetido. Siguiendo a Judith Butler:

Al declarar que “la mujer no nace, se hace”, Simone de Beauvoir se apropia de esta doctrina, la de los actos constitutivos, inscrita en la tradición fenomenológica, y la reinterpreta. En este sentido, el género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el locus operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente. Esta formulación desplaza el concepto de género más allá del terreno de un modelo sustancial de identidad, hacia uno que requiere una conceptualización de temporalidad social constituida. Significativamente, el género es instituido por actos internamente discontinuos, la apariencia de sustancia es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia. Y si el cimienta de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán las posibilidades de transformar el género. (Butler 1998, 296-297)

El feminismo es una posibilidad de redireccionar y trazar otras subjetividades que no busquen afianzarse en elementos biológicos, identitarios o nacionalistas, sino que dinamiten estos preceptos. El movimiento queer es un movimiento de disidencia sexual y de género que resiste a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, unas prácticas de resistencia pública, de activismo lúdico-crítico anticapitalista que no se ancla en preferencias sexuales, negando las esencias al considerarlas opresoras. Esto sitúa en el mapa discursivo y de resistencia las acciones artísticas performativas que revisan las prácticas de violencia simbólica efectuadas a través del lenguaje, así como la ocupación, manifestación y visibilización de la disidencia tanto en el espacio público, como en el privado y en el académico. Para cambiar este orden de cosas es necesario analizar el culto a la violencia, y hacerlo desde otro prisma, evitando romantizarla o banalizarla. Solo si somos capaces de pensar el dolor en el cuerpo de los otros, podremos reactivar nuestra relación con ellos, negándonos a legitimar esa violencia porque todos los cuerpos tienen derecho a una vida digna. Necesitamos que el dolor del otro me estremezca en mi propio cuerpo, que los medios de comunicación no consigan invisibilizar ni banalizar la violencia tras una pantalla que nos separa del dolor extremo del otro, generando empatía con el sufrimiento de los demás como alternativa para construir nuevas realidades. Si el capitalismo es la única opción,

hagamos que nos resignifique y nos lleve a repensarnos, transformemos las opciones a través de la crítica y la desobediencia creativa para trazar fugas del sistema, resistencias micropolíticas que den respuesta a estos cuerpos nómadas. Porque, al fin y al cabo, la frontera y la libertad más grande existe en nuestro interior, y es esa la que nos permite entrar en comunión con los demás y generar la empatía suficiente para amar al diferente, ponernos en y dentro de su piel. Para ello hay que ser capaces de salir de la propia corporalidad, como el éxtasis que se acontece en el encuentro con los cuerpos otros, un salir de los propios límites desde lo espiritual y poético hacia lo político. El arte tiene mucho que ver con esto, con el éxtasis, con volver a poner en el centro al sujeto, al principio de goce y la celebración de la vida como forma de interacción con el entorno. El mundo donde vivimos es un esperpento y, si hay algo que se vuelve mágico en la práctica artística, es que nos permite restituir la alegría dionisiaca por la vida, volviendo a poner en el circuito del sujeto el principio del goce como forma de interacción con el entorno.

La migración es un dato incontenible, la humanidad va a seguir migrando y eso no lo va a parar nadie. Las políticas están desfasadas, hay una contradicción insalvable entre el orden político y el jurídico, que no está pudiendo dar una solución política a los cuerpos que se mueven en el espacio por motivos económicos generados con la globalización. La solución que dan los Estados es deficitaria, como está pasando en la Unión Europea, que responde con campamentos terroríficos donde se encierra a seres humanos del hemisferio sur, donde sus derechos no solo no están garantizados, sino que sus prácticas recuerdan a los campos de concentración. Los seres humanos que han tenido que migrar carecen de reconocimiento de ciudadanía y estatuto jurídico, a la vez que Occidente no está siendo capaz de garantizarles los derechos sociales básicos de salud, educación, vivienda y trabajo. Es una crisis del modelo de Estado y del derecho nacional occidental, no es una crisis migratoria. Nuestras utopías y sueños tienen una difícil subsistencia diaria con las realidades más hostiles e insolidarias del mundo en que vivimos, pero el deseo de un mundo mejor siempre me ha acompañado, metas en las que proyectarme, aunque sean inalcanzables. Utopías y sueños que se rompen cada día, pero que a la vez reconstruyen nuevos horizontes por los que luchar con la fuerza evocadora de Ulises en *La Odisea*, una poesía de migrantes, intercultural, pero a su vez testimonio de los sufrimientos de los seres humanos que viven alejados de sus países y de su medio. Una vida que es furia, incontrolable, poderosa, misteriosa y creativa.

Como conclusión, remarcar que relaciono mi proceso artístico con la política a través de la reconstrucción de las posibilidades de lo sensible en el espacio social, en la forma en que los cuerpos y sus significados actúan en ese espacio. La vinculación entre arte y política tiene que ver con la capacidad que tenga el primero de apropiarse de la forma en que los cuerpos y sus significados actúan en el espacio común. Este modo de apropiación es un ejercicio poético, que se distancia estéticamente del proceso artístico. El acontecimiento que presento y represento está demasiado cercano a la vida, es un cuerpo viviente que afecta y es afectado, con lo que identificar arte y belleza de cada vez se hace más problemático. También es un punto de vista que reta al pensamiento académico y a los teóricos del arte,



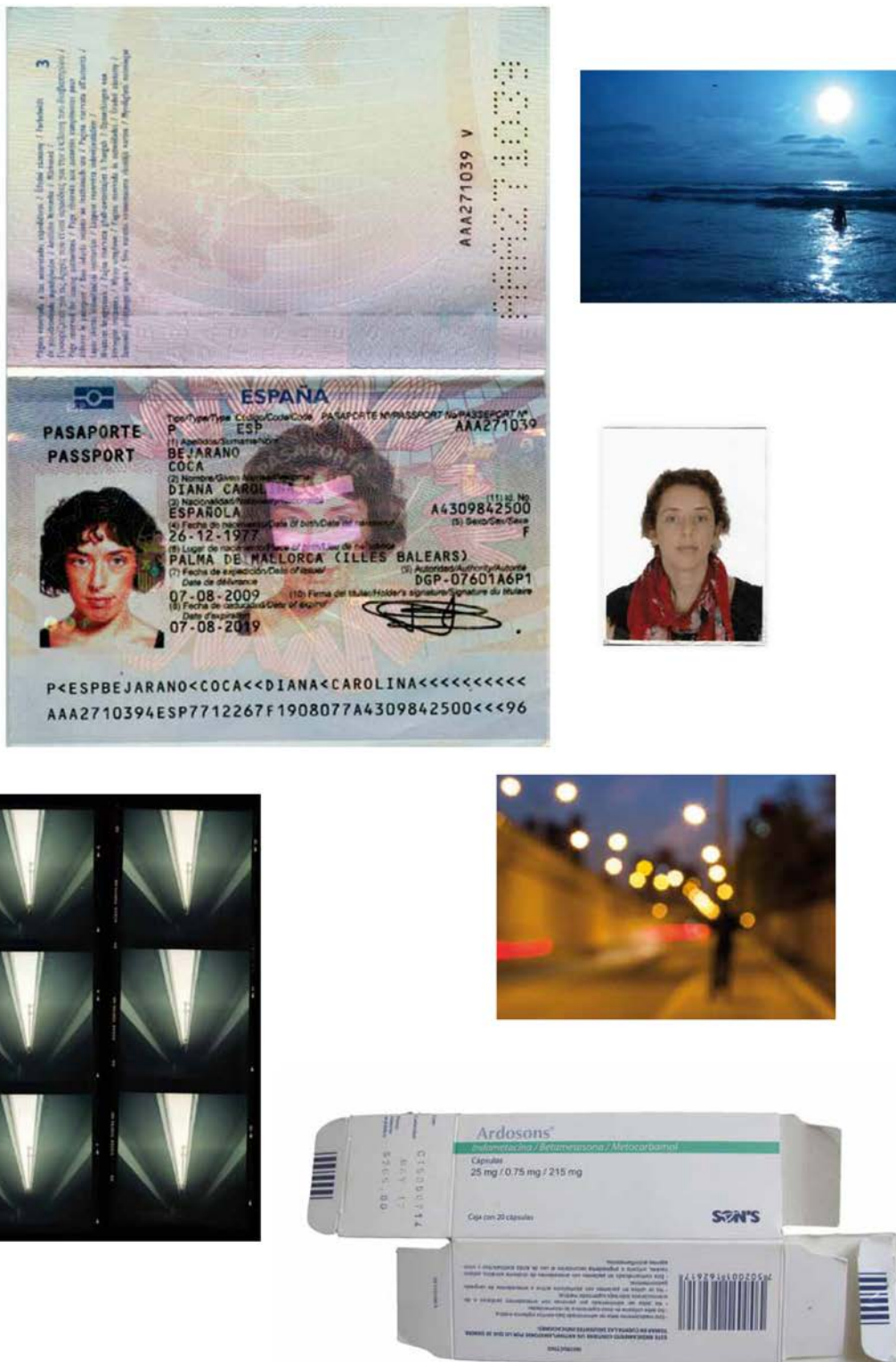
Fig. 14: Diana Coca, *TIJUANA1* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

que se preguntan por el arte, pero no por aquello que ocurre en el artista. La relación entre arte y política que aquí planteo no tiene tanto que ver con el nivel discursivo, sino más bien con el gesto artístico, que permite que la afección que deja una impronta en el cuerpo (que tiene una implicación sensorial) pueda ser comunicada. Porque es en ese modo de comunicar donde podremos construir un registro diferente de la experiencia, que no se construye desde el discurso político tradicional. El registro político de lo artístico permite conectar con la experiencia en el sujeto, tomar consciencia de una situación, de una política entendida como la manera en que los cuerpos y su química ocupan los espacios. Al fin y al cabo, si estoy en una manifestación pública, su éxito radica en la masa social, en el cuerpo

social, en el modo en que los cuerpos empiezan a colisionar en el espacio común, y esa misma forma de colisionar puede ser capturada por el gesto artístico, produciendo la noción política del arte. Si pensamos en el movimiento zapatista en México, su éxito radica en que lograron enunciar un síntoma, y no tanto configurar un discurso político. El modo en que se desarrolló la protesta zapatista tenía que ver con una desestabilización del referente de sus quejas, unos enmascarados reivindicando sus derechos. A nivel del campo semántico de la representación es una desestabilización absoluta. Si solo se puede intervenir sobre lo representado, ¿qué puede hacer el poder cuando hay fugas de la representación?



Fig. 15: Diana Coca, processual materials from the serie *Where is Diana?*, Beijing, Tijuana &



Mexico City, 2013-2015, variable measures.

## Bibliografía

- ANZALDÚA, Gloria. 2016 (1987). *Borderlands/La Frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. 1995. Máscaras y posdatas: estrategias femeninas en la rebelión indígena de Chiapas. *Debate Feminista* 12, 299-317.
- BUTLER, Judith. 1988. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theater Journal* Vol. 40, No. 4, 519-531.
- BUTLER, Judith. 2002 (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2006 (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2007 (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. 2015 (1972). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DIÉGUEZ, Ileana. 2014. *Escenarios liminales. Teatralidades-Performatividades-Políticas*. Mexico City: Paso de Gato.
- HARAWAY, Donna. 1995 (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Institut de la Mujer.
- HARAWAY, Donna. 1999. Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y sociedad* 30, University of California, Santa Cruz, 121-163.
- HARAWAY, Donna. 2019 (2016). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- MORAGA, Cherríe & Ana Castillo. 1988. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: Ism Press.
- VALENCIA, Sayak. 2010. *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- VANDANA, Shiva & María Mies. 2016 (1997). *Ecofeminismo*. Madrid: Icaria.

Diana Coca

**Playing between concealment and presence**



Fig. 1: Diana Coca, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 24 x 31,5 cm, contact sheet, medium format negatives.

## Abstract

This article is based on the methodology of art-practice-as-research, which departs from my artistic production *Where is Diana?*, a series of photoperformances and videos made between Beijing, Tijuana and City Mexico during 2013-2015. Aware of the obsession with identity, with this proposal I raise the question of whether it is possible to transcend physical and intellectual borders. In my work I include the dynamics of recognition in a paradoxical way, as I present myself hooded, unrecognizable, without identity, placing myself on the border, on the margins, on the limit and in precariousness, through a body that transgresses its place and moves from the private to the public. This theoretical-practical perspective considers the gender perspective, as well as the conceptual tools that feminisms have created to rethink the female subject and de-center it, through a displacement towards what is non-hegemonic or predetermined by biology. The characteristics that are defined as masculine and feminine must be questioned because their meaning is the result of a historical and social practice that has artificially naturalized them.

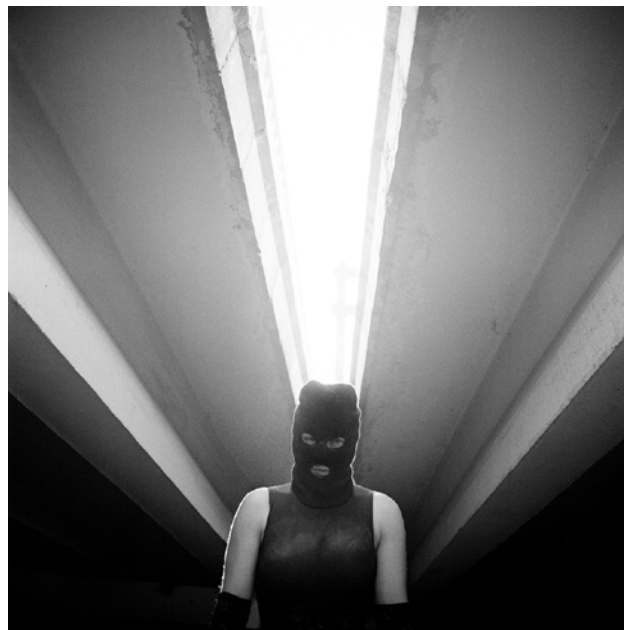


Fig. 2: Diana Coca, *PEKIN8*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative

So I propose axes of resistance to subvert gender and national identities, which I argue are fluid and modifiable. Creating this de-centre may lead to the construction of new subjectivities, a framework that expands the possibilities of action and recognition. To achieve this, I relate my artistic process to politics through the reconstruction of the sensible in social space, in the way bodies and their meanings act in that space. The relationship between art, politics, and representation that I propose here does not have to do with a discursive level but focuses on the artistic



gesture and how to communicate the affects that are imprinted in the bodies, which have a sensorial and political implication.

**Keywords:**

Photoperformance – body – woman – feminism – travel – border – identity – affects

### **The faceless ones**

This reflection is based on my artistic production *Where is Diana?*, a series of photoperformances and videos made between Beijing, Tijuana and Mexico, during the years 2013-2015. Aware of the obsession with identity, with this proposal I raise the question of whether it is possible to transcend the alienating cartographies that close their borders to intellectual and physical migrations, which block the nomadic certainties of the travelling bodies that embody the experiences lived in different contexts. As heir to a feminist genealogy that revalues and reconceptualises the figure of the excluded, in my work, I include the dynamics of recognition in a paradoxical way, since I present myself hooded, unrecognizable, situating myself on the border, on the margins, on the limit and in precariousness, through a body that transgresses its place and crosses the border from the private to the public.

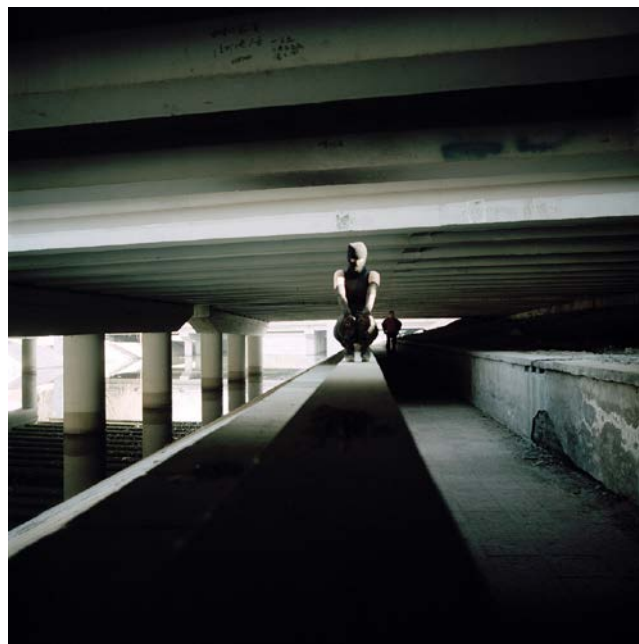


Fig. 3: Diana Coca, *PEKIN113\_1*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

My artistic references are based on the performances of women artists of the Americas from the 1960s to the present day, artists such as Mónica Mayer, Rocío Bolívar Congelada de Uva, Lorena Wolfffer, Eugenia Chellet, Coco Fusco, Argelia Bravo, Débora Arango, Maria Evelia Marmolejo, Lotty Rosenfeld, Lygia Clark, Las Madres de Plaza de Mayo, Las Damas de Blanco, Cindy Sherman, as well as Valie Export, Niki de Saint Falle, Fina Miralles, Pilar Albarracín, Marisa González, Itziar

Okariz, Xiao Lu, Pussy Riots, Tomislav Gotovac, Maison Margiela or *Les Vampires* de Louis Feuillade. My theoretical bases start from visions of the post-identity subject decentred, from the norm of gender binarism, such as Gloria Anzaldúa's *new mestiza* (1987), Judith Butler's performative-parodic subject (1988), Cherrie Moraga and Ana Castillo's *la puente* (1988) or Donna Haraway's cyborg (1995).

I live mobility intensely as a mental expedition outside the norms of identity because I do not consider the value of the context in which I was born to be absolute, but circumstantial and random. These frontiers that I encounter on the journey, as a nomadic subject, constantly reconfigure my own identity, bodily and affective limits. I recreate borders as I relate to the new cultures that surround me, being a subject in continuous movement, always in the act of becoming. The knowledge produced by Anzaldúa considers the act of knowing and transforming as a crossing to the other side. In her view, every act of knowing means bridging and crossing over, leaving the territory that legitimizes meanings and moving into a productive terrain in constant transition that invites us to observe, listen and transform. For the author, this awareness of intersection, of difference and subalternity is embodied in the *new mestiza* who develops a tolerance for contradictions and ambiguity, since she has a plural personality.

In this ambiguous and porous line, widely discussed by American artists and theorists, I work from a faceless body, which has the possibility of being the depository of multiple faces in continuous geographical displacement in front of the knowledge of the people who observe. I have turned being covered with a balaclava, I have turned it into a counter-phenomenology of the face, which does not describe what appears, but describes what does not appear.



Fig. 4: Diana Coca, *TIJUANA45*, from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 60 x 60 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

If the gaze at the naked face f the gaze at the naked face means knowledge - a perception that one tries to mask with poses when finding oneself undefended and unprotected -, being covered is a strategy of animality, survival and defence, in order not to be exposed or threatened, in order not to be harmed. If the face speaks, insofar as it is the one that ma- kes possible the beginning of discourse, I use the balaclava precisely to speak of my invisibility.



Fig. 5: Diana Coca, *PEKIN125\_3*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

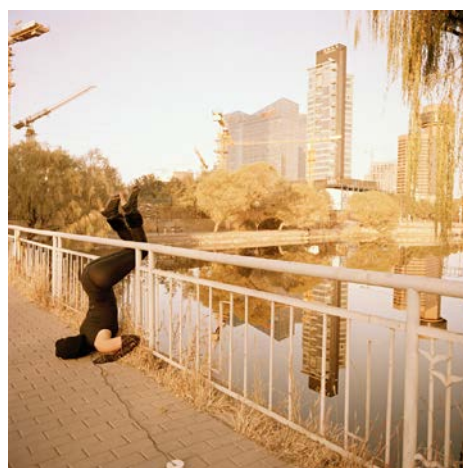


Fig. 6: Diana Coca, *PEKIN141*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

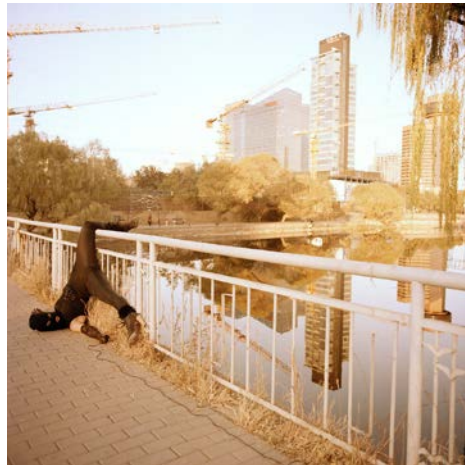


Fig. 7: Diana Coca, *PEKIN150*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

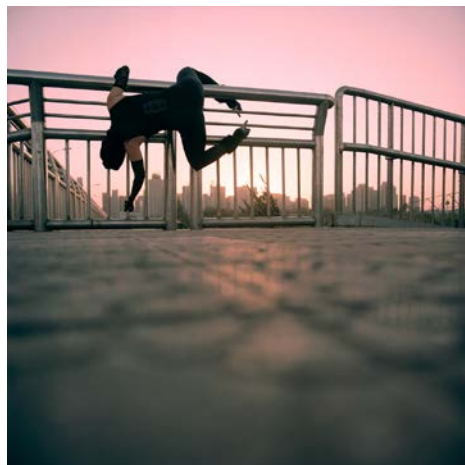


Fig. 8: Diana Coca, *PEKIN131* from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

The mask thus evokes the feminine and marginal, inverting its function, as putting into action strategies of the powerless that are outside the centre. The balaclava stages voices that cannot be heard, touched, smelled, or seen by our senses, which require the arts to be decoded or perceived. Even though, I am aware of my privileged position within the less privileged group, those who are not allowed to cross certain lines, who suffer the hardest and most difficult crossing of borders, literal and metaphorical. In this regard, I am interested in what Marisa Belausteguigoitia indicates about the use of masks as a form of Zapatista resistance:

A pesar del uso tan diverso, creativo y antiguo de las máscaras, los zapatistas inauguraron una concepción y un uso distinto. Este cambio proviene del particular uso dado por el reflejo, la sombra, lo femenino como estrategia opuesta a las funciones de control, privilegio, travesía y camuflaje, que posibilita los símbolos masculinos de nuestro orden social (dominio, manejo, mirada panóptica, maestría). Las máscaras usadas por los zapatistas en



este escenario están signadas por la oposición, la resistencia, la ironía a modelos y símbolos relacionados con poderes rituales, patriarcales, nacionales, transnacionales, globales. Su uso estratégico inaugura órdenes distintos. (Belausteguigoitia 1995, 308-309)<sup>1</sup>

When Haraway investigates the boundaries between nature and culture, or the binary relationships that underlie Western thought (human/animal, pure/impure, rational/irrational), what she is doing is introducing the idea of the monstrous embodied in the *cyborg*. She poses it as a cultural and political project that brings to the stage the obscene and unrepresentable, what should be hidden (cf. Haraway 1999, 121-163). As in *Where is Diana?*, the monstrous gradually takes over the city, moving from the periphery towards the political and economic centre of the megacity of Beijing, where the mechanisms of control are intensified. In this way, I make myself visible through the invisibility provided by the balaclava, as a survival strategy to short-circuit representation within an authoritarian regime of panoptic control and hypervisibility.



---

<sup>1</sup> Translation by Diana Coca: “Despite the diverse, creative, and ancient use of masks, the Zapatistas inaugurated a different conception and use. This change comes from the particular use given by the reflection, the shadow, the feminine as a strategy opposed to the functions of control, privilege, crossing and camouflage, which makes possible the masculine symbols of our social order (dominion, management, panoptic gaze, mastery) . The masks used by the Zapatistas in this scenario are marked by opposition, resistance, irony to models and symbols related to ritual, patriarchal, national, transnational, global powers. Its strategic use inaugurates different orders.”

Fig. 9: Diana Coca, *TIJUANA50* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 80 x 80 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

Although unrecognizability has negative connotations in our culture - being related to deformation, state surveillance, terrorism, guerrilla warfare, criminality, Islamic religion over women, etc. - thanks to the balaclava I can lose myself in labyrinths of identity, renouncing the individuality of the self in favour of the broader fact of being a woman and a human being, inserted in diverse cultural contexts. With this I intend to interrupt the patriarchal control exercised over living beings, be they women, plants, animals or even men of the southern hemisphere. It is a gaze from the border that does not use the balaclava to produce terror, but rather does so with irony, contradicting the aggressiveness of the mask with the peaceful gaze of the person behind it. The irony of this contradiction destabilizes the gaze, embodying the invisible, that which needs to be unveiled, to become visible, representing invisibility at its limit. It also enables me to see without being seen, as a survival strategy of otherness, liminal subjects, in the style of the Zapatista guerrilla. It shows that the problems that occur at the limits, at the borders, are not waste or dispossession, but rather a reflection of how transnational policies are embodied in people, in families, in entire communities, invisible from the global but which, nevertheless, must be attended locally:

Los zapatistas son los sin rostro, los des-carados, los que han perdido la vergüenza original, tal vez la de La Malinche, tal vez la de la desobediencia de Eva, tal vez la de ser los más pobres. Los descarados interrumpen, hablan, se niegan no aceptan, reclaman, demandan. Dejaron de pedir perdón. (Belausteguigoitia 1995, 310-311)<sup>2</sup>

### **A singular poetics**

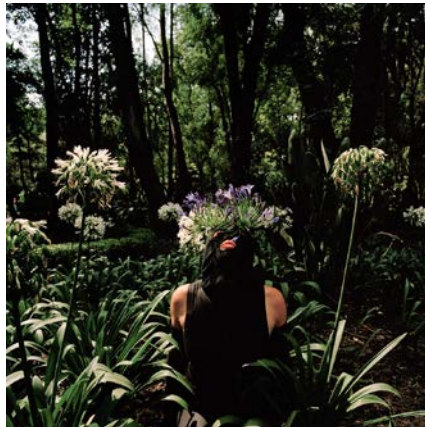


Fig. 10: Diana Coca, *MEXICO20* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 150 x 150 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

---

<sup>2</sup> Translation by Diana Coca: “The Zapatistas are the faceless, the un-faced, those who have lost their original shame, perhaps that of La Malinche, perhaps that of Eva's disobedience, perhaps that of being the poorest. The shameless interrupt, speak, refuse, do not accept, claim, demand. They stopped asking for forgiveness.”



Fig. 11: Diana Coca, *MEXICO23* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

We can dissect the singular poetics of this project in relation to the keys of ecofeminism, where prevails a critique of the dynamics of domination and power in relation to the exploitation of bodily, natural and urban environments. Traditionally, nature and women have been considered as mere raw materials, wild beings to be dominated. This is what Vandana Shiva and Maria Mies identify with the process of masculinization of mother earth - replaced by a masculinized national state - and the colonization of women's seeds and bodies, who have been the guardians of biodiversity since immemorial times. For these authors, therefore, the marginalization of women and the destruction of biodiversity are processes that go hand in hand. Through these theoretical strategies, coupled with irony and contradiction, I present and make visible a body and nature as battlefields. I criticize excessive urban development using sinister locations, natural spaces invaded by industrial elements that portray the prevalence of patriarchal and androcentric capitalism; as well as the use of urban transit spaces, such as the five motorway belts that cross the city of Beijing, environments where my body merges with the hostility and harshness of concrete.

Ecological destruction, industrial catastrophes, pandemics, wars, exoduses, and human trafficking respond to a neoliberal capitalist development model traced by patriarchy, leaving a destructive mark on our daily lives, which I question through artistic action and feminist research. Perhaps ecofeminism can provide us with insights, new questions, perhaps answers, or simply situate environmental and economic as the current problems of planet Earth. *Where is Diana?* raises this tension between nature and a questionable concept of progress. Following this critical path, my body acts with a defiant and restorative attitude, in symbiosis and empathy with the nature of a threatened society. It is another way of looking, another way of moving, activating a more human rhythm to relax, slow down, with the desire to become an animal or a plant. Emerging from a tree or hidden behind a trunk, I ask myself if it is possible to create a new symbolic order to show this nature intervened in symbiosis with the body, but at the same time surrounded by tools of control. In other images my body emerges from the earth, growing among plants as if it were a flower, a nature on which more and more patents weigh down every day, in an impassive race towards privatization.

This energetic style is centred on a playful and creative active resistance, as a response to hostile social and environmental forces, which far from dissolving my self into individuality, it reinforces



Fig. 12: Diana Coca, *MEXICO26* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

the idea of a connected collectivity that respects singularities. My claims are based on life experiences that give rise to forms of reincarnation, which in turn are nomadic experiences, opening a space for the multiple and for changes of location. It is an effective form of provocation, which puts on the table the symbolic violence exercised against a female subject, capable of ethical and artistic actions with political power. Here lies the revolutionary capacity and the possibility of change offered by liminal spaces, in order to move from action to the subversion of the dominant codes. This responds to the way I represent borders in my photoperformances, as national zones of danger and sacrifice. They are spaces where anything goes, where the desirable and the undesirable in human beings converge, a kind of sinister crack and rupture where fear reigns. Fear that I use as an invisible ally, clinging to the difficult and the hardness of the marginal as driving forces for creative development. It is a sensation and a defence mechanism that requires me to risk and at the same time to remain safe, to survive, keeping me in a continuous debate between the adrenaline of being exposed to danger and the search for protection, as a challenge of self-discovery, personal evolution and, to know if I am capable of taking care of myself. This leads me to the contradiction of using risk and survival as a need for self-growth, since it is a voluntary and artistic decision to place myself where I am, in a violent reality of abandonment.

To speak of borders is paradoxical and conflictive, since they are imaginary lines in a global world, unreal but at the same time hyper-real due to the high degree of surveillance and control mechanisms they concentrate, places of history and



memory where is negotiated a variety of ethnic, linguistic, identity and sexual systems, as in bodies. Tijuana appears in my images in this non-complacent way, like a post-apocalyptic and dystopian landscape, a product of the savage neoliberalism that has its paradoxical reflection in the most elegant city in the United States, California's San Diego. Sayak Valencia uses the concept of *gore capitalism* (Valencia 2010, 25-33, 70-78) to refer to this paradox, to the demands of the northern markets, which have set up branches and laboratories of illegality in the southern hemisphere to provide illegal services and deconstruct economic possibilities. This generates a type of economy based on violence, bloodshed and trade in illegal services and products. In Tijuana the discourse of terror and paranoia generated by the United States is evident, in order to subdue and monitor citizens more, an atrocity that is installed in the bones of the bodies that exist, die and disappear. Life thus becomes a monetary and transnational exchange value, crystallizing an episteme of violence that transforms bodies into commodities.

In this sense, I work on the reconstruction of a trapped, codified, controlled, limited and oppressed body, far from the idea of corporeality as a refuge, a safe house, and closer to a maelstrom of obsessions and guilt. In our nomadic and migrant lives, shame takes over a large part of our identity, generating a feeling of being different, which makes us feel there is something wrong with us. It is distinct from guilt and fear, although the three often coexist. The message of guilt says that because I have done something wrong, I deserve bad things happen to me, but while guilt is expelled through symbolic punishment, shame remains and takes over our being in a paralyzing way. It is reactivated during nomadic and migratory processes of living in new contexts, of comparison with others, of what they are able to do and I am not, of what they understand, and I do not. Because as nomads or migrants we communicate in languages that are not our own, in contexts of socio-cultural norms where I can make mistakes and be mocked, where I can be humiliated or feel humiliated. As nomadic bodies we are confronted with situations in which, if compared to the natives of the country, we will perform worse; situations in which we cannot always meet socio-cultural expectations, a fact that reactivates experiences of shame, of being defective, different, and insufficient. From this way of being an embodied subject I try to transcend my relationship with the world, going to the origin of the problem and experiencing it in the first person, embodying it, corporealizing it to filter criticism, pain, affection, and live empathy in first person to be able to communicate it from love and humour, as a healing tool. And in the practical application of this discourse, we will understand the pathological nature of our societies that demand the pacification of conflictive areas that, by judging differences as dangerous, justify suspensions and violations of human rights under the pretext of a common welfare that in reality lacks respect for life and other ways of living it.



Fig. 13: Diana Coca, *TIJUANA48* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 150 x 150 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

### **For a resignification**

Through a feminist artistic practice, I propose axes of resistance to subvert a reality anchored in an outdated, violent, and hegemonic capitalist system. I am aware that the way gender is performed is contextual, relational and varies culturally, however, there are hegemonic characteristics that are repeated over and over again from East to West across the planet. It is possible to propose other non-heteropatriarchal, peaceful and sustainable angles from which to interpret the world. Identities flow and are modifiable, so the characteristics that are defined as

masculine and feminine must be questioned because their meaning is the result of a historical and social practice that has artificially naturalized them. This displacement implies a discursive reconstruction that multiplies the possibilities of constructing new subjectivities, both for women and men, creating a framework that widens the possibilities of action and recognition. It would imply an unprecedented epistemological and discursive change, displacing attributes defined for centuries, through a shift towards what is neither hegemonic nor predetermined by biology. In other words, to be a woman is to have become a woman, that is, to force the body to conform to the historical idea of woman, to do so as a repeated bodily project. Following Judith Butler:

When Simone de Beauvoir claims, “one is not born, but, rather, *becomes* a woman,” she is appropriating and reinterpreting this doctrine of constituting acts from the phenomenological tradition. In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time - an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of a constituted *social temporality*. Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. In the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style. (Butler 1988, 519-520)

Feminism is a possibility of redirecting and outlining other subjectivities that do not seek to be anchored in biological, identitarian or nationalist elements, but rather to dynamite these precepts. The queer movement is a movement of sexual and gender dissidence that resists the norms imposed by the dominant heterosexual society, practices of public resistance, of playful-critical anti-capitalist activism that is not anchored in sexual preferences, denying essences as oppressive. This situates on the discursive and resistance map the performative artistic actions that revise the practices of symbolic violence carried out through language, as well as the occupation, manifestation and visibilization of dissidence in public, private and academic spaces. To change this order of things it is necessary to analyse the cult





Fig. 14: Diana Coca, *TIJUANA1* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

of violence, and to do so from another perspective, avoiding romanticizing or trivializing it. Only if we are able of thinking about the pain in the bodies of others, we will be able to reactivate our relationship with them, refusing to legitimize this violence because all bodies have the right to a dignified life. We need the pain of the other to shake me in my own body, that the media does not make violence invisible or trivialize it behind a screen that separates us from the extreme pain of the other, generating empathy with the suffering of others as an alternative to build new ones realities. If capitalism is the only option, let's make it resignify us and lead us to rethink ourselves, let's transform the options through criticism and creative disobedience to trace escapes from the system, micro-political resistances that

respond to these nomadic bodies. Because, at the end of the day, the greatest frontier and freedom exist within us, and it is this that allows us to enter into communion with others and generate sufficient empathy to love those who are different, to put ourselves in and inside their skin. To do this, we must be able to leave our own corporeality, like the ecstasy that occurs in the encounter with the bodies of others, a leaving of our own limits from the spiritual and poetic towards the political. Art has a lot to do with this, with ecstasy, with putting the subject back at the centre, the principle of enjoyment and the celebration of life as a form of interaction with the environment. The world in which we live is an absurdity and, if there is something that becomes magical in artistic practice, it is that it allows us to restore the Dionysian joy for life, putting back into the subject's circuit the principle of *jouissance* as a form of interaction with the environment.

Migration is an unstoppable fact; humanity will continue to migrate, and nobody is going to stop it. Policies are out of date, there is an insurmountable contradiction between the political and legal order, which is unable to provide a political solution to the bodies that move in space for economic reasons generated by globalization. The solution given by states is deficient, as it is happening in the European Union which responds with terrifying camps where their practices are reminiscent of concentration camps, where human beings from the southern hemisphere are locked up and their rights are not guaranteed. The human beings who have had to migrate lack recognition of citizenship and legal status, while the West is not being able to guarantee them basic social rights of health, education, housing, and work. It is a crisis of the Western model of state and national law, not a migratory crisis. Our utopias and dreams have a difficult daily subsistence with the most hostile and unfriendly realities of the world we live in, but the desire for a better world has always accompanied me, goals to project myself into, even if they are unattainable. Utopias and dreams that are shattered every day, but which at the same time rebuild new horizons to fight for with the evocative force of Ulysses in *The Odyssey*, a poetry of migrants, intercultural, but at the same time a testimony of the sufferings of human beings who live far from their countries and their environment. A life that is fury, uncontrollable, powerful, mysterious, and creative.

In conclusion, I would like to point out that I relate my artistic process to politics through the reconstruction of the possibilities of the sensitive in social space, in the way in which bodies and their meanings act in that space. The link between art and politics has to do with the capacity of the former to appropriate the way in which bodies and their meanings act in common space. This mode of appropriation is a poetic exercise, which distances itself aesthetically from the artistic process and from politics understood in a traditional sense. The event I present and represent is too close to life, it is a living body that affects and is affected, which makes the identification of art and beauty increasingly problematic. It is also a point of view that challenges academic thought and art theorists, who wonder about art, but not about what happens in the artist. The relationship between art and politics that I propose here has not so much to do with the discursive level, but rather with the artistic gesture, which allows the affection that leaves an imprint on the body (which has a sensory implication) to be communicated. Because it is in this way of

communicating that we can construct a different register of experience, which is not built from the traditional political discourse. The political register of the artistic allows us to connect with the experience of the subject, to become aware of a situation, of a politics understood as the way in which bodies and their chemistry occupy spaces. After all, if I am at a public demonstration, its success lies in the social mass, in the social body, in the way in which bodies begin to collide in the common space, and that same form of collision can be captured by the artistic gesture, producing a political notion of art. If we think of the Zapatista movement in Mexico, their success lies in the fact that they managed to enunciate a symptom, and not so much to configure a political discourse. The way in which the Zapatista protest developed had to do with a destabilization of the referent of their grievances, masked people claiming their rights. At the level of the semantic field of representation it is an absolute destabilization. If you can only intervene on what is represented, what can power do when there are gaps of representation?

### **Bibliography**

- ANZALDÚA, Gloria. 2016 (1987). *Borderlands/La Frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. 1995. "Máscaras y posdatas: estrategias femeninas en la rebelión indígena de Chiapas." *Debate Feminista* 12, 299-317.
- BUTLER, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theater Journal* Vol. 40, No. 4, 519-531.
- BUTLER, Judith. 2002 (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2006 (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2007 (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. 2015 (1972). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DIÉGUEZ, Ileana. 2014. *Escenarios liminales. Teatralidades- Performatividades-Políticas*. Mexico City: Paso de Gato.
- HARAWAY, Donna. 1995 (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Institut de la Mujer.
- HARAWAY, Donna. 1999. "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles." *Política y sociedad* 30, University of California, Santa Cruz, 121-163.
- HARAWAY, Donna. 2019 (2016). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- MORAGA, Cherríe & Ana Castillo. 1988. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: Ism Press.
- VALENCIA, Sayak. 2010. *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- VANDANA, Shiva & María Mies. 2016 (1997). *Ecofeminismo*. Madrid: Icaria.



Fig. 15: Diana Coca, processual materials from the serie *Where is Diana?*, Beijing, Tijuana &



Mexico City, 2013-2015, variable measures.



# Nächste Nummer

Producir y consumir cultura  
en la América Latina del siglo XXI  
hrsg. von Diego Labra & Javier Guiamet

Winter  
2021 **7**