

Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 2)

LITERATURA Y NATURALEZA: VOCES ECOCRÍTICAS EN POESÍA Y PROSA



Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 2): Ecocrítica, 2021. ISBN: 978-84-09-27247-1 Comité científico: Laura Arenas García, Daniel Arrieta Domínguez, Isabel Berzal Ayuso, Carlota Cattermole, Elsa del Campo Ramírez, Silvia García Hernández, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Alfonso Lombana Sánchez, Montserrat López Mújica y Lorena Silos Ribas © de la edición: Sociedad Española de Literatura General y Comparada © de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 2)

LITERATURA Y NATURALEZA: VOCES ECOCRÍTICAS EN POESÍA Y PROSA

EDITORES

Bruno Echauri Galván Julia Ori



Índice

DÁMASO LÓPEZ GARCÍA Prefacio: Ecocrítica y hoy	7
AGRADECIMIENTOS	ç
Bruno Echauri Galván y Julia Ori Introducción	11
AXEL GOODBODY Cli-Fi beyond the American thriller: Cultural and aesthetic alternatives in climate change fiction since 2010	19
MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ La fábula de Faetón: el valor de un mito frente al cambio climático. Una llamada de atención desde la literatura española	31
CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ The Bluest Eye: una lectura ecofeminista del mito de Perséfone	43
Martha Asunción Alonso De mujeres-junco y mujeres-árbol en la narrativa de Maryse Condé	52
SERGIO MONTALVO MARECA Importancia de la naturaleza en la vida y obra de Emilio Prados	61
Marta Gort Paniello Sembrando palabras y escribiendo jardines: el simbolismo de la natura- leza en los cuentos de Rodoreda y Munro	75
Laura Martín Morales Naturaleza corporizada: una visión comparativa del cuerpo y la natu- raleza en Gabriela Mistral y Kathleen Raine	84
Mónica Fernández Jiménez América de T.C. Boyle, ¿una novela fronteriza?: un estudio comparativo	98
Juan Zhang Civilización o naturaleza: la existencia humana en Canaima	108
Manuel Rodríguez Avís Un jardín de Tennyson: consideraciones en torno a la proyección identitaria sobre el mundo vegetal en El cuento de la criada, de Margaret Atwood. Una lectura ecocrítica	116
EMA GALIFI Quels fondements (géo)poétiques de l'écologie ?	124
Ana Belén Soto Figures aquatiques dans le projet scriptural d'Aliona Gloukhova, un exemple de xénographies francophones	137
Núria Vouillamoz Pajaro Ecocrítica y Literatura Infantil y Juvenil. La naturaleza en el álbum ilus- trado	146
Raymonda Nodis Una mirada ecocrítica en la literatura infantil y juvenil: El valor del agua de Julio Llamazares y Le révolté de Savines de Alain Surget	158
AUTORES	165

Prefacio Ecocrítica y hoy

Dámaso López García Presidente de la SELGyC Universidad Complutense de Madrid dlopez@ucm.es

En el diálogo de Platón, *Fedro*, Sócrates dice sobre la naturaleza unas pocas palabras que se han repetido hasta la saciedad: "Me gusta aprender. Y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad" (trad. E. Lledó). Se han aducido estas palabras cuando se ha querido mostrar la tradicional insensibilidad del pensamiento, vuelto sobre sí mismo, ajeno a las circunstancias que son la condición de su existencia. En el mundo antiguo, la naturaleza era el lugar de los vientos, favorables o contrarios, era el lugar de las inundaciones, era el lugar de los rayos y de las tempestades o las borrascas, era el lugar del sol que arde y el frío que hiela. Un estudio del clima de la *Odisea* revelaría hasta qué punto esto es así, hasta qué punto el ser humano es juguete del clima, de la inclemencia de los meteoros. Introduce el filósofo, además, una distinción que los tiempos no han hecho sino precisar de forma trágica: la que separa el campo de la ciudad. La abundancia del *locus amoenus* en la literatura latina se comprende mejor si el campo, sus presencias amenas y placenteras, a diferencia de lo que ocurría en la Grecia de Homero, es ya una reacción contra la vida en la ciudad.

En tiempos recientes, dos cuadros de Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem, Nebelmeer* y *Das Eismeer*, enfrentan al hombre con la naturaleza. En el primero, un hombre de espaldas al espectador, contempla un mar de nubes. En el segundo solo se ve un mar de hielo, en el que los hielos fracturados se enfrentan entre sí y llevan al ánimo del lector la confusión entre la tierra y el mar. Son las "soledades" del ser humano que se aproxima a los misterios de la naturaleza.

No bien pues de su luz los horizontes, que hacían desigual, confusamente, montes de agua y piélagos de montes, desdorados los siente, cuando entregado el mísero extranjero en lo que ya del mar redimió fiero, entre espinas crepúsculos pisando, riscos que aun igualara mal volando veloz, intrépida ala, menos cansado que confuso, escala.

Menos cansados que confusos, como en tiempos de Góngora, los artistas y los investigadores de hoy se enfrentan con un mundo en el que la salud de montes, mares, ríos y bosques se ha deteriorado de forma acaso irreversible. Y no es solo la salud del planeta lo que preocupa y debe preocupar, sino la forma en la que la salud de la humanidad está ligada a las condiciones de habitabilidad del planeta. Estás páginas dedicadas a la ecocrítica se publican en un momento en el que la humanidad sufre una pandemia o sindemia que está estrechamente relacionada con la forma en la que los virus se trasmiten desde especies animales a los seres humanos, lo

PREFACIO

que se conoce como una zoonosis. Como el náufrago de *Las soledades*, la humanidad se enfrenta con un mundo en el que montes y mares se confunden. Como el primer espectador de los cuadros de Caspar David Friedrich el espectador de hoy se siente abrumado por una naturaleza que nos ha acercado los horizontes de la confusión hasta la intimidad del estado de la salud. A diferencia del despreocupado Sócrates, que vivía en un mundo todavía intacto, hoy los árboles y los campos quieren enseñarnos muchas cosas, la principal entre ellas: que de su estado de salud depende el estado de la salud de la propia humanidad. Es una lección muy sencilla, cuya enseñanza es un deber cívico aprovechar, que se ha repetido ya muchas veces, y que habrá que repetir con la frecuencia que sea necesaria. La SELGyC, a través de sus jóvenes investigadores, quiere dejar testimonio de una preocupación que en tiempos recientes se ha convertido en asunto de vida o muerte, en un sentido más literal que figurado. No es solo un deber de la Sociedad hacia los más jóvenes, hacia quienes ya dan frutos más que estimables del resultado de sus esfuerzos, sino una muestra del compromiso con el sentido en el que las *literae humaniores* no se oponen en tiempos recientes a la *res divinae*, sino a las letras de espaldas al mundo en el que las letras y la misma humanidad son posibles.

Agradecimientos

Este volumen no hubiera podido publicarse sin la contribución de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Por consiguiente, agradecemos el apoyo de toda su Junta Directiva y, en especial, el de su presidente Dámaso López García y el de su secretaria Ana González-Rivas Fernández.

Asimismo, querríamos dar la gracias a todas las personas que han colaborado con nosotros a lo largo del proceso: Laura Arenas García, Daniel Arrieta Domínguez, Isabel Berzal Ayuso, Carlota Cattermole, Elsa del Campo Ramírez, Silvia García Hernández, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Alfonso Lombana Sánchez, Montserrat López Mújica y Lorena Silos Ribas.

Introducción

Bruno Echauri Galván

Universidad de Alcalá bruno.echauri@uah.es

Julia Ori

Vocal de Jóvenes Investigadores de la SELGyC Universidad Complutense de Madrid julia.oeri@ucm.es

Curieuses ces idées de rompre, de nous dresser contre la nature sur terre, de la soumettre, de l'exploiter comme une chose extérieure à nous, comme si nous pouvions être jamais au-dehors (Gaspar, Feuilles d'observation, 1986: 59).

Si Lorand Gaspar, poeta y médico, tachó de "curiosa" la interpretación de la naturaleza como algo exterior al ser humano, otros (p. ej. Turner 1996) creen que esta idea se encuentra en el origen de la crisis ecológica actual, cuya existencia ya muy pocos se atreven a negar¹. El dualismo hombre-naturaleza o la oposición entre cultura y naturaleza en el mundo occidental surge esencialmente de la visión antropocéntrica sembrada por el cristianismo: "What people do about their ecology depends on what they think about themselves in relation to things around them. Human ecology is deeply conditioned by beliefs about our nature and destiny – that is, by religion" (White 1996: 9). Al posicionarse en el centro de su mundo, el ser humano se siente superior al resto de seres vivos y no vivos que le rodean y justifica su explotación: la naturaleza está al servicio del hombre, una fuente de riqueza inagotable que, sin embrago, se está agotando. Este periodo de dominación y domesticación de lo natural por parte del hombre se ha catalogado con el término "Antropoceno", definitorio de una época geológica determinada por la acción del ser humano: "in recent Earth history humans took a leading role in driving changes on an unprecedented scale, with far-reaching consequences" (Tønnessen / Armstrong Oma 2016: VII).

Como varios pensadores han venido demostrando, ni siquiera los ecologistas escapan a las oposiciones precitadas. El término "medioambiente" – *environment* en inglés o *environnement* en francés – ilustra a la perfección este problema, ya que, como denuncia el filósofo francés Michel Serres, sitúa al hombre en el centro de un mundo que simplemente lo rodea: "Oubliez donc le mot *environnement*, usité en ces matières. Il suppose que nous autres hommes siégeons au centre d'un système de choses qui gravitent autour de nous, nombrils de l'univers, maîtres et possesseurs de la nature" (Serres 1990 : 60). Así pues, a pesar de sus buenas intenciones, el ecologista perpetúa la misma visión dualista que posturas en principio incompatibles con sus planteamientos: "The polluter and the ecology freak are two faces of the same coin; they both perpetuate a theory about nature that allows no alternative to raping it or tying it up in a plastic bag to protect it from contamination" (Turner 1996: 45).

1 Podríamos afirmar, en línea con los postulados de Clark (2011), que la naturaleza tiene en efecto dos acepciones. Una incluye al ser humano: "the sum total of the structures, substances and causal powers that are the universe"; la otra, sin embargo, lo excluye: "the non-human world, the non-artificial, considered as an object of human contemplation, exploitation, wonder or terror. In this sense culture and nature are opposed. Being other than or superior to nature in this sense forms a definitive part of many modern conceptions of human identity, and of the enlightenment project of the 'conquest of nature'. At the same time, non-human 'nature' also acquires connotations of the untouched, the pure, the sacral" (Clark 2011: 6-7).

Para *deconstruir* esta oposición, primero tenemos que estudiar cómo se *construyó* y reconocer que la naturaleza es también un constructo, tal y como señala Garrard: "The challenge for ecocritics is to keep an eye on the ways in which 'nature' is always in some ways culturally constructed, and the other on the fact that nature really exists, both the object and, albeit distantly, the origin of our discourse" (Garrard, 2012: 18). Porque, al margen de ser una realidad existente, la naturaleza forma parte de un discurso, de una retórica, y como tal, está estrechamente relacionada con la literatura. Estudiar las diversas interpretaciones de la naturaleza en las obras literarias debe ser, por consiguiente, una tarea prioritaria para los que se preocupan por el futuro del planeta: "Y aquí puede estar el papel de la literatura y de las humanidades: el de concienciar a las personas, cambiar el discurso y las actitudes culturales. Si se cambia el discurso, se podrá 'escuchar' la voz de la naturaleza" (Flys 2010: 103).

Este análisis crítico, no sólo de la literatura sino de la cultura en general, es justamente el objetivo de la ecocrítica, definida por Garrard como "the study of the relationship of the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term 'human' itself" (2012: 15). El volumen que aquí presentamos, sin embargo, entiende la ecocrítica en un sentido a la vez más concreto y más extenso. Por un lado, amplía los márgenes establecidos por Garrard para acoger todo tipo de análisis y estudios relacionados con la naturaleza, la ecología y sus numerosas ramificaciones. Por otro, se interesa por propuestas muy concretas que abordan las múltiples representaciones e interpretaciones de la naturaleza y de la crisis ecológica en obras literarias de géneros diversos (prosa y poesía), orientadas a públicos diferentes (adultos, jóvenes o niños) y procedentes de países y culturas distintas y, en ocasiones, distantes.

En cierto modo, este enfoque se condice con la definición que Glotfelty recoge en su introducción al compendio seminal *The Ecocriticism Reader* y que describe la ecocrítica como "the study of the relationship between literature and the physical environment" (1996: XVIII). El mismo autor divide la evolución de la disciplina en tres fases, dos de las cuales encuentran representación en este compendio. En la primera se incardinan investigaciones que pueden coadyuvar a entender mejor nuestra relación con la naturaleza a través del estudio de su representación en diferentes obras. Encuadrados en la segunda fase encontramos varios estudios que se acercan a textos construidos ya sobre un sustrato de preocupación por el medio natural, su influencia sobre el ser humano y nuestra forma de relacionarnos con él.

Más allá de las bases del pensamiento ecocrítico, este libro se abre también a movimientos afines de notable relevancia. Entre ellos ocupa un papel central el "ecofeminismo", término acuñado por Françoise d'Eaubonne en los años 70 (*Le féminisme*, 1972) para comparar y denunciar la dominación masculina y la dominación humana. Desde entonces esta conexión entre opresiones y opresores ha sido objeto de numerosas investigaciones e interpretaciones diversas (véanse Merchant, 1980; Shiva, 1988; Gaard, 1993; Plumwood, 1993, entre otros), creando una bibliografía nutrida en la que pueden observarse ciertas tendencias más o menos generalizadas. Los estudios ecofeministas suelen trascender el interés ecológico para alcanzar también un interés social, algo que, en cierto modo, los asimila a corrientes como la ecología social o el ecomarxismo, según las cuales, "[e]cological problems are seen to result from structures of hierarchy and élitism in human society, geared to exploit both other people and the natural world as a source of profit" (Clark 2011: 2).

Pese a que muchas de las referencias precitadas demuestran que la ecocrítica es, fundamentalmente, una teoría anglosajona y estadounidense, el creciente interés que en los últimos años ha suscitado en diversos países de Europa hace que hoy en día podamos hablar también de una ecocrítica europea (véase Goodbody / Rigby 2011) con sus propias particularidades y elementos distintivos. Uno de los ejemplos más destacables es, probablemente, la *ecopoética* francesa. Como Stephanie Posthumus demuestra en su libro *French* Écocritique (2017), la ecocrítica fue durante mucho tiempo "censurada" en Francia, por lo que experimentó una evolución diferente a la vista en otros países. Quizá por este motivo, otras teorías como la geopoética de Kenneth White (2018), que tiene como objetivo restablecer las relaciones "rotas" entre el

hombre y la Tierra; la ecopoética, que también se interesa por la manera en que el imaginario influye en nuestra relación con la naturaleza (Schoentjes 2015), o la geocrítica (Westphal 2000, 2007), que se centra en las representaciones del espacio humano real e imaginario, tuvieron allí una mayor repercusión.

Por supuesto, no podemos dejar de mencionar el papel de la ecocrítica en España, no sólo porque el presente libro se publique en este país y mayoritariamente en español, sino también porque el III Encuentro de Jóvenes Investigadores de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGyC), semilla de este tomo, se organizó en uno de los *hauts lieux* de la ecocrítica en España: la Universidad de Alcalá.

En el evento participaron figuras axiales de esta corriente, como el profesor Axel Goodbody o la profesora Carmen Flys Junquera. Esta última (2016) subraya que España no tiene una tradición ecologista antigua, lo que convierte a la ecocrítica en un ámbito de estudio relativamente reciente en este país. Hasta hace poco, sus principales exponentes eran el grupo GIE-CO (activo desde 2006), "the first and only formal ecocritical group in Spain and where most ecocritical research is currently being carried out" (Flys 2016: 8), y las iniciativas impulsadas por sus miembros, entre las que destacan publicaciones colectivas como *Ecocríticas*. *Literatura y medio ambiente* (Flys Junquera / Marrero Henríquez / Barella Vigal 2010) o la revista internacional *Ecozon@ European Journal of Literature, Culture, and Environment* (www. ecozona.eu). Con la publicación del presente volumen queremos contribuir a fortalecer y ampliar la presencia en España de estos estudios, cuyo auge global es ahora mismo indudable.

Cuando allá por 2019 la Junta directiva de la SELGyC votó en Granada a favor de centrar la organización de su III Encuentro de Jóvenes Investigadores en la ecocrítica, las calles de la ciudad se llenaban con las voces reivindicativas de los jóvenes de Fridays for Future, gritos que, inconscientemente, respaldaban nuestra decisión. Este interés de las nuevas generaciones por el medioambiente no se manifiesta solo a garganta viva, sino también, de forma más sosegada, en las aulas universitarias, donde los y las estudiantes demuestran una sensibilidad cada vez mayor hacia la ecología y la naturaleza. Sin duda, el día a día les y nos hace conscientes del papel y poder de esta última en nuestro pasado, presente y futuro, algo que se ha agudizado en los últimos meses. Cuando comenzamos a planificar la publicación de este volumen, no podíamos imaginar que vería la luz en plena pandemia de COVID-19, una crisis que es también ecológica (véase Descampes / Lebel 2020 entre otros) y que reviste a este trabajo de una pátina de actualidad e interés imprevistos en un principio.

Creemos, pues, que tanto el congreso como este libro eran necesarios, ya que abren dos espacios en los que los jóvenes investigadores tienen la oportunidad de profundizar en temas de potencial trascendencia e impacto. Ambos foros suponen los primeros pasos de algunos autores y autoras en el estudio de la ecocrítica y esperamos que estas experiencias les hayan servido para nutrirse de ideas nuevas y ganas de seguir trabajando en esta línea. Asimismo, también pensamos que haber centrado un evento y una publicación de la SELGyC en la ecocrítica y sus ramificaciones supondrá un importante impulso para visibilizar y reconocer una disciplina cuya transversalidad late a lo largo de estas páginas. Tal y como señalaba Gifford (2010: 68), la ecocrítica es, por definición, interdisciplinar y ayuda a conexionar áreas de estudio de las humanidades y las ciencias tradicionalmente separadas. En este sentido, todos los artículos que conforman este volumen pertenecen a la literatura comparada, apostando en varios casos por el análisis comparativo de obras diversas.

La variedad temática de estas contribuciones entronca con el horizonte amplio dibujado por la definición de Glotfelty y sirve para obtener una instantánea de las múltiples posibilidades de la ecocrítica como enfoque de estudio y como elemento que atraviesa corrientes literarias, autores, tradiciones y épocas diversas. El eclecticismo de los capítulos de este libro permite compartir propuestas enclavadas en distintas coordenadas del mapa de la literatura universal, pero cosidas por un hilo común como es el pensamiento ecocrítico y su voluntad de desenterrar lecturas medio ambientales de obras de ayer y de hoy.

Precisamente en el ahora es donde se sitúa el primer capítulo de este volumen. La contribución de Axel Goodbody se enmarca en la literatura conocida como *cli-fi* o ficción climática, una etiqueta en pleno auge y expansión. Su estudio nos ofrece una magnífica introducción a este concepto de cuño americano y un detallado recorrido por su desarrollo y evolución que desemboca en un estudio más pormenorizado de obras nacidas y ambientadas en entornos tan diversos como Alemania, Finlandia, India o Francia. En esencia, sus páginas nos muestran cómo el curso de esta corriente, al igual que ocurre con la temática de este volumen, se ha ramificado progresivamente para trascender sus márgenes iniciales y alcanzar nuevos géneros, lugares y dimensiones estéticas.

El espíritu de renovación y rescate que recorre este compendio también supone que, en varios casos, los capítulos inviten a lectores y lectoras a participar en saltos temporales de amplitud variable. Así, la propuesta de Miguel Gómez Jiménez nos transporta a la España del Siglo de Oro para recuperar un mito anterior y tan arraigado en el imaginario colectivo como el de Faetón, llevarnos de la mano por las reinterpretaciones de escritores clásicos como Garcilaso, Hernando de Acuña o Francisco de Aldana e impregnarlas de una perspectiva ecocrítica que permite actualizar y revalorizar sus obras a partes iguales.

Su texto comparte cimientos con el de Cristina Salcedo González, aunque, en este caso, la figura mitológica que se rescata es la de Perséfone y su impacto se circunscribe a la novela de Toni Morrison *The Bluest Eye*. En este sentido, la autora elabora una propuesta de corte ecofeminista en la que subraya las semejanzas entre Perséfone y Pecola, protagonista de la obra de Morrison, al tiempo que acentúa las diferencias entre las historias que ambas figuras protagonizan. Así, en un primer estadio, yuxtapone el componente natural subyacente en ambos relatos y su conexión con los elementos y ciclos de la naturaleza y la vida. Más adelante, el estudio nos descubre las formas en las que Morrison subvierte la narración original para construir una versión ecofeminista del mito grecorromano ajustada a su tiempo y orientada hacia problemáticas ausentes en reescrituras anteriores, como la violencia sexual contra las mujeres.

La resiliencia de la mujer en entornos congénitamente opresivos vertebra también la propuesta de Martha Asunción Alonso, aunque en este caso la autora abandona el contexto anglosajón para penetrar en la literatura francófona, concretamente antillana, de la escritora Maryse Condé. Su propuesta parte de un pormenorizado análisis de los criollismos que permean la bibliografía de Condé del que deslinda los circunscritos al campo semántico de la naturaleza y la flora. Sobre estas bases, se desarrolla un razonamiento poliédrico en el que la naturaleza se anuda inseparable alrededor del cuerpo femenino. Así, el texto descubre paralelismos entre iracundos fenómenos climáticos y el devenir de los personajes condeanos, cartografiando relaciones de desarrollo y final eminentemente trágicos. Del mismo modo, también explora las figuras de la mujer-árbol y la mujer-junco, símbolos profundamente enraizados en el imaginario colectivo de la sociedad antillana, grabados por presión por incesantes agresiones patriarcales y que moldean el valor metafórico de la naturaleza para responder a anacronismos como la dualidad mujer/madre o la obligada resiliencia femenina ante el maltrato del hombre.

Tal y como ilustra el capítulo anterior, el recorrido ecocrítico de este volumen también nos lleva a recodos muy particulares, pegados al terruño, pero con una pátina de universalidad que impulsa sus reflexiones hacia foros más globales. En esta línea se incardinan varias contribuciones. Sergio Montalvo Mareca, por ejemplo, profundiza en la poesía de Emilio Prados en un viaje entre Málaga y México que expone el peso de la naturaleza en el lenguaje simbólico del escritor en sus distintas etapas y que subraya el tratamiento del simbolismo natural como un reflejo clave de la evolución del poeta. De este modo, su propuesta detalla cómo los elementos naturales juegan en la bibliografía pradiana un papel doble, casi contrario, sirviendo como representaciones de una armonía y libertad iniciales que se tornan dolor, nostalgia e introspección durante sus años de exilio.

Por su parte, el texto de Marta Gort Paniello nos traslada a otro punto de la geografía española, concretamente a la Cataluña de Mercé Rodoreda. Es aquí donde enraízan muchos

relatos en los que huertos, jardines y flores funcionan como símbolos de las distintas etapas de la vida, de la infancia hasta la vejez, pasando por una juventud y edad adultas reflejadas en el amor que florece o se marchita. A partir de esta lectura, Gort Paniello traza un paralelismo entre el orden simbólico sembrado por Rodoreda y el que puede encontrarse en varias narraciones breves de la extensa bibliografía de la canadiense Alice Munro. De algún modo, sus conclusiones interseccionan con las ideas del capítulo anterior, proyectando las identidades múltiples de la naturaleza y su valor como símbolo capaz de abarcar, a un mismo tiempo, lo que crece y lo que se marchita, la vida y la muerte.

El texto de Laura Martín Morales sigue profundizando en el campo de la literatura comparada para conexionar, en este caso, Chile y Reino Unido a través de la poesía de Gabriela Mistral y Kathleen Raine. Si contribuciones anteriores fundían la naturaleza con nuestros ciclos vitales, Martín Morales explora la simbiosis que ambas autoras establecieron, cada una con un imaginario propio, entre el medio natural, el cuerpo y la cultura. A través de un exhaustivo recorrido por distintos poemas, esta propuesta compone un estudio con matices ecofeministas en el que se expone cómo los versos de Mistral y Raine deconstruyen dualidades estancas como mente/cuerpo o naturaleza/cultura y las recomponen para tejer lazos insolubles entre el medio natural y el ser humano, su historia y su conocimiento.

En el mismo plano comparativo, a lo largo del surco árido e inhóspito que separa los Estados Unidos de México, surge la contribución de Mónica Fernández Jiménez. Su estudio confronta el retrato fronterizo de T.C. Boyle en la novela *América* con el de Gloria Anzaldúa en su obra *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. A partir de un análisis pormenorizado de la figura del coyote (en su forma humana y animal) en la narración de Boyle, la autora nos revela una instantánea estereotipada, casi maniquea, de los y lo mexicano, así como una estructura diegética que perpetúa binarismos y posturas de cuño anglocéntrico. En un extremo completamente opuesto, Anzaldúa construye un relato asentado sobre un pensamiento fronterizo que canaliza a través del mestizaje discursivo de sus personajes. Así, su texto consigue disolver la lógica imperialista y las identidades marcadas para crear un nuevo espacio, un lugar de contacto que genera personajes poscoloniales de conciencia híbrida.

Juan Zhang salta varias de estas fronteras para llevarnos más al sur y atrás en el tiempo, hasta la Venezuela bolivariana de Rómulo Gallegos en su novela *Canaima*. Su capítulo vuelve a describirnos dos mundos diferentes, aunque esta vez la barrera entre ambos se torna líquida y la tierra de la naturaleza y la del hombre son separadas por el anchuroso cauce del río Orinoco. Zhang contrapone la vida en ambos lados y desgrana sus vicios y virtudes, no para situar a la una por encima de la otra o mostrarnos simplemente lo que las separa, sino para definir las heridas que Gallegos identificó en cada espacio. En este sentido, su análisis concluye señalando al hielo como el símbolo reconciliador que el autor venezolano utiliza para suturar la brecha entre estos dos territorios, un elemento natural domesticado con un pie en ambos mundos capaz de representar el equilibrio entre la civilización y lo salvaje.

En una realidad alternativa y camuflado entre las flores que germinan en Gilead, una de las teocracias distópicas más conocidas de la historia de la literatura, encontramos el capítulo de Manuel Rodríguez Avís. Sus páginas revisitan el trasfondo ecocrítico de *El cuento de la criada* para componer un retrato distinto de Offred y su entorno, entrelazando un análisis del papel de diversos elementos naturales (la noche, la luna, las flores) en la novela de Atwood con su impacto sobre la construcción identitaria de la protagonista y su esquema actancial.

El acercamiento poliédrico a la relación entre literatura y ecología que plantea este libro también abraza propuestas en lenguas distintas al español. Dos son los capítulos que se incardinan en este plano, ambos escritos en francés y arraigados en la tradición francesa, que privilegia el término "poética" sobre "crítica". En esta línea terminológica, Ema Galifi presenta y analiza la geopoética de Kenneth White, que contempla la relación del ser humano con la tierra tanto en su dimensión ética como estética, y la sitúa en el contexto de otras corrientes como la geocrítica, la ecopoética o la ecocrítica. Los paseos mediterráneos de Isabelle Eberhardt y de

Albert Camus ilustran en este artículo cómo la literatura puede fundar las bases de una nueva actitud del hombre hacia el medioambiente. Por su parte, Ana Belén Soto plantea un estudio ecopoético del agua en las obras de la escritora franco-búlgara, Aliona Gloukhova. Este elemento no sólo funciona como una compleja metáfora de la doble identidad de la narradora, sino que representa también la necesidad de un diálogo entre el hombre y la naturaleza y da testimonio de una verdadera conciencia ecológica en las narraciones de esta joven escritora.

Para finalizar, el volumen se detiene en un ámbito de la literatura especialmente relevante para la consolidación de una conciencia ecológica colectiva: la literatura infantil y juvenil. Las contribuciones de Raymonda Nodis y Núria Vouillamoz Pajaro abordan el mensaje ecocrítico que permea varios trabajos orientados a jóvenes y niños desde ángulos complementarios a la par que diversos. La primera nos propone un estudio comparativo entre la novela Le révolté des Savines (Alain Surget) y el álbum ilustrado El valor del agua (Julio Llamazares) en el que se disecciona la figura del embalse, prevalente en ambas obras, y conexionan los mensajes paralelos que lanzan los autores, alertando del peligro que esta domesticación del agua entraña para la naturaleza y las personas. La segunda nos mantiene en el campo de la literatura ilustrada y plantea un recorrido a través de varios álbumes ilustrados con un eje vertebrador claro y similar al del capítulo de Zhang: la contraposición entre naturaleza y civilización. Su propuesta atraviesa distintas obras en las que se desgranan temas centrales para el asentamiento y desarrollo de la conciencia ecológica y ecocrítica: el impulso humano de intentar someter un entorno que es salvaje, la nostalgia por el mundo rural en el contexto urbano o el poder transformador que naturaleza y ciudad pueden ejercer sobre el individuo, la una a través de mecanismos disruptivos y liberadores, la otra movilizando esquemas de control y opresión.

En definitiva, la interconexión entre los capítulos de este libro compone un volumen caleidoscópico cuyos espejos reflejan la diversidad formal y temática del pensamiento ecocrítico. Así, cada una de las voces aquí reunidas coadyuva de una manera particular a desarrollar y fortalecer el músculo de la ecocrítica, un campo cuya importancia se antoja creciente y capital ante los desafíos medioambientales que enfrentamos... y los que están por venir.

Bibliografía

- CLARK, T., *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge / Nueva York: Cambridge University Press 2011.
- Descampes, Ph. / Th. Lebel, « Un avant-goût du choc climatique », *Le Monde diplomatique* (V-2020), 1, 20 y 21.
- EAUBONNE, Françoise d', *Le féminisme*. París : Éditions A. Moreau 1972.
- FLYS JUNQUERA, C., «Literatura, crítica y justicia medioambiental», in: Flys C. / Marrero Henríquez, J. M. / J. Barella Vigal (eds): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervurt 2010, 85-119.
- FLYS JUNQUERA, C., MARRERO HENRÍQUEZ, J. M. / J. BARELLA VIGAL (eds), *Ecocríticas*. *Literatura y medio ambiente*. Madrid:

- Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervurt 2010.
- GAARD, G. (ed.), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press 1993.
- GARRARD, G., *Ecocriticism*. Londres / Nueva York: Routledge 2012.
- GASPAR, L., Feuilles d'observation. París : Gallimard 2014 [1986].
- GIFFORD, T., «Un repaso al presente de la ecocrítica», in: Flys C. / Marrero Henríquez, J. M. / J. Barella Vigal (eds): *Ecocríticas*. *Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervurt 2010, 67-83.
- GLOTFELTY, Ch., *The Ecocriticsm Reader*. Athens, Georgia: University of Georgia Press 1996.

- GOODBODY, A. / K. RIGBY, Ecocritical Theory. New European Approaches. Charlottesville: University of Virginia Press 2011.
- MERCHANT, C., The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution. San Francisco: Harper and Row 1980.
- Plumwood, V., Feminism and the Mastery of Nature. Nueva York: Routledge 1993.
- Posthumus, S., French Écocritique. Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically. Toronto / Buffalo / Londres: University of Toronto Press 2017.
- Schoentjes, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoé-tique*. Marseilla : Wildproject 2015.
- SERRES, M., *Le Contrat naturel*. París : Flammarion 1990.
- SHIVA, V., Staying Alive: Women, Ecology and Development. Londres: Zed Books 1988.

- Tønnessen, M. / K. Armstrong Oma, «Introduction», in: Tønnessen, M. / Armstrong Oma, K. / S. Rattasepp: *Thinking about Animals in the Age of the Anthropocene*. Lanham / Boulder / Nueva York / Londres: Lexington Books 2016, VII-XIX.
- Turner, F., «Cultivating the American Garden», in: Glotfelty, Ch.: *The Ecocriticism Reader*. Athens, Georgia: University of Georgia Press 1996, 40-51.
- Westphal, B., *La géocritique mode d'emploi*. Limoges: PULIM 2000.
- Westphal, B., *La géocritique. Réel, fiction, espace.* París: Éditions de Minuit 2007.
- White, K., *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*. Marseilla: Le Mot et le Reste 2018.
- White, L. Jr., «The Historical Roots of Our Ecological Crisis», in: Glotfelty, Ch.: *The Ecocriticism Reader*. Athens, Georgia: University of Georgia Press 1996, 3-14.

Cli-Fi beyond the American thriller: Cultural and aesthetic alternatives in climate change fiction since 2010

AXEL GOODBODY

University of Bath/ Bath Spa University mlsahg@bath.ac.uk

Abstract

Most cli-fi is written in the genres of thriller, disaster novel and science fiction. However, recent climate change novels are characterised by greater cultural diversity and a wider range of aesthetic strategies and narrative forms. The works presented in this essay, Emmi Itäranta's *Memory of Water*, Franz Friedrich's *On Uusimaa the Tits Have Stopped Singing*, Amitav Ghosh's *Gun Island* and Philippe Squarzoni's *Climate Changed*, use symbols and poetic language, multiple narratives and reference to myths, legends and cultural traditions to promote awareness of nature's agency and attentiveness to the environment. While commentators on cli-fi have tended to focus on the role of action fiction and didactic writing in attracting and informing readers, novels such as those from Finland, Germany, India and France examined here also have a role to play in helping society address environmental challenges.

KEYWORDS: cli-fi, narratives, symbols, myths, attentiveness to nature.

Resumen

La mayor parte de las obras de ficción climática se encuadra en géneros como el thriller, la novela de catástrofes y la ciencia ficción. Sin embargo, las novelas recientes sobre el
cambio climático se caracterizan por una mayor diversidad cultural y una gama más amplia
de estrategias estéticas y formas narrativas. Las obras presentadas en este artículo –Memory
of Water de Emmi Itäranta, On Uusimaa the Tits Have Stopped Singing de Franz Friedrich,
Gun Island de Amitav Ghosh y Climate Changed de Philippe Squarzoni— utilizan símbolos,
un lenguaje poético, múltiples líneas narrativas y referencias a mitos, leyendas y tradiciones
culturales para concienciar sobre la acción de la naturaleza y el cuidado del medio ambiente. Si
bien los estudios previos en ficción climática han venido centrándose en el papel de los relatos
de acción y de la escritura didáctica para atraer e informar a los lectores, novelas como las examinadas aquí, de países como Finlandia, Alemania, India o Francia, demuestran que este tipo
de narraciones también puede ayudar a la sociedad a abordar los desafíos medioambientales.

PALABRAS CLAVE: ficción climática, narrativas, símbolos, mitos, cuidado de la naturaleza.

1. Introduction: cli-fi as a category dominated by American thrillers and disaster novels

Climate change fiction is a hybrid genre defined primarily by its subject matter: it typically depicts extreme weather events, drought and desertification, flooding and rising sea levels, the mass extinction of species, the spread of tropical diseases, environmental migration, and the collapse of a society divided between rich and poor into lawlessness and armed conflict. Blending factual research, imaginative speculation on the future, and reflection on the human-nature relationship, it is characterised by general authorial commitment to promote awareness of the need for individual and collective action to reduce carbon emissions.

The first novels in which anthropogenic climate change features date from the 1970s (Ursula LeGuin, *The Lathe of Heaven*, 1971; Arthur Herzog, *Heat*, 1977), but climate fiction

only emerged as a new genre in the 1990s, when global warming became a matter of wider public concern, with titles including David Brin's *Earth* (1990), Octavia Butler's *Parable of the Sower* (1993); Bruce Sterling's *Heavy Weather* (1994); Maggie Gee's *The Ice People* (1998), Rock Brynner's *The Doomsday Report* (1998), and Norman Spinrad's *Greenhouse Summer* (1999). A flood of novels followed after the turn of the century. Writing in 2015, Adam Trexler estimated in his book, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change* that there were already over 150 English-language novels addressing the subject. "Cli-fi" has become a profitable marketing label. Concern about the climate finds expression today in high and popular culture, extending across novels, short stories and children's books, feature films, documentaries and TV series, poetry, theatre and art, comics, songs and computer games. However, the novel remains the primary medium of climate fiction.

Many of the best-known works published up to 2010 were thrillers of one kind or another: action thrillers, crime thrillers, conspiracy thrillers, sci-fi thrillers, or techno-thrillers. Herzog's Heat, George Turner's The Sea and Summer (1987), Brin's Earth, Brynner's Doomsday Report, Spinrad's Greenhouse Summer, Michael Crichton's State of Fear (2004), Varda Burstyn's Water Inc (2005), Liz Jensen's The Rapture (2007), Clive Cussler's Arctic Drift (2008) and Matthew Glass's Ultimatum (2009) are among the better-known. A large number of disaster and post-disaster narratives have also embraced thriller elements, for instance LeGuin's Lathe of Heaven, Margaret Atwood's «Maddaddam» trilogy (2003, 2009, 2013), Maggie Gee's The Flood (2004), Kim Stanley Robinson's «Science in the Capital» trilogy (2004, 2005, 2007), Cormac McCarthy's The Road (2006), Jeanette Winterson's The Stone Gods (2007), James Howard Kunstler's World Made by Hand (2008), Steven Amsterdam's Things We Didn't See Coming (2009), Paolo Bacigalupi's The Windup Girl (2009), and Marcel Theroux's Far North (2009). Thrillers and disaster novels continue to dominate climate fiction: titles in these genres since 2010 include Simon Rosser's Tipping Point (2011), Nathaniel Rich's Odds Against Tomorrow (2013), Simon Ings's Wolves (2014), Jeff Vandermeer's Annihilation (2014), Bacigalupi's The Water Knife (2015), James Bradley's Clade (2015), Annie Proulx's Barskins (2016), Benjamin Warner's Thirst (2016) and Christopher Hepworth's The Last Oracle (2017).

Climate change fiction has of course taken other forms. Already at the turn of the century, T.C. Boyle and Maggie Gee extended its scope with complex, nuanced narratives, and major authors have since examined the meaning of climate change for different socio-economic groups and cultures and explored its psychological and emotional impact, in modes of writing ranging from literary realism to satire, horror and fantasy. Jonathan Franzen and Barbara Kingsolver have for instance published realist novels about climate change (*Freedom* and *Flight Behaviour*), and examples of satirical, ironic and humorous cli-fi include Atwood's *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood* and *MaddAddam*, McEwan's *Solar* (2010) and Ashley Shelby's *South Pole Station* (2017).

A second generalisation which must be accompanied by acknowledgement that there are exceptions is that the classics of climate change fiction are largely works of North American (more precisely, Anglophone) writers. Butler's *Parable of the Sower*, Boyle's *A Friend of the Earth* (2000), Atwood's «Maddaddam» trilogy, Crichton's *State of Fear* (2004), Robinson's «Science in the Capital» trilogy and *New York 2140* (2017), Bacigalupi's *The Windup Girl* and *The Water Knife*, Kingsolver's *Flight Behaviour* (2012) and Claire Vaye Watkins' *Gold Fame Citrus* (2015) frequently feature among the top ten in novels recommended on the internet and discussed by critics. All of these are American or Canadian. McEwan, David Mitchell, Gee and Winterson are similarly high-profile British cli-fi novelists, and Turner, Alexis Wright and James Bradley well-known Australian contributors to the genre¹.

¹ See for instance the «Prominent examples» and «Other examples» listed in the Wikipedia entry «Climate Fiction»; Heller, «These Cli-Fi Classics Are Cautionary Tales For Today» (2009); Johns-Putra, «The seven most crucial climate change novels» (2019); Armitstead et al., «Five of the best climate-change novels» (2017); also the works discussed in Adam Trexler's seminal study, Anthropocene Fictions (2015); and Goodbody and Johns-Putra (eds.), Cli-Fi. A Companion (2019).

Climate change is, however, a global problem, and cli-fi is no longer restricted to the Anglophone world. Indeed, its origins were already thoroughly international. Narratives concerned with human effects on climate draw on age-old stories of the effects of climate and weather on humans, going back to the storms of Homeric epic and the deluges of the Old Testament and Gilgamesh. Towards the end of the nineteenth century, a number of novelists began to speculate on the consequences of deliberate and unintentional human intervention in the climate. The French father of science fiction, Jules Verne's 1889 novel Sans dessus dessous (translated into English as Topsy-Turvy and The Purchase of the North Pole)² told the story of a geo-engineering project seeking to melt the Arctic and access mineral resources by firing an enormous cannon and removing the tilt of the Earth's axis. The British author H.G. Wells's protagonist in The Time Machine (1895) encounters a future Earth of tremendous heat, which, though never accounted for, seems to be the result of its civilisation's "industrial system". A botched geo-engineering project is depicted in the German Alexander Döblin's sprawling sci-fi novel, Mountains Oceans Giants: An Epic of the 27th Century (1924). A wave of international climate-related science fiction appeared in the late 1950s and 1960s, which included Kōbō Abe's Inter Ice Age 4 (1958-9), set in a near-future Japan threatened by melting polar ice caps, dystopian works of the British novelist J. G. Ballard (The Drowned World, 1962; The Burning World, 1964), and the American Frank Herbert's classic of the genre, Dune (1965). The Brazilian author Ignacio Brandão's And Still the Earth (1981) and the East German novelist Christa Wolf's Sommerstück (Summer Reading, 1989) were written at a time when anthropogenic climate change and its consequences were already known, but they treat global warming and weather change primarily as metaphors, rather than examining their causes or consequences.

Few novels about anthropogenic climate change were written outside North America, Britain and Australia before 2010, but this has since changed. Ilija Trojanow's *The Lamentations of Zeno* (2011) is possibly the most significant of around forty German, Austrian and Swiss cli-fi novels³. Maja Lunde's *History of Bees* (2015) and Antti Tuomainen's *The Healer* (2010) are among a series of Nordic novels by authors including Brit Bildøen, Jostein Gaarder, Elina Hirvonen, Emmi Itäranta, and Johanna Sinisalo, all of which have been translated. Although few French cli-fi novels are currently available in English (Michel Houellebecq's *The Possibility of an Island* [2005], Antoine Bello's *The Falsifiers* [2007] and Philippe Squarzoni's *Climate Changed: A Personal Journey Through the Science* [2014] being exceptions), French authors of climate fiction include Julien Blanc-Gras, Jean-Marc Ligny (who has written four climate change novels), Yann Quero, Jean-Christophe Rufin and Philippe Vasset. Rosa Montero and Javier Sierra have written Spanish novels in which climate change plays a role. Works in the genre from South America, China and the Indian subcontinent include the Argentinian writer, Rafael Pinedo's *Plop* (2002), Cixin Liu's *The Three-Body Problem* (2008) and Rajat Chaudhuri's *The Butterfly Effect* (2018).

Unsurprisingly, many foreign-language novels about climate change have adopted the Anglo-American model of the thriller: in Germany Dirk Fleck's *GO! Die* Ökodiktatur (GO! The Eco-Dictatorship, 1993) and *Das Tahiti Projekt* (The Tahiti Project, 2008), Frank Schätzing's *The Swarm* (2004), Ulrich Hefner's *Die dritte Ebene* (The Third Level, 2009), Helmut Vorndran's *Blutfeuer* (Blood Fire, 2010), and Sven Böttcher's *Prophezeiung* (Prophecy, 2011); in France Bello's *The Falsifiers* and Ligny's *Aqua*TM (2006); in Spain and Latin America Montero's *Weight of the Heart* (2015) and Sierra's *The Lost Angel* (2011), Pinedo's *Plop* and Rita Indiana's *Tentacle* (2015); in the Nordic countries Tuomainen's *The Healer*, Hirvonen's *When*

² In the following, the titles of books written in foreign languages are given in English where there is a published translation. Titles which have not been translated are given in the original language, with a translation of my own in brackets.

³ See Goodbody 2017. Since this overview was written, a further dozen German cli-fi novels have been published.

Time Runs Out (2017) and Lunde's as yet incomplete "Climate Quartet". However, literary production in languages other than English has also adopted a variety of different writing strategies and aesthetic approaches.

In the following, I examine the use of poetic language, symbols, myths, settings and cultural traditions in four works which seek to promote awareness of nature's beauty, power and importance for humanity: Emmi Itäranta's *Memory of Water*, Franz Friedrich's *Die Meisen auf Uusimaa singen nicht mehr* (On Uusimaa the Tits Have Stopped Singing), Amitav Ghosh's *Gun Island*, and Philippe Squarzoni's *Climate Changed*. I argue that while commentators on cli-fi have tended to focus on action narratives and didactic writing, and the role they play in informing readers about climate change and motivating them to take action, such writing from Finland, Germany, India and France also has a role to play in addressing the challenges of climate change. Evoking alternative ways of relating to the natural environment in complex narrative forms and recalling cultural traditions supporting them, it prompts readers to reflect on the ethical implications of global warming.

2. Emmi Itäranta, Memory of Water

In Memory of Water (2014), the action is set in a dystopian future: a global climate disaster has been accompanied by wars over the remaining reserves of water and oil which have rendered large parts of the Earth uninhabitable. Many of the technological achievements of the past have been lost. Water has become a precious commodity which the military government controls access to and uses to terrorise the population. However, this is no typical post-apocalyptic novel. Nor is it a thriller, although tension builds throughout as strategic information is gradually revealed. There are ominous hints from the start that all will end disastrously, and death is omnipresent, personified, as in Ingmar Bergman's film, The Seventh Seal, by a shadowy waiting figure which appears at intervals. However, fear is countered by the calm, almost meditative stance of the first person narrator, Noria Kaitio. Day by day Noria goes about her business, watching helplessly as the military imprison and execute desperate villagers who have stolen water. Water shortage and water wars are familiar themes in cli-fi: examples include Ligny's AquaTM, Houellebecq's The Impossibility of an Island, Saci Lloyd's Carbon Diaries 2015, Warner's Thirst, Bacigalupi's Water Knife, Lunde's The End of the Ocean, and Burstyn's Water, Inc. But this sci-fi teen novel is distinguished from such novels on the one hand by its sensuous evocation of the sight, sounds, smell and taste of water, and on the other by its use of the element as a multidimensional symbol, linking climate change with an exploration of personal development and issues of gender and sexuality, and beyond these with reflection on the meaning of life and the ability of art and writing to provide a permanence which human life does not afford.

Memory of Water is the story of Noria's coming of age, her dawning understanding of the "strange laws and threatened balances of secret alliances and bribery" her parents had lived by, of the "whole dark grown-up world stretching like a lightless world in all directions" around her (137). Aged 17, she has to decide between upholding family tradition by succeeding her father as the village's tea master, and a more secure, and probably more exciting, life with her mother in a distant city. She must choose between an existence akin to priesthood and a modern life of science. Although she opts for the former, she ultimately forges her own destiny. Revealing to her friend Sanja the secret of the hidden spring whose guardian she has become since succeeding her father as Tea Master, and sharing the water with the villagers, she disobeys her father, in the name of friendship, and of solidarity with her fellow villagers. The world Noria is growing up in is one in which most people seek to enjoy this life while it lasts, believing there is no afterlife in which they will be rewarded for good deeds. It is also one in which people avert their gaze from things that are happening, and try to live on as if they had not seen them (209). Noria sets readers an example in choosing to do the right thing, in the

hope that it will one day make a difference. Inevitably, she is betrayed: the military are told about the spring by an informer, and when Noria refuses to collaborate as a spy, she is confined to her home and starves to death.

However, the book ends with hope: Noria writes down her story, and hides it for posterity. Her account includes a report by dissident scientists from an earlier time of their discovery that the supposedly uninhabitable "lost lands" of western Scandinavia in reality contain vast reserves of fresh water. Knowledge of this water has been suppressed by the military, who use censorship, limitation of communication and restriction of movement as ways of controlling the population alongside water rationing. In a short Epilogue, we are told that Sanja manages to escape and pass on the original scientific report to Noria's mother, who is a member of an underground organisation working to overthrow the military. This political background is, however, only sketched out: the focus is on Noria's situation, and her emotional responses to it. Untypically for young adult novels, there is little action in *Memory of Water*, the pace is slow, and there is no love story. (Lesbian sexuality is hinted at, but so subtly as to escape most readers.) Noria is no superhero, but a thoughtful, introverted young girl struggling with the recognition of social injustice and her personal responsibilities.

Many cli-fi novels locate parts of the action in real world settings which are described in detail, to bring home to readers the likely impact of climate change and make it real. (Robinson's *Sixty Days and Counting* [2007], for instance, features a precise topography of parts of Washington city.) In *Memory of Water*, Noria's village is in the "Scandinavian Union", a land of white nights, where the sun does not set in midsummer, and there are "fishfires" in the sky in winter reminiscent of the Aurora Borealis. It is a land with Finnish-sounding placenames, where lingonberries grow, and children play mountain trolls. But Itäranta estranges and universalises it by introducing elements from other places and times. Apart from the tea ceremony, which comes from China and Japan, there are references to people playing the Chinese game of Mahjong, and to a Chinese-sounding annual "Moonfeast" with a dragon parade. The keening of the quasi-professional "lament-women" at Noria's father's funeral, which consists of archaic incantations in a long lost language, reinforces the sense of timelessness evoked by the dreamlike narration.

In this parched world of dried swamps, dead forests, burned-out grass and bare stone, the villagers eke out a miserable existence, and their animals move in the dust of the fields in search of water, surrounded by swarms of horseflies and midges, like in sub-Saharan Africa. Itäranta's message is clear: water will become an increasingly precious natural resource as the world warms, and we take it for granted at our peril. However, water also possesses a wider symbolic value. There are no man-made chains which will hold the water and the sky, we are told (259). Water exists "beyond all beginnings and ends" (221). It exemplifies nature's autonomy and agency. "Water doesn't belong to us, we belong to water" (221). Water is also associated with memory. Back in the "Twilight Century" which separated the present from the "pastworld era", the spring whose secret is guarded by the tea masters served as a hiding place for members of the expedition to the lost lands before they were captured by the military, and they hid the discs with their forbidden knowledge at the bottom of the underground pool. Water is associated with the memory, in a time of oppression and deprivation, of past freedom and wellbeing. It becomes a physical trace of all that has been lost. "Now only the water remembers" the time before winters disappeared and the water wars began, Noria's father comments (13).

With its ritual savouring of the taste of water, the tea ceremony stands for a relationship of respect with nature. It exemplifies cultural traditions fostering a caring relationship with the environment. Tea masters learn to move with a gracefulness which derives from total attunement to the dynamics of an ever-changing nature. Preparing the tea involves a smoothness of movement "like a tree bending in wind or a strand of hair floating in water" (31). At the same time, taking tea is linked with the subordination of individuals to the community,

and with social equality, for the low door of the teahouse compels those entering to kneel, regardless of rank.

Repeating and modulating rhythmic phrases and sentences, the language of Itäranta's novel is poetic, and rich in similes and metaphors. She evokes the beauty of small things, writing for instance of waterskins hung up to dry: "Sunlight filtered in veils through their translucent surfaces. Slow drops streaked their insides before eventually falling on the grass" (6). Natural objects are repeatedly anthropomorphised: "Water walks with the moon and embraces the earth, and it isn't afraid to die in fire or live in air. When you step into it, it will be as close as your own skin, but if you hit it too hard, it will shatter you" (5). "The sun had crawled to the sky, already languid with autumn, but still hot" (90). Such echoes of animism endow nature with beauty and power, and undermine human exceptionalism.

Noria tries to understand why people in the past-world behaved as they did, recklessly consuming resources, ignoring climate change, throwing things away rather than recycling and leaving behind vast quantities of waste, without considering the consequences for the generations to follow. "I have tried not to think about them, but their past-world bleeds into our present-world, into its sky, into its dust. Did the present-world, the world that is, ever bleed into theirs, the world that was?", she muses (26). In her mind's eye she sees a figure from the past, a woman or perhaps a man, standing on the bank of a river and imagining it drying up: "I would like to think she turns around and goes home and does one thing differently that day because of what she has imagined, and again the day after, and the day after that" (26). The passage sums up the author's aims with this poetic cautionary tale: to trigger imagination of the climate-changed future, and thereby perhaps facilitate behavioural change in society.

3. Franz Friedrich, On Uusimaa the tits have stopped singing

A German novel set in Finland which also works with symbols, legends and dreams, Franz Friedrich's *Die Meisen auf Uusimaa singen nicht mehr* (published in the original German in 2014, as yet untranslated), makes for interesting comparison with *Memory of Water*. However, detailed descriptions of landscape, plants and birds also play an important part in the author's writing strategy.

Climate science plays no part in Friedrich's novel: global warming only features in one of the three narrative strands which are interwoven in the book. It opens with the story of a nature documentary film maker, who leaves his home in Brussels on a trip to the Finnish island of Uusimaa. His journey is triggered by fascination with a documentary made there twenty years earlier by a film maker called Susanne Sendler, investigating why a species of bird on the island (the Siberian Tit, known in the USA as the Grey-headed Chickadee) has stopped singing. This first narrative is interrupted by a series of entries from the diary which Susanne kept during her stay on Uusimaa in the 1990s. We learn that the island had been evacuated because of toxic pollution: the only people permitted to remain are a team of naturalists in an ornithological research station. A third narrative is set in Berlin, which is experiencing the hottest temperatures in living memory (203). In the last ten pages of the book the three narratives converge. After two decades of silence, the tits on Uusimaa have started singing again. The film maker from Brussels arrives and finds himself joined by crowds of people who used to live on the island: they have been given permission to return.

The mysterious environmental contamination on Uusimaa is never explained and it does not appear to have anything directly to do with climate change. Unlike *Memory of Water*, *Die Meisen auf Uusimaa singen nicht mehr* does not imagine life in a climate-changed future. Instead, it explores experiences of intimacy with nature and of its loss in the near future, in poetic images. The principal action is set in the pristine environment of the abandoned island, where even in the past people had lived in harmonious unity with the animals and plants of the region. "Uusimaa" is a mythical place rather than a real one: *uusimaa* means "new land" in

Finnish. The island has become a "forbidden zone" (19), a phrase echoing Andrei Tarkovsky's film *Stalker*. Descriptions of the deserted settlements recall Chernobyl, and the idea of a Finnish island evacuated because of contamination may have been inspired by Onkalo, the deep repository for spent nuclear fuel which the Finnish government has built. An imaginary place associated with Norse mythology (the Eddas) and the ancient Finnish past (the Kalevala), Uusimaa stands for a lost utopia and the dream of regaining it.

Few cli-fi novels depict plausibly effective forms of collective action (Robinson's *Forty Signs of Rain* [2004], Matthew Glass's *Ultimatum* [2009] and Fleck's *Das Tahiti Projekt* [2008] are exceptions to the rule), and *Die Meisen auf Uusimaa singen nicht mehr* no more attempts to do so than *Memory of Water*. However, it indirectly references a historical social experiment, when a group of Finns who had emigrated to Canada in the late nineteenth century founded a model community called Sointula ("Place of Harmony") on an isolated island off Vancouver Island. It was also in part inspired by the situation of the Åland Islands, a Swedish-speaking region of Finland which enjoys considerable autonomy (see Porombka 2014).

The song of the native birds, and its absence, which echoes Rachel Carson's *Silent Spring* (1962), is a central symbol. It links the different places and times in the novel, and serves as a reminder of the imbrication of human agency in the greater whole of nature. Susanne Sendler's diary describes a strangely moving performance of an ancient folksong sung by a choir at the ornithological station. Their singing is ecstatic and trance-like. We encounter the same song later in a performance by a Finnish choir in Berlin. It is described as a human vocalisation of the singing of birdsong, as continuing a music which began tens of thousands of years ago, and as uniting the living with the dead and the whole of creation. It is presented as the song of the earth, a magical incantation capable of healing the wounds inflicted on the planet, by evoking a utopian future. Keeping alive the dream of freedom, fulfilment and hope, the song of the birds and the Finnish folksong evoke, like Noria's written record of her life in *Memory of Water*, the ability of art to unite humanity and bring about a reconciliation with nature.

Adam Trexler (2015: 9) has described cli-fi as a medium to "implore and lament" climate change as well as explaining and predicting it. Friedrich's novel only addresses the issue of climate change indirectly, but it laments it, by drawing attention to things which are in danger of disappearing as a result of global warming, and by recalling ancient Norse and Finnish poetry which gives voice to the non-human and exemplifies a relationship of intimacy with nature. Its experimental form, alternating and only loosely interweaving separate narrative strands, and embedding sci-fi elements alongside passages of realist nature writing in the framework of a fairy-tale, makes greater demands on readers than *Memory of Water*. However, like Itäranta's novel, its pre-emptive mourning for the losses incurred by our destruction of the environment, its decentring of humans as sole agents, its slow pace and dreamlike tone, and its suggestion of ultimate recuperation present a moving alternative to the thriller and disaster novel.

4. Amitav Ghosh, Gun Island

In 2016, Amitav Ghosh, who lives in New York but was born in Bangladesh, published *The Great Derangement*, an extended essay examining our collective denial in the face of climate change. Why, he asked, did the looming environmental catastrophe appear to be resisting adequate representation in novels, and how might climate change be written about? His answer, *Gun Island* (Ghosh 2019), is, like Itäranta's and Friedrich's novels, neither thriller nor disaster narrative. Instead, it makes extensive use of history and legend, interweaving these with the action in the present and hinting at parallels. Like *Memory of Water* and *Die Meisen auf Uusimaa singen nicht mehr*, *Gun Island* draws on traditional cultural narratives to give voice to the nonhuman, and ends with a message of hope. However, it differs from them in its geographical location of climate change, and in the realism of its depiction of its consequences, especially climate-driven migration.

The novel is structured like a detective story, piecing together clues to understand the true meaning of a popular Bengali legend, «The Gun Merchant». This tells of a merchant who was fated to travel the world seeking a safe haven from the goddess of snakes, Manasa Devi. It turns out to date from the seventeenth century, and to have originally been a true story, which became embellished with elements from tales of heroism and the supernatural, and mythical elements from Hindu and Muslim cosmology. The core of the story is an account of the life of a Jewish Indian merchant who was forced to leave his home in Calcutta by circumstances resulting from environmental changes brought on by the Little Ice Age. He became wealthy trading in Venice, but nearly lost everything in his struggle against powerful enemies. In the legend, his adversaries are depicted as the forces of an avenging nature. Loose parallels emerge between this tale of Bonduki Sadagar (it emerges that the merchant's name has been mistakenly linked with *bundook*, the Bengali word for "gun": it derives from the Arabic name for the city of Venice, so the story is in reality that of the «Merchant Who Went to Venice») and the experiences of the narrator, Deen, on the one hand, and twenty-first century migrants seeking to enter Europe from the Indian subcontinent and Asia on the other.

A key focus in the novel is the role of pollution and global warming in driving animals to change their patterns of movement, and humans to migrate. The action takes place mainly in three locations, all of which are threatened by climate change: the Sundarban mangrove swamps on the border between India and Bangladesh (the setting of Ghosh's earlier novel, *The Hungry Tide*, 2004), where humans and animals are suffering from the rising sea level and pollution from fertilizers and an oil refinery; Venice, which is experiencing increasingly frequent flooding and sinking into the Adriatic as the wooden piles on which it is built rot and are eaten away by shipworms; and California, parts of which are being devastated by drought-induced wildfires.

To start with, the scholarly Deen is as oblivious to these environmental problems as he is to the geopolitical relations which exacerbate them. He struggles with depression, but gradually overcomes it while learning about the impact of climate change and Bangladeshi and Indian emigration to Europe. At the same time, Deen delves into the origins and meaning of the Gun Merchant tale. With the help of friends, he comes to understand that the Gun Merchant is not the victim of the snake goddess Manasa Devi: his misfortunes are due to his arrogant belief that he is rich and clever enough not to need to respect the forces she represents. Manasa personifies a nature whose power has been overlooked, and the legend encapsulates awareness of human self-endangerment by failing to practise restraint in relation to the other living beings with whom we are co-dependent. The novel is thus in part an ecological Bildungsroman, with Deen, the proponent of Enlightenment rationalism, learning to acknowledge the importance of intuition and the limits on human agency imposed by the natural world.

Gun Island conveys a good deal of scientific and political information – mainly on marine biology and the flooding and decay of Venice, and forest fires in the Los Angeles region, but also on the reasons why Asian and African migrants come to Europe, the journeys they make, and the deprivation and exploitation they suffer *en route*. Ghosh explains the historical background to today's population movements and the climate vulnerability driving them. His principal messages are that we are not the first generations to experience existential threat from a change in the climate, that humans are probably resourceful enough to deal with it (at the end of the book, humanitarian justice prevails over xenophobic anxiety and exploitative greed), and that more of the stories in our cultural heritage than we realise are concerned with climate changes and their human impact, and they convey valuable knowledge if we are open to their symbolic language.

The story of the Gun Merchant is an allegory of the tendency of the pursuit of material profit in global capitalist trade to overlook the necessity for restraint in respect of fellow humans and the nonhuman world. In *Gun Island*, Ghosh illustrates the power of stories to en-

gage readers and change the way they see the world through symbolic representation. He also makes the point explicitly: "Only through stories can invisible or inarticulate or silent beings speak to us", Deen is told by a friend, "it is they who allow the past to reach out to us. [....] It is only through stories that the universe can speak to us, and if we don't learn to listen, you may be sure that we will be punished for it" (141). Philippe Squarzoni's *Climate Changed* is a work of nonfiction, but it also makes use of story and symbols to convey its message, conveying them through graphic images as well as text.

5. Philippe Squarzoni, Climate Changed

Squarzoni's 450-page bande dessinée, Climate Changed: A Personal Journey Through the Science (French original 2012, American translation 2014), interweaves meticulously researched scientific, economic and political facts with an engaging personal story and philosophical reflections, conveying its message through striking symbolic images and moving landscapes. The book, which Squarzoni took six years to write and draw, was marketed as a "graphic novel", a format which gained credibility in America and Britain in the 1990s, when Art Spiegelman's Maus (which relayed his father's experiences during the Holocaust through pictures in which Jews were mice, Germans were cats and Poles were pigs) was awarded the Pulitzer Prize. The graphic novel is now widely recognised by educators as an effective tool for communicating serious issues to adults as well as children, through its combination of text and images. Climate Changed is not a novel, but it uses autobiographical narrative as a framework for conveying information about climate change and its challenge to individuals and society. Squarzoni interweaves testimony from leading scientists, economists, and journalists with a multitude of visual motifs that indict contemporary consumer culture, and meditations on storytelling, in a compelling call to readers to stop, think, make changes in their everyday lives, and work for political change.

Detailed scientific information is conveyed through passages from his reading and statements from interviews with experts, going far beyond the topics one might expect (the growth of energy consumption, greenhouse gases, extreme weather events, feedback loops and tipping points, species loss), to include natural climate variation, carbon trading, agriculture, deforestation, climate migration, the spread of infectious diseases, energy poverty in the developing countries, and ways of mitigating global warming. The changing environment is illustrated with graphs, tables and statistics. While Squarzoni acknowledges that it is too late to prevent significant climate change from happening, he argues forcefully that we can still limit it. Where do we start with the unavoidable cuts? How can we strike the right balance between inacceptable authoritarianism and appeals to voluntary restraint which are condemned to be ineffectual? Squarzoni leaves the answers open, admitting ambiguities and tensions as he observes contradictions and limits.

The book is, however, as personal and poetic as it is didactic. In this respect, it contrasts with other graphic novels on climate change such as the German work, *Die große Transformation: Klima – Kriegen wir die Kurve?* (The Great Transformation: Climate – Will We Manage to Get Round the Bend?, 2012, by Alexandra Hamann *et al.*). Facts are embedded in a chronicle of the author's personal life as he learns about climate change and grapples with individual accountability in the Anthropocene. Scenes from everyday life with his partner in Paris are depicted, idyllic childhood memories growing up in a village in the Ardèche region of South-East France, and hiking holidays. The exposition of climate science and climate politics is punctuated with moments of difficult personal decision. Squarzoni tells how he declined an all-expenses-paid invitation to attend an event in the Far East because of the carbon emissions from the flights. But he felt so frustrated by the insignificance of his personal sacrifice when others were not changing their behaviour that he went on holiday to America two years later, visiting New York and hiking in the Glacier National Park. *Climate Changed*

approaches the issue from the perspective of someone who cares, who is afraid and angry, but who, like the rest of us, can't care and be afraid and angry every minute of his life. The book is pervaded by a powerful sense of loss, with the losses resulting from climate change being placed in the wider context of the changes wrought by modernisation, and the universal loss of childhood innocence and security. Squarzoni meditates on the beginnings and endings of films and books, hinting that we must learn to accept that the environment is changing and take responsibility for its course, that the future is open, and it is in our hands how climate change will work out.

Like Memory of Water, Die Meisen auf Uusimaa singen nicht mehr and Gun Island, Climate Changed reminds us that climate change is experienced, studied and recognised as a political issue outside of America and Britain. Not only are the urban scenes and regional landscapes he depicts French, but also the climate scientists, energy experts, economists, journalists and environmental campaigners who he interviews. (There last are leading figures in Attac, the anti-globalisation movement «Association for the Taxation of financial Transactions and Aid to Citizens» founded in France in 1998.) Extreme weather events are illustrated by the heatwave in 2003 which led to the death of 15 000 mainly elderly people in France, as well as Hurricane Katrina in New Orleans, and Léon Bourgeois's philosophy of Solidarism is cited as a source of inspiration for social organisation in the Anthropocene. Squarzoni's reflections on writing are also contextualised through an eclectic range of references to French literature (Flaubert's historical novel Salammbo, Rimbaud's Saison en Enfer, Céline's dark Voyage au Bout de la Nuit) and world culture (Hollywood and Japanese cinema, J.M. Barrie's Peter Pan, T.E. Lawrence's Pillars of Wisdom, and Richard Brautigan's 1960s post-apocalyptic novel of commune life, In Watermelon Sugar).

Striking visual images help convey his critique of capitalist consumption and the dilemmas confronting individuals in the West, for instance the robot symbolising the giant of technology-led overconsumption (Squarzoni 2014: 373), and the frame (in a section on biofuels) of a man filling the tank of his car with a hose coming from a starving woman and child instead of a petrol pump (329). Hedonistic consumption is evoked by classic advertisements for Coca-Cola and 1950s gas-guzzling cars. The eye and the plate of food being pushed over the edge of the table are recurring images for looking into climate change, and the exceeding of planetary limits. Bridges illustrate transitions in our individual and collective lives, paths we may take for better or for worse. The "brown season" (mentioned p. 380, but also referenced in the title of the French original), when the winter snow has begun to melt but spring has not yet arrived, stands for a time of change that will test our values, of uncertainty about the future and indecision over climate action. Contrasting with such frames are majestic landscapes in the Alps and Montana: these add a poetic dimension, reminding readers of the beauty and grandeur of nature.

Irony is a further weapon in Squarzoni's armoury. In several places (e.g. 360) he surprises the reader by substituting an almost trivial personal worry for the environmental apocalypse he has led us to expect. Everyday activities are juxtaposed with planetary problems, and he ends the book in a teasingly playful manner, citing Woody Allen: "I wish I could think of a positive point to leave you with. Will you take two negative points?" To which his partner responds: "Are you going to end your book like that?" (466). The final images show them both continuing to study.

Although it is a work of nonfiction conveying a wealth of scientific information and a strong left-wing political message, *Climate Changed* thus shares many of Itäranta's, Friedrich's and Ghosh's aims and literary techniques. Graphic novels are often rated for their advantage over novels in being able to present challenging information visually in small, readily understandable portions. However, Squarzoni's book shows that they can serve as a medium not only for informing readers, but also for connecting them emotionally with global warming.

6. Conclusion

Climate fiction has in the past tended to fall back on dated and formulaic clichés in narratives with one-dimensional characters, wooden dialogue, stock motifs and far-fetched plots involving black-and-white confrontations between heroes and villains. Particularly in thrillers and disaster novels, the exploration of how individuals behave in the face of dilemmas and how personal relationships unfold in the context of ecological crisis has often been shallow and haphazard.

However, there are alternatives to such generic conventions. In the Conclusion of Anthropocene Fictions ("The Real and the Future", 223-237), Adam Trexler (2015) has argued that novels by Jonathan Franzen, Barbara Kingsolver and Robert Edric published between 2010 and 2012 (Freedom, Flight Behaviour, Salvage) are evidence of the emergence of a body of realist fiction about climate change, suggesting that, in the hands of these authors at least, realist fiction can bring home to readers the reality of climate change. In part, Trexler was responding to Ursula Heise's presentation of non-realist narrative structures as perhaps the best, and certainly the most interesting ways of representing climate change in the brief concluding chapter (entitled «Some Like It Hot: Climate Change and Eco-Cosmopolitanism», 205-210) of her landmark 2008 study, Sense of Place, Sense of Planet. Displacing the dominant apocalyptic narrative by framing or satirising it, adopting the fragmented, multivocal narrative structure of the high modernist urban novel, and frustrating readers' expectations of unity and coherence of plot and character can all serve as formal correlatives to the limitations of human control over the natural environment, Heise had argued. Nicole Seymour (2018) has since advocated writing that identifies and responds to the complexities and ambivalences of climate debates and climate politics through irony, ambivalence, and irreverence (4). Such works reject the earnest didacticism and sanctimonious self-righteousness which she sees as characterising mainstream environmental discourse, and perform a crucial function by modelling flexibility and creativity in the face of crisis. T.C. Boyle, Will Self, Christian Kracht, Ian McEwan and Philippe Vasset are among the authors of climate change novels who have worked with satire, humour and irony, incorporating the elements of playfulness and provisionality which environmental educators and science communicators recognize as central to public engagement.

In this essay I have chosen to focus on a different approach to cli-fi. The works I have presented demonstrate some of the characteristics recommended by Heise (2008) and Seymour (2018), but their principal features are slowness of pace, reflection, hopeful endings, a diversity of settings, evocative poetic language, symbols, and in the case of Squarzoni, graphic images. Multiple narratives and symbols are used to attract, intrigue and challenge readers, and to foster awareness of our co-dependence on the natural world. Itäranta, Friedrich, Ghosh and Squarzoni address the moral choices we are confronted with, tapping into ancient traditions recalling the value of what is endangered by climate change, and inspiring hope that current forms and levels of consumption in the developed world may be changed in time to prevent the worst. The climate emergency demands we think about our responsibilities on a global rather than a national scale, and about our effects not just on fellow humans but on all the species that call this planet home. Literature provides a space in which to think through such difficult questions. However, if cli-fi has a role to play in enabling us to do the psychological work necessary to deal with climate change, no one type of novel can do this on its own. A range of aims and strategies is needed to meet the challenge, including novels locating climate change in different countries, drawing on their cultural resources, and addressing the mindsets of their respective readerships.

Bibliography

- Armitstead, C. / Cain, S. / J. Jordan, «Five of the best climate-change novels», *The Guardian* (19-1-2017). Available at: https://www.theguardian.com/books/booksblog/2017/jan/19/five-of-the-best-climate-change-novels-cormac-mccarthy-margaret-atwood [Last accessed 15-XI-2020].
- FRIEDRICH, F., *Die Meisen von Uusimaa singen nicht mehr*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014.
- Gноsн, A., *Gun Island*. London: John Murray 2019.
- GOODBODY, A., «Telling the Story of Climate Change: The German Novel in the Anthropocene», in: Schaumann, C. / H. I. Sullivan (eds.): *German Ecocriticism in the Anthropocene*. New York: Palgrave Macmillan 2017, 293-314.
- GOODBODY, A. / A. JOHNS-PUTRA (eds.), *Cli-Fi: A Companion*. Oxford: Peter Lang 2019.
- Heise, U., Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global. Oxford: Oxford University Press 2008.
- HELLER, J. «These Cli-Fi Classics Are Cautionary Tales For Today», *NPR* (26-VII-2019). Available at: https://www.npr.org/2019/07/26/745379270/these-cli-fi-classics-are-cautionary-tales-for-today [Last accessed 15-XI-2020].

- ITÄRANTA, E., *Memory of Water*. London: HarperVoyager 2014.
- JOHNS-PUTRA, A., «The Seven Most Crucial Climate Change Novels», *Quartz* (18-XII-2019). Avalaible at: https://qz.com/1770404/the-seven-most-crucial-climate-change-novels/ [Last accessed 15-XI-2020].
- POROMBKA, W., «Franz Friedrich: Ein poetischer Ornithologe», *Deutschland-funk* (15-x-2014). Available at: https://www.deutschlandfunk.de/franz-friedrich-ein-poetischer-ornithologe.700. de.html?dram:article_id=300385 [Last accessed 15-xi-2020].
- SEYMOUR, N., Bad Environmentalism. Irony and Irreverence in the Ecological Age. Minneapolis: University of Minnesota Press 2018.
- SQUARZONI, P., Climate Changed. A Personal Journey Through the Science. New York: Abrams ComicArts 2014.
- TREXLER, A., Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change. Charlottesville and London: University of Virginia Press 2015.
- WIKIPEDIA. «Climate Fiction». N.d. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Climate_fiction [Last accessed 15-xi-2020].

La fábula de Faetón: el valor de un mito frente al cambio climático. Una llamada de atención desde la literatura española¹

MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ

Universidad Complutense de Madrid (Investigador Grupo Aglaya) miguelgomezjimenez@ucm.es

Resumen

El presente trabajo aborda la cuestión del calentamiento global desde la perspectiva del estudio del mito de Faetón, procedente de la *Metamorfosis* de Ovidio, en relación con algunos textos escogidos de la literatura española del Siglo de Oro. La comparativa de los autores a lo largo de estos periodos constituye la metodología con la que investigaremos el mito desde un enfoque ecocrítico para averiguar cuál es su valor en términos ecológicos. Por este motivo, nos apoyamos en las observaciones de Cheryll Glotfelty que considera la literatura como medio de alcanzar la sensibilidad y la participación activa de la sociedad para la mejora de nuestro medioambiente. Por último, y como conclusión, justificamos la relevancia del estudio de Faetón y la necesidad de realizar una relectura de autores para lograr un horizonte enriquecedor en relación con el cambio climático.

PALABRAS CLAVE: Literatura española, mito, Faetón, Ecocrítica.

Abstract

The present essay approaches the issue of global warming from the perspective of the myth of Phaeton, from Ovid's *Metamorphoses*, in relation to some selected texts from the Spanish Golden Age. The comparison amongst authors from this period constitutes the methodology on which an analysis of the myth from an ecocritical approach is conducted in order to unravel its ecological value. For this reason, the paper aligns with Cheryll Glotfelty's tenets and considers literature as a means to achieve a greater sensitivity and active participation of society to better our environment. Finally, as a conclusion, we advocate the relevance of a comprehensive study of the myth of Phaeton and the need to reread early authors in order to broaden our horizons in the study of climate change.

KEYWORDS: Spanish Literature, myth, Phaeton, Ecocriticism.

1. Introducción

El presente trabajo responde al interés por la situación medioambiental actual en la que se ha constatado un aumento de la temperatura en la tierra que padecemos de forma acuciante hoy en día. Esta cuestión no pasa desapercibida a los medios de comunicación, que informan cada vez con más frecuencia de acontecimientos desafortunados en los que el daño a la naturaleza es objeto de titulares procedentes de la prensa nacional e internacional.

Para ello parece acertado tratar el mito de Faetón, una historia que pone de relieve el peligro y las consecuencias devastadoras para el clima producidas por la subida desmesurada del calor en la tierra. Se trata de un mito que ha recibido la atención de investigadores de la mitología como Seznec (1983: 82-83), Eliade (2010: 59-64), Campbell (1993: 133-167),

Durand (1982: 104-110), y del que existen estudios de conjunto como el de Morcillo, «Faetón. Antes y después de Ovidio» (2007), o Gallego, *El mito de Faetón en la literatura española* (1961).

Sin entrar en cuestiones de etiología o genealogía del mito, se realizará un estudio comparativo y diacrónico de textos partiendo de Ovidio y haciendo calas en autores de la literatura del Siglo de Oro. Sobre este corpus, se procederá a analizar la figura mítica desde un enfoque ecocrítico para averiguar cuál es su valor en términos medioambientales.

La ecocrítica se presenta como un campo reciente de estudio que vincula la tradicional separación entre las letras y la ecología. Se trata de una cuestión que han puesto de manifiesto algunos investigadores y cuya preocupación es la de lograr un enfoque óptimo en la materia con el objetivo de alcanzar la coexistencia entre estas disciplinas y establecer un mismo horizonte conjunto de estudio que revierta en la concienciación del cuidado del entorno natural. En este sentido, este trabajo se alinea con la postura mantenida al respecto en relación con la ecocrítica, tal y como definía Glotfelty (2010: 56-57), como la relación entre la literatura y el medio ambiente físico, entre la naturaleza y la cultura como objeto de estudio conjunto interdisciplinar, y en nuestro caso, además, del mito como elemento integrador desde el que ofrecer una nueva perspectiva. Por tanto, la ecocrítica no es meramente un ejercicio de crítica literaria, sino que pretende avivar la conciencia y el compromiso mediante la literatura que se fundamenta en los elementos de la naturaleza como materia de inspiración sin olvidar las consecuencias derivadas de la sociedad de consumo actual.

En este sentido, Clark aporta reflexiones de interés en su estudio *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment* (2011: 4-5) en el que defiende el análisis de los textos literarios desde una perspectiva más amplia, desde un marco de estudio medioambiental que proponga cuestiones diferentes con respecto a los textos que forman parte de nuestra tradición cultural, cuyo estudio nos haga reflexionar y modificar nuestras prioridades, a pesar de las dificultades de caer en anacronismos a la hora de enfrentarnos a obras de tiempos pasados. Sin embargo, manifiesta la importancia del papel del crítico para el que la actitud ante los textos con contenido relacionado con la naturaleza ha de ser objeto de relectura para extraer "its various implicit projections what of human identity is in relation to the non-human, with ideas of the wild, of nature as refuge or nature as resource, nature as the space of the outcast, of sin and perversity, nature as space of metamorphosis or redemption" (Clark 2011: 6).

Además de su muestra de convicción en esta tarea, Clark llama la atención sobre la relativa escasez de estudios acerca del cambio climático, lo que achaca al pensamiento heredado preocupado en cuestiones locales más que al contexto global al que ha sido elevado y desde el que se hace necesaria su atención, debido al desafío evidente al que nos convoca el alcance de esta controvertida situación (Clark 2011: 11).

Con independencia de su denominación, la mayoría del trabajo ecocrítico comparte una misma motivación: la inquietante certeza de que hemos entrado en la edad de los límites medioambientales, en un tiempo en el que las consecuencias de las acciones humanas están dañando los sistemas de soporte de vida básicos del planeta. Ahí es donde nos encontramos: o cambiamos nuestra forma de vivir o nos enfrentamos a una catástrofe global, a la destrucción de cosas de gran belleza y al exterminio de innumerables especies compañeras en nuestra precipitada carrera hacia el apocalipsis. Ante la intranquilidad y la sensación de riesgo sobre la que se sostiene esta declaración, Glotfelty (2010: 56-57) reclama la necesidad imperiosa de cambiar nuestra forma de vida o nos veremos obligados a enfrentarnos a una catástrofe que nos conduce de forma precipitada al final de nuestro modo de vida. Esta preocupación sitúa a la sociedad actual en un momento en el que se observa de forma evidente el deterioro paulatino de la relación del ser humano con respecto a la conservación de su entorno natural, en parte producto del formidable avance de las tecnologías de explotación cuya aplicación produce un desequilibrio en cuanto al uso excesivo de los recursos naturales.

Es cierto que existen acontecimientos naturales que ocurren de forma violenta y espontánea y que es necesario descubrir las causas para anticipar y aminorar sus efectos. Sin embargo, debemos considerar la postura de Rigby (2014) en «Confronting Catastrophe: Ecocriticism in a Warming World», de Bates en su estudio «Living with the weather» o los planteamientos de Morton en *The ecological thought* (citados por Rigby 2014: 212-214), cuyas opiniones proponen una correlación entre causa y efecto originada en el impacto de una sociedad antropocéntrica que repercute en nuestro medioambiente. Es decir, existe una mediación entre factores socioculturales que inciden sobre la seguridad del espacio físico y de ahí la importancia de orientar los estudios ecocríticos hacia la concienciación social que derive no solo en una reducción de nuestras acciones, que dañan el estado óptimo de la naturaleza, sino en impulsar y dar valor a nuestra capacidad cívica.

Estas consideraciones sugieren un escenario futuro verdaderamente apocalíptico, una idea de término final en la que cabría establecer una relación plausible con la interpretación de mitos escatológicos en los que interviene de forma espontánea la fuerza de la naturaleza de modo desproporcionado y con efectos devastadores. Según Eliade (2010: 59-60), los mitos acerca de cataclismos fueron muy extendidos en las comunidades primitivas como, por ejemplo, la inmersión total de la Tierra en las aguas o su destrucción por el fuego, una de cuyas causas principales reside en la falta cometida por el ser humano frente a la figura divina de poder o a la degradación progresiva de la humanidad; tras el destrucción devendría el resurgir de una tierra sobre la que comenzar un tiempo renovado y esperanzador, lo que simboliza en primer término la regresión al caos y la posterior cosmogonía universal.

Antes de entrar en el análisis de los textos, se expondrá de forma sucinta el argumento del mito de Faetón. Para dar fe de su paternidad, el Sol promete a su hijo Faetón (Harrauer 2008: 325-329; Grimal 1991:191) el cumplimiento de un deseo: Faetón le pide autorización para llevar el carro del Sol durante un día. A pesar de las advertencias de su padre, Faetón mantiene su petición y el Sol concede el deseo. Para ello le indica el camino que ha de seguir a través de las constelaciones y los signos del zodíaco y le advierte de los peligros que ello supone. Tan pronto como los caballos del carro del Sol perciben que las riendas no son manejadas con la experiencia acostumbrada, se salen de su trayectoria. Cuando Faetón se cruza con la estrella de Escorpión, se lanza descontrolado demasiado alto, poniendo en peligro a las estrellas, o demasiado bajo, a punto de incendiar la tierra. Para salvar la situación, Zeus arroja un rayo a Faetón que cae en las aguas del río Erídano y muere. Las Helíades, hijas del Sol y hermanas de Faetón, se transforman en álamos negros y sus lágrimas se convirtieron en ámbar; el hermano materno, Cicno, se convierte en cisne.

A pesar de narrar una tragedia que afecta a la práctica totalidad de la tierra, el relato de Faetón es un mito con gusto y aprecio por la descripción de elementos variopintos de la naturaleza que forma parte de una obra monumental, en la que se ofrece un despliegue de metamorfosis que alcanzan diferentes espacios naturales. Ovidio elabora un rico escenario topográfico sobre el que ambientar la acción sostenida a partir de una transgresión imprudente sobre la que recaerá un castigo². Destacan sin duda el universo celeste de las estrellas y de las constelaciones, las alusiones a especies integrantes de la flora y de la fauna, el conjunto fluvial descrito previo al desastre natural, los árboles en los que han sido transformadas las Helíades o el cisne como ave en la que se transforma Cicno, sin olvidar los caballos desbocados del carro solar y el ámbar, originado a partir de los restos fósiles procedentes de la resina de algunos árboles, elementos todos ellos integrantes del mito. De acuerdo con la intención de los poetas y los géneros literarios, se verán modificados, ampliados, reducidos o desgajados dependiendo del interés de sus versiones literarias.

² De acuerdo con Segal (citado en Martín 2006: 29:34), el empleo recurrente de la naturaleza en la obra de Ovidio obedecería a una cuestión de cohesión estructural que, más allá de ser un elemento recurrente, daría entrada en algunos casos al desarrollo de mitos en donde se produce algún tipo de transgresión imprudente.

2. La voz de la Tierra en la Metamorfosis de Ovidio

Se inicia este recorrido a través de los textos con el Faetón de Ovidio, que es, de acuerdo con Iglesias y Álvarez (1991: 18, 31n)³, el primero de la literatura clásica que nos ha llegado íntegro. La fábula viene precedida de varios relatos entre los que se encuentran dos mitos escatológicos: el primero de ellos desarrolla el cataclismo del diluvio y posteriormente el relato del mito de las Edades, que desarrolla la paulatina degradación de la humanidad hasta llegar a la última de ellas, la de Hierro, que describe de esta manera:

[...] de duro hierro es la última. Al punto irrumpió en la época del peor metal toda iniquidad, huyeron el pundonor y la verdad y la lealtad; su lugar lo ocuparon los engaños, las mentiras, las emboscadas y también la violencia y el criminal deseo de poseer [...] y la tierra, antes común como la luz del sol y las brisas, la marcó con una larga linde el precavido agrimensor. Y la rica tierra no sólo recibía la exigencia de las cosechas y los alimentos debidos, sino que se penetró en las entrañas de la tierra, y las riquezas que había escondido y había conducido a las sombras estigias fueron excavadas, acicate de desgracias; y ya había surgido el dañino hierro y el oro más dañino que el hierro; surge la guerra, que lucha por uno y otro y agita con mano ensangrentada las armas que rechinan (Ovidio 2001, I: 128-144).

El tiempo mitológico antecede al cataclismo que sucede a continuación en el relato de Faetón. El intuitivo poeta Ovidio parecía ya advertir las acciones del ser humano sintomáticas de una realidad cercana y desgraciadamente familiar para nosotros, en un tiempo en el que prima el beneficio desmedido a costa de la tierra mediante la perforación y la explotación que persigue la extracción de minerales de debajo de la superficie.

De acuerdo con el reciente estudio de Peinado, *Población, cambio climático y huella ambiental* (2018), el mantenimiento de nuestro sistema de vida, sustentado por una sociedad de consumo, demanda una cantidad muy elevada de energía que se obtiene de los minerales extraídos. Su tratamiento industrial arroja una serie de gases y combustible a la atmósfera en tal cantidad que se acumula en exceso, perjudicando sustancialmente el equilibrio natural y dando como resultado fenómenos como el llamado efecto invernadero o la destrucción de la capa de ozono, lo que produce el aumento exponencial del calor y de la temperatura de nuestro planeta. Peinado establece un interesante paralelismo entre mitos, aunque sin llegar a profundizar en ellos, como el de Casandra, para comparar las advertencias contenidas en la preocupación de la sociedad ante nuestros gobernantes, o el mito de la cornucopia, el cuerno de la eterna abundancia, como ejemplo contrario con el que pretende explicar y concienciar del hecho de que la generación de recursos naturales de forma espontánea no resulta ilimitada en el transcurso del tiempo (*Ibid.*: 15).

La imprudencia de Faetón y la falta de gobierno del carro del Sol provoca un incendio que altera el curso natural y produce daños que se asemejan a los perjuicios ecológicos que padecemos actualmente y que se ponen en evidencia a medida que avanzamos en la lectura del texto: como el aumento de la temperatura promedio global, la escasez de agua, la desertificación y la sequía de la tierra y los cultivos, deforestación provocada por el fuego, el deshielo acelerado de los casquetes polares y glaciares, la alteración en el comportamiento de especies marinas que deriva en muchos casos en una situación de peligro de extinción, la disminución del nivel del mar, todo ello indicios del deterioro progresivo, que recogemos en las siguientes citas:

³ Los anteriores tratamientos de la leyenda los conocemos por Hesíodo, a través de Higino (*Fab.* 152, 154), disponemos de las *Helíades* de Esquilo y el *Faetón* de Eurípides, pero de forma fragmentaria y no se puede afirmar que hubiera participación de la Tierra en ninguno de ellos, de forma que sería original del poeta latino.

Se inflama la tierra por más alta que esté, y hendida se cuartea y se seca, privada de líquidos. Los pastos blanquean, el árbol se abrasa junto con sus hojas y las áridas mieses ofrecen materia para su propia perdición (Ovidio, 2001, II: 210-214).

- [...] Mira en derredor a ambos lados, humean uno y otro polo. Si el fuego llega a destruirlos se precipitarán las mansiones que poseéis (*Ibid*.: 294-297).
- [...] y el mar se retrae y es un campo de arena seca lo que hace poco era océano y los montes, que había cubierto el profundo mar [...] Buscan las profundidades los peces y no se atreven los curvos delfines a alzarse sobre la llanura marina hasta los aires como tenían por costumbre; cuerpos boca arriba de focas flotan sin vida en la superficie del mar (*Ibid.*: 262-269).
- [...] Y no permanecen seguros los ríos a los que habían tocado en Suerte riberas distantes en el espacio [...] y se desliza entre los fuegos el oro que el Tajo arrastra en su corriente (*Ibid*.: 241-252).

Incluso, como acabamos de comprobar, no se olvida de mencionar la desaparición de diversos ríos debido al exceso de calor, entre los que se encuentra nuestro río Tajo.

La queja de la Tierra ocurre después de la descripción de los daños causados por Faetón y la falta de gobierno de los rayos de Sol. En el Libro II de la *Metamorfosis*, el personaje de la Tierra personificado nos llama la atención con un monólogo con el que poeta cede la palabra para que exprese su lamento acarreado por un profundo sentimiento de indignación:

Si esto te place y lo he merecido, oh soberano de los dioses, ¿por qué tardan tus rayos? Que se conceda a la que va a perecer por la fuerza del fuego morir por tu fuego y mitigar la desgracia al ser tú el responsable (Ovidio 2001, II: 280-283).

[...] ¿acaso me proporcionas estos beneficios, este premio a la fertilidad y a los servicios, por soportar las heridas del curvo arado y de los rastrillos, por ser removida durante todo el año, por suministrar al ganado follaje y suaves alimentos, las cosechas, al género humano y también a vosotros incienso? (*Ibid.*: 285-290).

Sin embargo, a pesar del deterioro producido, existe esperanza cuando la Tierra trata de persuadir a Zeus implorándole que detenga la catástrofe y devuelva a la tierra su ciclo natural: "Si perecen los mares, si las tierras, si los palacios del cielo, nos confundimos en el antiguo caos. iArranca de las llamas lo que todavía queda y vela por la perfección de la naturaleza!" (*Ibid.*: 298-301).

La queja de la Tierra, cuyo monólogo cubre 22 versos, adquiere una buena parte del protagonismo del mito de Faetón, desarrollado en 339 versos, situándose en el epicentro de la fábula, por encima incluso de la propia relación entre el dios Sol y su hijo. El poeta latino se detiene en la enumeración amplia y detallada de los espacios naturales afectados por el efecto indiscriminado de los rayos solares. De acuerdo con el estudio de Iglesias y Álvarez (1991: 16-17), la súplica final pretende persuadir, despertar empatía y reclamar acciones que solventen el cataclismo provocado por el azote del excesivo calor y con ello se recupere el equilibrio climático. En su discurso sugiere la carga de contenido ecológico en relación con el cambio excesivo de la temperatura y las desastrosas consecuencias para nuestro ecosistema.

La singularidad de la versión del Faetón de Ovidio reside en la expresión misma del sentimiento de indignación de la Tierra en el que subyace el miedo a su desaparición. El caos al que se halla sometida es coherente con la exposición del mito de índole escatológico, que en sí mismo contiene el sentido de destrucción necesaria para una subsiguiente renovación. Resulta significativo el contenido del mensaje manifestado por la voz que sufre el daño, lo que en cierto modo se separa del acontecimiento propiamente mítico para ofrecer y acentuar una dimensión humana del acontecimiento para la que se emplea la figura literaria de la personificación.

Pero, además, el mito nos habla de una desgracia medioambiental desmesurada ocasionada por una acción temeraria, y en este sentido puede considerarse un fenómeno en el que caben dos vertientes, como sugiere Cassirer en su estudio *Mito y estado* (1968: 48-63), y de cuyas reflexiones nos servimos para este propósito. Una de las vertientes se originaría en el seno del individuo y se manifestaría en el desequilibrio de sus impulsos ocasionados a raíz de su necesidad de poder, lo que desencadenaría una situación provocada de forma unilateral debida al control temerario y a la cesión de unas competencias que exceden del sentido mismo de la prudencia. A consecuencia de este exceso de soberbia, se genera una segunda vertiente que concierne a una dimensión social del mito: el castigo no afecta solamente al causante, sino que el perjuicio se extiende a la esfera del conjunto y a la totalidad de una comunidad carente de los recursos necesarios para anticipar y evitar al daño imprevisto. Como veremos, el mito reaparece más adelante en textos de la literatura española en donde se mantiene el eco de la preocupación ya no solo moral por el comportamiento equivocado de Faetón, sino también en el ámbito de la gestión de gobierno y sus posibles consecuencias.

3. Variantes del mito en la literatura del Siglo de Oro

A lo largo de la Edad Media el mito recibe un tratamiento alegórico moral desde la perspectiva cristiana del pecado. Faetón resulta demonizado por el exceso de soberbia que provoca su posterior caída. Hemos de esperar a los albores del Renacimiento, según explica el estudio de Garrote (1981: 61-62), para que se renueve el interés por la vertiente del mito asociada a la naturaleza. En los inicios del periodo renacentista se produce un cambio de fondo en el orden literario y en la concepción de la naturaleza que se va consolidando en el tiempo. Así, se empieza a contemplar y apreciar el mundo con la conciencia de que forma parte integrante del conjunto natural y que no solo sirve de marco ornamental, sino también como medio de expresión emocional. Se descubre, entonces, el potencial de la naturaleza como paisaje, como fuente literaria y riqueza de expresión metafórica.

Este sentimiento renovado de apertura hacia la naturaleza como espacio abierto y compartido con nuestra percepción más íntima de las emociones nos traslada a los versos de corte intimista de las Églogas de Garcilaso de la Vega (citado en Barella 2010: 223-225), en cuya Égloga III descubrimos de nuevo el discurrir de la corriente del Tajo. El río, que previamente fuera abrasado por el incendio de Faetón, se torna en espacio de aprovechamiento sensato y prudente, en equilibrio con la naturaleza, mediante un *artificio*, que ha sido creado por el hombre para facilitar la labor de regadío de los campos. Destacan la mesura y la armonía con las que el poeta renacentista funde elementos de la naturaleza con los mitos para expresar sentimientos personales. Establece una relación dialógica entre el paisaje y el interior del escritor, lo que refleja a su vez el vínculo respetuoso entre el individuo y espacio natural:

Estaba puesta en la sublime cumbre del monte, y desde allí por él sembrada, aquella ilustre y clara pesadumbre d'antiguos edificios adornada.

D'allí con agradable mansedumbre el Tajo va siguiendo su jornada y regando los campos y arboledas con artificio de las altas ruedas (III 27)4.

Dentro de este contexto cultural y psicológico del individuo renacentista, el mito de Faetón se abre a nuevas interpretaciones que encuentran cabida en las nuevas formas de expresión

⁴ Los versos de Garcilaso de la Vega se hallan recogidos en el estudio de Barella (2010: 224).

de procedencia italiana tan características como el soneto. En estos casos, por cuestiones formales, el recuento del mito se ve reducido de forma significativa, aunque, en algunas ocasiones, la intención poética consigue simplificar la totalidad del relato, como ocurre en el poema "Faetón" de Hernando de Acuña (citado en Gallego 1961: 34), quien retoma el mito con una versión casi completa del mismo:

Con tal instancia siempre demandaba el gobierno del sol por solo un día, que aunque no convenirle conocía, Febo al hijo Faetón se lo otorgaba.

Ya el carro, y los caballos le entregaba, con que la luz al mundo repartía, poniéndole delante el mal que habría, si en el camino, o en el gobierno erraba.

Mas el de la Oriental casa salido fue el Orbe y Hemisferio traspasando con furia y con desorden tan extraña,

que el carro, los caballos, y él perdido, sobre el lombardo Po cayó, abrasando riberas, agua, montes y campaña⁵.

El soneto contiene las secuencias principales del mito y mantiene algunas de las referencias a elementos que configuran el paisaje italiano, aunque se ha prescindido del discurso de la Tierra. Carece del tono moralizante en relación con la osadía de Faetón, pero a pesar de lo reducido de los versos, se observa en el primer cuarteto la preocupación por señalar la acción irresponsable del Sol al ceder el poder a Faetón. El último terceto se reserva para detallar el entorno natural ya actualizado de acuerdo con la geografía real del paisaje italiano, descartando por el contrario, la alusión al espacio estelar y las constelaciones o la metamorfosis en árboles de las Helíades.

La presencia de Faetón se intensifica a lo largo del siglo xvi y xvii hasta culminar en la poesía barroca en la que surgen poemas mitológicos extensos con un aumento considerable en las composiciones y que, en lo esencial, siguen la línea argumental del texto ovidiano, en algunos casos conservando el monólogo de la Tierra y los desastres sufridos por el fuego. Pero, por otro lado, la recepción del mito sufre una variación (ya advertida en las fuentes clásicas) en cuanto a la importancia que adquiere el Sol, padre de Faetón, como término metafórico desplazado. El alcance político del mito de Faetón se desarrolla mediante la metáfora del Sol como figura de mando, convirtiéndose en clara advertencia de lo que sucede al príncipe que tome las riendas del poder sin estar preparado para ello, lo que conduce a cometer irregularidades en el gobierno que derivan en desastres medioambientales.

Las mitografías y especialmente la literatura emblemática genuinamente barroca y de gran repercusión social se ocupan de tratar esta cuestión otorgando una lectura comúnmente aceptada como norma. Personajes o secuencias míticas se convierten en figuras "tipo", una forma de antonomasia asentada en el ejemplo aleccionador que fomenta la literatura emblemática cuya expresión máxima de síntesis alusiva desemboca en el símbolo. Aunque existe un buen número de textos que lo corrobora, se ha realizado una selección que sirva como muestra

⁵ Los versos se encuentran citados en el estudio de Gallego (1961: 34), que pertenecen a la edición de *Varias poesías compuestas por Don Hernando de Acuña*, Madrid, 1804, p. 226.

para ilustrar este hecho. Un ejemplo de ello es el compendio mitográfico de Pérez de Moya, *Filosofía secreta* (1995), tan utilizado por los poetas áureos como fuente de inspiración para sus composiciones y que hacía de los mitos de la Antigüedad una pretendida lectura histórica y moralizada:

También quisieron los poetas dar a entender por esta fábula que Phaetón fue vanaglorioso y arrogante y presumiendo de sapientísimo sin serlo, sembró entre la simple gente muchas confusiones y falsas doctrinas y por esta causa dicen haber abrasado la tierra, con infinitos errores [...] y también para reprehender a los que saben poco y peor usan las ciencias; y que los grandes imperios, y administraciones, y repúblicas, no se han de encargar a mozos ni a hombres de poco saber, mas a sabios y experimentados (1995: 244).

La atención se dirige hacia la falta de capacidad de gobierno, cuya interpretación moral contiene un fuerte sentido político y en especial una vinculación con las formas de poder: hemos de ser cuidadosos con la elección de los políticos que gestionan y que se encargan tanto de la administración del estado como del buen uso de los avances en el estudio de la ciencia y de la tecnología aplicada al óptimo funcionamiento de la sociedad; el joven monarca no ha de tomar liderazgo de sus riendas sin la madurez y la ausencia de ambiciones personales a riesgo de poner en peligro la seguridad de la Tierra.

Secuencias más largas y completas del mito las encontramos en autores como Francisco de Aldana con su *Fábula de Faetonte* (1985), la de Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, *Faetón* (1969) o la versión de Pedro Soto de Rojas, *Los rayos de Faetón* (1996). La adaptación de Francisco de Aldana mantiene el tono de queja de la Tierra, cuyo discurso ocupa 46 versos (vv. 904-950), lo que supone una clara amplificación con respecto a la fuente clásica. En ellos persiste el lamento de la Tierra por el exceso de labores de agricultura, así como la referencia al enriquecimiento desmedido a partir de la extracción de recursos naturales mediante la actividad minera:

¿Es este galardón, éste es el premio
(iay, cuitada de mí!), y el fruto es éste
del daño que por ti siempre recibo?;
¿es esta la merced de tantas llagas
que padezco paciente cada día
de azadas y de hoces y de arados
y de mil otros géneros de hierro?;
[...]
del manjar que a los mortales
ofrezco cada día, de los mineros
con que, a mi daño, yo enriquezco el mundo (Aldana 1985: vv. 918-930).

Para el propósito que nos ocupa, conviene destacar también la fábula de Pedro Soto de Rojas, en cuya versión encontramos predominio de elementos naturales. El modo en el que el fuego va extendiéndose según una sucesión concatenada de elementos obedece a la dimensión cultural y a la idea de orden y de armonía que discurre en la disposición de elementos naturales: la naturaleza entendida como paisaje ya no es producto convencional, sino que forma parte de la ideología concreta de la época, de su cosmovisión; cada elemento de la naturaleza ocupa un lugar y se relaciona armónicamente con el conjunto. En el pensamiento del individuo de la época existía la idea de gradación como forma de orden cósmico que rige las diferentes disposiciones de los seres de la naturaleza, eslabones de una cadena que destaca por su perfección (Garrote 1981: 39-45).

A diferencia de cómo se extendían las llamas de forma errática en la versión clásica, el fuego cubre el espacio natural siguiendo un orden, alcanzando primero a los árboles, en las octavas 222 y 223, en cuya descripción se observa una imagen del mundo vegetal que parte del estado más salvaje hasta el entorno ya elaborado y cultivado por el individuo en sociedad, en el que además, la expansión del fuego sigue la secuencia mitológica de espacios simbolizados por sus divinidades:

No defienden sus armas al castaño, ni de picas escuadras al espino, que el cedro les predica el desengaño, galán al fresno y al agudo pino. A un tiempo participan mal tamaño forma elevada y material vecino. Corre el fuego veloz por verdes mieses, tropieza en crenches rubias de cipreses.

Disipa a Baco las valientes vides, prudentes las olivas de Minerva, las coronas de césares y Alcides, la virtud y el aseo a toda yerba (Soto 1996: 222-223).

Por su parte, la versión de Juan de Tassis, de estilo gongorino, plantea el problema de la desaparición de la Tierra, que clama justicia desde la octava 186 hasta la 199, frente a un problema universal que transciende a partir de una cuestión meramente particular:

¿Si culpa los humanos han tenido por qué padecen insensibles plantas, superando la pena a la malicia y a error particular común justicia? (Tassis 1969: vv. 1541-1544).

En la sociedad barroca hubo un gran entusiasmo por la literatura emblemática en la que se conjugaba el lenguaje compartido entre imagen y texto, a lo que se asignó un contenido principalmente religioso y moral, que fue adquiriendo una finalidad esencialmente didáctica, no solo para las capas más amplias de la sociedad, sino en educación y la aplicación de buenas prácticas de la política y la enseñanza para el buen gobierno de príncipes y ministros de su corte. El tema era bastante familiar en el ambiente cultural hispano del barroco, y abarcaba manifestaciones artísticas dispares como la poesía y la pintura. Así, al realizar reformas en el Alcázar de Madrid durante el siglo XVII se dispuso una sala para despacho de verano destinada al rey decorada con el tema de Faetón en el río Erídano, la metáfora de Faetón era corriente para poetas y pintores de la época (Sebastián 1985: 92).

La influencia que tuvo la literatura emblemática española procede de la obra de emblemas del italiano Andrea Alciato, que dio el modelo de inspiración canónico a los emblemas. En su obra encontramos de nuevo el mito de Faetón, vinculado con la naturaleza devastada debido a su acción temeraria, como así indica el Emblema LVI de Alciato (1985: 91-93), precedido de una imagen que rememora la caída del carro de Faetón tras haber provocado el incendio:

Ves aquí a Faetón, auriga del carro paterno, que se atrevió a guiar los caballos del Sol, que vomitan fuego, y que, tras haber sembrado en la tierra enormes incendios, se cayó, desgraciado, del vehículo que había ocupado temerariamente. Así ocurre a muchos reyes que, movidos por una ambición juvenil, son lanzados hacia los astros por la rueda de la

Fortuna, y tras haber provocado grandes desgracias entre el género humano y a sí mismos, pagan después las penas por todos sus crímenes (Alciato 1985: 92).

Uno de los seguidores de la tradición emblemática que se ocupó de igual modo del mito fue Sebastián de Covarrubias en el trabajo *Emblemas morales* (1978), en cuyo Emblema 69 se lee lo siguiente:

Al mancebo que no tiene experiencia, no se le debe cometer gobierno. [...] Grandes inconvenientes trae consigo el ocupar en gobiernos gente moza, que como poco experimentada y falta de prudencia hacen mil desatinos y todos son a cuenta de los que proveen los tales cargos, es buen ejemplo del de Faetón disfrazado en un cochero con la letra de Ovidio [...] (Covarrubias 1978, II: 69).

El texto es una muestra evidente de la reducción de la fábula con respecto a la fuente ovidiana. Aporta una lectura moral para la enseñanza del buen gobierno de príncipes. La presencia de la naturaleza obedece al interés por ensalzar la interpretación política, aunque se mantiene la alusión a los daños potenciales que pudieran producirse a consecuencia del ejercicio de una ambición desmedida de poder.

A finales del xVI se advierte una evolución del emblema como herramienta de aprendizaje. Los libros de emblemas se especializan y se ocupan de temas concretos hasta llegar a las Empresas. Tanto los emblemas como las Empresas fueron un medio visual de gran eficacia en materia propagandística. En este apartado, la obra de Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (1999), fue de gran repercusión por la intención política dirigida a la formación de príncipes. La Empresa 52 forma parte de las que se ocupan del buen gobierno, en esta ocasión de los ministros, para lo que se recurre al mito de Faetón, cuya empresa viene presidida por la imagen de un Escorpión. El simbolismo de la imagen del signo celeste se hallaba en la fábula ovidiana, como hemos verificado anteriormente. El mensaje trasmitido en esta ocasión llama la atención sobre el peligro de excederse en el cargo y el consiguiente perjuicio a la comunidad si no se ejerce el cargo con la virtud que debería ostentar el gobernante:

Pero no todas las experiencias, como ni todas las virtudes, convienen a los cargos públicos, sino solamente aquellas que miran al gobierno político en la parte que toca a cada uno; porque los que son buenos para un ejercicio público, no son siempre buenos para otro; ni las experiencias de la mar sirven para las obras de la tierra (...) (Saavedra 1999: 623-624).

A continuación, el texto se dirige al príncipe incorporando un nuevo matiz, que es el consejo político de tomar la decisión acertada en la elección del cargo: no solo es importante la experiencia, sino la especialización y por tanto diferenciación de los ministros que se ocupen de asuntos de la tierra y del mar con el objeto de anticipar y evitar daños irreparables.

Las variantes analizadas en la literatura española muestran una clara reducción del desarrollo argumental debido en parte al género que acoge al mito en su recepción, por cuyo motivo la presencia de la naturaleza se ve reducida a una mera alusión. No obstante, se evidencia el protagonismo que adquiere la acción de Faetón, sobre el que recae la responsabilidad última y la cesión desafortunada de poder, como muestra del convencimiento generalizado del origen del daño a raíz de una cuestión particular que alcanza el espacio social del que la naturaleza es sin duda un elemento integrante. En este sentido, el mito de Faetón ofrece la posibilidad de establecer una relación y realizar una lectura ecocrítica partiendo de la idea de que existe una correspondencia directa intrínsecamente ligada entre nuestro entorno físico y el espacio reservado para la gestión del gobierno, cuyas decisiones inciden en la salud ambiental.

4. Conclusiones

A partir del análisis comparativo de los textos seleccionados en un amplio espacio temporal, es posible establecer las siguientes consideraciones. El mito de Faetón se presta a un análisis ecocrítico que incorpora un enfoque enriquecedor a la revisión del relato. Se trata de un mito que puede considerarse como un ejemplo de mito ecocéntrico por la categoría otorgada a la Tierra, que está presente no solo como marco de una fábula mitológica, sino como una voz propia reivindicando soluciones. Aunque las variantes analizadas sugieren un desplazamiento del protagonismo de la Tierra hacia el Sol y a Faetón como figuras de poder, el interés por la naturaleza es común en ambas perspectivas. Este cambio de orientación implica, además, una responsabilidad y un compromiso social y político para modificar el signo de nuestra relación con el espacio natural. Por tanto, el valor del mito en términos ecocríticos yace en la capacidad para recordarnos el riesgo al que estamos expuestos si no somos capaces de rectificar y la dependencia de las condiciones climáticas para el sostenimiento de la biodiversidad en la Tierra. El relato mítico adquiere una función ecocrítica en la medida en que nace en la literatura, pero se proyecta en la sociedad y en sus necesidades en materia ecológica. Con este estudio se ha tratado de redescubrir la figura mítica de Faetón que, a pesar del paso del tiempo, comparte nuestra sensibilidad y empatía actuales y aporta una interpretación que contribuye a la apertura de un nuevo horizonte amplio para el estudio de la mitología y sus reelaboraciones en la literatura española.

Bibliografía

- Alciato, A., *Emblemas*. Edición de Sebastián, S. Madrid: Akal 1985.
- ALDANA, F., *Poesías castellanas completas*. Edición de Lara, J. Madrid: Cátedra 1985.
- BARELLA, J., «Naturaleza y paisaje en la literatura española», en: Flys, C. / Marrero J.M. / J. Barrella (eds.): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2010, 219-239.
- CAMPBELL, J., *The Heroe with a Thousand Faces*. Londres: Fontana Press 1993.
- CLARK, T., *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press 2011.
- COVARRUBIAS, S., *Emblemas morales*. Madrid: Fundación Universitaria Española 1978.
- Durand, G., Estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid: Taurus 1981.
- ELIADE, M., *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós 2010.
- GALLEGO, A., El mito de Faetón en la literatura española. Madrid: CSIC 1961.
- GARROTE, F., *Pensamiento y naturaleza en Es*paña durante los siglos xvi y xvii. Salamanca: Universidad de Salamanca 1981.
- GLOTFELTY, CH., «Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental», en:

- FLYS, C. / MARRERO J.M. / J. BARRELLA (eds.): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2010, 49-65.
- GRIMAL, P., Diccionario de mitología griega y romana. Madrid: Paidós 1991.
- HARRAUER, C. / H. HUNGER, Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Herder 2008.
- IGLESIAS, R. M^a. / M^a. C. ÁLVAREZ, «*Met.* II 262-300 y su incidencia en la unidad de la epopeya ovidiana», *Myrtia* 6 (1991), 11-25.
- MARTÍN, A., «Violencia y paisaje en la literatura latina. Notas sobre el papel del paisaje en la historia ovidiana de Progne y Filomela», en: Marrero, J.M. (coord.): *Pasajes y paisajes: espacios de vida, espacios de cultura*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas 2006, 29-51.
- MORCILLO, G., «Faetón. Antes y después de Ovidio», *Anuario de Estudios Filológicos* 30 (2007), 269-280.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Edición de Iglesias, R. M^a. y Álvarez, M^a. C. Madrid: Cátedra 2001.

- PEINADO, M., «Población, cambio climático y huella ambiental», *Ecozon@ 9* (2018), 11-36.
- PÉREZ, J., *Filosofía secreta*. Edición de Claverías, C. Madrid: Cátedra 1995.
- RIGBY, K., «Confronting Catastrophe: Ecocriticism in a Warming World», en: Westling, L.: *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Nueva York: Cambridge University Press 2014, 212-225.
- SAAVEDRA, D., *Empresas políticas*. Edición de López, S. Madrid: Cátedra 1999.
- SEZNEC, J., Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento. Madrid: Taurus 1983.
- Soto, P., *Los rayos de Faetón*. Edición de Cabello, G. y Campos J. Málaga: Universidad de Málaga 1996.
- Tassis y Peralta, J., *Obras*. Edición de Rozas, J. M. Madrid: Castalia 1969.

The Bluest Eye: una lectura ecofeminista del mito de Perséfone

CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ

Universidad Autónoma de Madrid cristina.salcedog@uam.es

Resumen

El mito de Perséfone es uno de los más antiguos, y su historia encarna algunos de los conceptos más universales sobre la vida, la muerte y la resurrección. Mary Shelley, H.D, Virginia Woolf, Adrienne Rich y Rita Dove son solo algunas de las escritoras que han recurrido a esta historia para explorar cuestiones sexuales y de género, poniendo el acento, de este modo, en la dimensión humana y social del mito clásico. Dada la creciente preocupación por el estado actual de degradación del planeta, numerosas escritoras contemporáneas, partiendo de la tradición mencionada de reelaboraciones feministas de Perséfone, se han propuesto extender y revisar esta tradición, para incorporar, también, preocupaciones ecofeministas. En vista del creciente interés por dichas cuestiones, en esta comunicación se analizará *The Bluest Eye* (Toni Morrison) como un ejemplo paradigmático de ese ejercicio de reinterpretación del mito de Perséfone desde una perspectiva ecofeminista. La conexión que Morrison establece entre el mito clásico y diversas cuestiones ambientales y de género pondrá en evidencia la capacidad de los mitos para ser herramientas pedagógicas y críticas.

PALABRAS CLAVE: ecofeminismo, recepción clásica, literatura comparada, mitos clásicos, Perséfone.

Abstract

The myth of Persephone (*Lat.* Proserpina) is one of the oldest of all Greek myths, and her story incarnates some of the most universal concepts about life, death and rebirth. Mary Shelley, H.D., Virginia Woolf, Adrienne Rich, Toni Morrison and Rita Dove are but a few of the many women writers who have resorted to this story so as to explore gender and sexual issues, thus exploiting the human dimension of the myth. Given the increasing concern with the current state of degradation of the planet, numerous contemporary poets, drawing on the aforementioned tradition of feminist reworkings of the Persephone narrative, have set to extend and revise this tradition to encompass ecofeminist concerns, such as women's alienation under patriarchy from the natural world, or the disruption of authentic connection with the earth. In light of this recent interest, I will analyse Toni Morrison's *The Bluest Eye* as a paradigmatic example of the rewriting of the Persephone-Demeter myth with a special reference to women and the environment. Overall, Morrison's engagement with the Persephone myth as related to environmental and gender issues will bring to light the persistence of myths as pedagogical, critical tools for the woman writer in the 20th and 21st centuries.

Keywords: ecofeminism, classical reception, comparative literature, classical myth, Persephone.

1. Introducción

El mito de Perséfone (lat. *Proserpina*) es uno de los más antiguos de la mitología griega, y su historia personifica temas universales, tales como la vida, la muerte y la resurrección. En su juventud, Perséfone mantiene una estrecha relación con su madre Deméter (lat. *Ceres*), diosa de las cosechas y del grano, y con todos los elementos naturales que esta última encarna;

pero una vez que ha sido abducida por Hades (lat. *Pluto*), tío paterno de Perséfone y dios de los muertos, se convierte en la reina del inframundo y, junto a su marido, imparte justicia divina sobre los difuntos. Ya en la Antigüedad, el mito posee un doble valor: por un lado, el rapto de Perséfone se asocia en el arte helénico con la experiencia de la novia griega, quien deja atrás su vida anterior, su yo juvenil/núbil (es decir, muere, metafóricamente), para convertirse en esposa, mujer adulta, y empezar una nueva vida (Foley 1994: 81). Pero el mito también se interpreta como parte de una alegoría del ciclo anual de la tierra, que permanece estéril durante los meses en los que Perséfone vive en el inframundo como consorte de Hades, y que florece cada primavera con su retorno a los brazos de Deméter. Es precisamente la naturaleza dual de Perséfone (deidad de la primavera y reina de los muertos; hija y esposa; inocencia y sabiduría) lo que la convierte en una figura tan poderosa y simbólica.

Pese a que la historia de Perséfone encarna numerosos temas, hay uno que, ya en la Antigüedad, recibe una atención especial: la íntima y poderosa relación que existe entre Perséfone y los ciclos eternos de la naturaleza. Pues bien, a lo largo del siglo xx, y en el marco de la creciente preocupación por el estado de degradación del planeta, este eje temático será recuperado y reformulado en la literatura angloamericana, que, además, extiende y revisa las versiones clásicas del mito y, también, la tradición de reelaboraciones feministas de la narrativa Perséfone, para incorporar preocupaciones básicas del ecofeminismo actual. En este artículo se analizará *The Bluest Eye*, de Toni Morrison (1990 [1970]), como un ejemplo paradigmático de ese ejercicio de reinterpretación del mito de Perséfone desde la óptica del feminismo ecocrítico. Con el fin de contextualizar y poner en valor la aportación de Morrison, se partirá de una revisión de las versiones clásicas del mito, para, a continuación, abordar, de manera sucinta, las lecturas de género del relato que se ofrecen en el siglo xx (y de las que derivan todas las demás lecturas) y, también, las preocupaciones ecológicas y feministas que, a partir de los años setenta, filtran la recepción del relato de Perséfone.

Son varios los investigadores que han analizado *The Bluest Eye* desde un punto de vista ecofeminista. Por ejemplo, Gaard (1998) reflexionó sobre el modo en que la raza, la sexualidad, el género y la clase condicionan la relación de Pecola con la naturaleza y consigo misma. Por su parte, Zauditu-Selassie (2007) se centró en el rendimiento de los conceptos de espiritualidad femenina, pensamiento ecológico y creación literaria. Por otro lado, trabajos como el de Tang (2014) han analizado los procesos de creación de identidades culturales negras, feministas y ecocríticas a través de la exploración de los pasajes textuales más relevantes en este sentido. En esta misma línea, aunque con un enfoque más amplio, Any (2016) se sirvió de un marco teórico poscolonial y ecofeminista para su estudio pormenorizado de la novela de Morrison.

A la luz de estas investigaciones, el presente trabajo pretende ofrecer una mirada diferente de la novela de Morrison, a partir del estudio combinado de dos facetas de la obra que no se han analizado en conjunto hasta el momento: su trasfondo mitológico y su dimensión ecofeminista. La consideración conjunta de estas dos variables permitirá desentrañar significados y matices que habían pasado desapercibidos. Además, arrojará algo de luz sobre por qué se escoge el ámbito del mito para reivindicar determinadas tesis ecofeministas. En último término, el artículo busca ser una aportación relevante con respecto a los estudios previos sobre el mito de Perséfone y la obra de Morrison, que aquí se abordarán desde un punto de vista comparatista.

2. La mirada clásica: Perséfone como alegoría de las estaciones

En las versiones antiguas del mito, se observan dos tendencias diferenciadas en la manera de representar el vínculo de Perséfone con la naturaleza. Para Homero (*Od.* XI. 634; *Il.* IX. 457, 569), Hesíodo (*Th.* 768-771) o Virgilio (*Aen.* IV. 696-699), por ejemplo, la relación de la diosa con los ciclos de la vegetación no constituye un elemento central del relato. Sí es esencial, en cambio, la nueva responsabilidad que Perséfone contrae como reina terrible de los muertos, su conexión con los procesos de la muerte. Pero también hay un nutrido número de autores

clásicos que ensalza el vínculo poderoso e idílico que Perséfone mantiene con la naturaleza, al tiempo que subraya la faceta de Perséfone como diosa amable y benevolente de la primavera y de los ciclos de la vegetación. Más allá de su papel como diosa de los infiernos, a autores como el poeta anónimo del *Himno Homérico a Deméter*, Ovidio (*Met.* V. 395-400; *Fast.* IV. 460-480), Baquílides (*Fr.* V. 296-297) o Apolodoro (*Bibl.* I. 5) les interesa profundizar en la relación de Perséfone con su madre, con la vegetación y los cambios naturales y, también, en las implicaciones alegóricas de dichas relaciones. En estas versiones, el mito y lo que en él acontece (el rapto; la búsqueda; el regreso a la tierra) se interpreta en clave alegórica como explicación del origen de las estaciones. En palabras de Torres Guerra (2001: 107-108), "la diosa debe permanecer bajo tierra cuatro meses, en el tiempo de muerte aparente de la naturaleza, para volver junto a su madre en primavera, por espacio de ocho meses. El ciclo anual de Perséfone se convierte en explicación del ciclo anual de la tierra".

3. La mirada moderna: Perséfone y el auge de las lecturas de género

El interés por explorar la relación entre Perséfone y el mundo natural no es exclusivo del mundo antiguo. De hecho, ese tema en concreto va a recibir una atención sin precedentes a partir de los años setenta del siglo xx, cuando los nuevos movimientos ecofeministas empiecen a recurrir a la mitología para la ilustración o reivindicación de algunas de sus tesis¹. No obstante, para entender esta corriente de interpretaciones en la que se inscribe la novela que nos ocupa, es necesario, primero, hacer referencia a un fenómeno que tiene que ver con el modo en que esta figura mítica se representa a partir del siglo xx. Y es que, particularmente a partir de los años sesenta del siglo pasado, el mito se lee desde una marcada perspectiva de género, llegando a alcanzar un desarrollo sin precedentes. El número de recreaciones que se ofrecen en este sentido, así como la diversidad de los temas propuestos dan buena cuenta de la relevancia del relato de Perséfone en este momento en concreto. Y es que el mito de Perséfone no solo ocupa un lugar especial en la historia de la literatura escrita por mujeres², sino que, además, juega un papel esencial en el desarrollo de la identidad femenina. Tal y como ha señalado Gubar (1979: 302), "it is possible to view [Persephone] as the central mythic figure for women, a counterpart to Oedipus who plays such a significant role for male identity and culture. Few other myths have so attracted women writers". El mito ofrece a las mujeres un vehículo de expresión de su propia experiencia en tanto que hijas y madres, en tanto que mujeres en procesos de transformación, y sirve, entonces, para redefinir, reafirmar y celebrar la subjetividad femenina, así como los procesos de transformación y crecimiento de las mujeres (Gubar 1979: 305). H.D. Virginia Woolf, Adrienne Rich o Rita Dove son solo algunas de las escritoras que han recurrido a esta historia para explorar cuestiones sexuales y de género; para desenterrar y reivindicar la autenticidad de la voz femenina, una voz carente de tradición propia (Gilbert / Gubar 1979: 45-93; cf. Ostriker 1982).

3.1. Perséfone y los movimientos ecofeministas de finales de siglo

El ecofeminismo o ecocrítica feminista no ha dejado de desarrollarse, expandirse y diversificarse, con aportaciones como las de Susan Griffin (*Woman and Nature* 1978) y Carolyn Merchant (*The Death of Nature* 1980), encaminadas a obtener rendimiento de los puntos de intersección entre la crítica feminista y los movimientos ecologistas. Por un lado, Griffin formuló una de las premisas básicas del movimiento, esta es, que la lectura dicotómica sobre mujeres y hombres en su relación con la naturaleza y la cultura construye un dualismo centrado en las

¹ El atractivo de los mitos para reivindicar determinadas tesis ecofeministas reside en lo esquemático y sugerente de algunos relatos, la centralidad temática de la vegetación y sus ciclos y la presencia destacada de figuras mitológicas femeninas.

² En palabras de Louis (2009: 133), "it is in fact hard to imagine contemporary women's poetry and fiction without the Persephone myth in its now all-but-innumerable versions".

diferencias de género, que resulta en la devaluación y subordinación de una parte del binomio (la femenina) (Gaard / Murphy 1998); y que deriva en la apropiación masculina de la naturaleza, en la explotación de la fertilidad de la tierra y de la fecundidad de la mujer (Gaard 2011: 29). Por su parte, desde la intersección entre el socialismo materialista, el feminismo y la ecología, Merchant estudió la evolución del concepto de naturaleza desde el renacimiento a la modernidad y, de este modo, logró documentar el paralelismo existente entre la opresión de la naturaleza y la de la mujer³.

La investigación historicista y materialista de Merchant, así como el estudio seminal de Griffin sentaron unas bases sólidas para el desarrollo del ecofeminismo de los años ochenta y noventa, donde los estudios de Caldecott y Leland (*Reclaim the Earth* 1983), Plant (*Healing the Wounds*, 1989) o Diamond (*Reweaving the World*, 1990) dieron forma a un movimiento de gran envergadura que, desde paradigmas y corrientes diferentes, abordó cuestiones múltiples y heterogéneas (Gaard 2011: 29). Destacan, por ejemplo, la corriente espiritual de Mary Daly (1978) o, más tarde, de Gebara (1988), el ecofeminismo constructivista de los años noventa (Puleo 2019), el ecofeminismo vegetariano de Carol Adams (1990) o la crítica poscolonial y su intersección con las cuestiones ecocríticas (Vandana Shiva 1988). Por último, conviene mencionar que el ecofeminismo también cristaliza en movimientos de acción directa, como, por ejemplo, el Movimiento Chipko en el norte de la India (1973), basado en el sarvodaya gandhiano y la resistencia no violenta o el Movimiento del Cinturón Verde de Kenia, que se ocupa de la protección del medio ambiente y ofrece iniciativas y condiciones de vida sostenibles para la mujer africana (Wangari Maathai 1977).

Son muchas las autoras que, en el contexto de los movimientos ecofeministas, se han apropiado de algunos mitos paganos femeninos con el objetivo de alumbrar el modo en que en los sistemas patriarcales la violencia que se ejerce sobre la naturaleza encuentra un reflejo en la violencia que se ejerce sobre la mujer (Downing 1994: 268; Leach 2007: 67-85). El mito de Perséfone cobra gran protagonismo en este contexto y se convierte en una herramienta apropiada para exponer y denunciar la interconexión entre la muerte de la naturaleza en el mito y el rapto de Perséfone: en palabras de Downing (1994: 269), "The myth teaches us that rape, sexual violence (matricide) produce a wasteland [...]. The myth is permeated with the patriarchal attitudes toward women and the earth that have helped shape our presently bleak situation".

El que esta interpretación haya cundido en la modernidad no es extraño: Hades y Zeus ejercen su poder de manera directa sobre la madre y la hija, uno raptando a Perséfone y el otro consintiendo tal acción. Como bien dice Dalia Alonso Secades (2018: 22), "su poder, su violencia son inmediatos, con consecuencias directas sobre los cuerpos y los estados psicológicos de las mujeres sobre las que actúan". Y también, y de manera central para las interpretaciones ecofeministas, sobre la naturaleza, que empieza a perecer cuando Hades abduce a Perséfone y la transporta al inframundo: en el mito la violencia contra la mujer complica o interrumpe el ciclo de la naturaleza y transforma el mundo en una tierra baldía (Orenstein 1994: 268). En atención a estas particularidades del relato, el mito se reinterpreta como una evidencia dolorosa de una vulnerabilidad que atañe a Perséfone, por un lado, y a la naturaleza, por otro. El relato de la diosa pasa a desempeñar una función concreta en este momento: la de denunciar las consecuencias que la violencia tiene sobre Perséfone y, también, sobre los ciclos de la tierra. Un ejemplo paradigmático de ese esfuerzo por plasmar inquietudes ecofeministas en el mito de Perséfone es la novela de Toni Morrison, que será analizada con detalle a lo largo de las siguientes páginas.

³ Merchant llega a la conclusión de que es en los siglos xvI y xVII, en plena revolución científica, cuando la lógica del científismo y del capitalismo (esto es: la reducción de la naturaleza a materia prima) se impone y, de este modo, el cuidado y la veneración de la tierra se sustituye por la lógica de la mecanización, la producción y la explotación. La naturaleza se convierte, de esta suerte, en un recurso más para la producción económica (Merchant 1996: 75-78).

3.2. The Bluest Eye: una mirada ecofeminista del mito de Perséfone

En *The Bluest Eye* [*Ojos azules*] (1970), la primera novela de Toni Morrison y, también, una de sus obras más emblemáticas, la escritora ofrece una exploración de las tendencias violentas y destructivas que vertebran las sociedades patriarcales, y del modo en que estas se llevan a cabo de manera sistemática y, a menudo, con total impunidad y naturalidad. En esta obra, Morrison narra la historia de Pecola, una niña afroamericana que se desprecia a sí misma porque no se parece a Shirley Temple, la actriz estadounidense que apareció de niña en importantes e icónicas películas de principios del decenio de los treinta del siglo pasado. Para evadirse, Pecola piensa en que tiene unos preciosos ojos azules y que todo el mundo admira su belleza. Pecola es víctima del concepto de belleza que la sociedad en la que vive impone, un concepto racialmente construido y delimitado: "A little black girl who wanted to rise up out of the pit of her blackness and see the world with blue eyes" (138). Su deseo obsesivo de convertirse en una muñeca de pelo rubio y ojos azules es una muestra dolorosa de la necesidad de evitar su propia fisicalidad, de dejar de ser Pecola.

El deseo imposible de la protagonista de Morrison contrasta bruscamente con el deseo de Perséfone de volver a casa junto a su madre. A este respecto, Elizabeth Hayes (1994: 176) ha afirmado que "the [...] contrasts between Persephone's story and Pecola's point up Morrison's bitter vision of what it was like to grow up black and female in America in the forties". En este sentido, hay que decir que *The Bluest Eye* se ha analizado también desde una perspectiva poscolonial, que ha subrayado la idoneidad del mito de Perséfone para abordar la violencia que la mujer afroamericana sufre. Para Hayes (1994: 174), Morrison ofrece "the most elaborate Persephone image in African-American fiction" (Hayes 1994: 174), una proyección de la diosa como víctima del contexto americano de violencia y racismo⁴.

El mito de Perséfone, que en esta obra se emplea como esquema narrativo (*generative framework*, en terminología de Hayes 1994: 172), permite a la autora describir una forma de violencia particular, a saber, la que sufre una niña afroamericana en el contexto americano⁵. Y aquí reside precisamente la novedad que aporta *The Bluest Eye* con respecto al tratamiento del mito de Perséfone que hace Morrison en otras de sus novelas: su función como herramienta de denuncia de la violencia contra las mujeres afroamericanas. Desde el punto de vista de la construcción del personaje, existen paralelismos evidentes entre la protagonista de Morrison y Perséfone que constatan la inspiración directa en la figura mítica. Pecola Breedlove es una joven a las puertas de la pubertad que, al igual que la Perséfone de las variantes clásicas, no descubre su sexualidad, sino que es víctima de una violación. Del mismo modo que Perséfone, Pecola es víctima de un tipo de violencia gestada (y legitimada) en el seno de la familia, lo que enfatiza, si cabe, la monstruosidad del acto.

También en analogía con el personaje mítico, Pecola guarda una estrecha relación con el mundo terrenal de las flores, las semillas y, en general, la vegetación: el vínculo de Pecola con la tierra germinada lo hace explícito una de las amigas de la niña, Claudia, quien relata que ella y Frieda "had dropped our seeds in our own little plot of black dirt, just as Pecola's father had dropped his seeds in his own plot of black dirt" (Morrison 1990: 3); en relación con lo anterior, es preciso mencionar que Pecola también se establece en asociación con la semilla, la que su padre siembra con violencia en su vientre y las semillas de caléndula que Claudia y Frieda plantan en honor al hijo que Pecola espera. De hecho, tanto Claudia como Frieda hacen explícitamente esa asociación —supersticiosa—: si las semillas florecen, el bebé también sobrevivirá. La tierra

⁴ Para más información sobre la presencia del mito de Perséfone en la literatura afroamericana, véase Hayes (1994). 5 Varios estudiosos (cf. Holloway / Demetrakopoulos 1986; cf. Stein 2009) han señalado que el relato de Perséfone funciona como un *illuminating framework* en *Beloved* y se han aproximado a su estudio a través del mito. Pero esta no es la única presencia clásica en la producción de Morrison: para profundizar en la relación de Morrison con los clásicos, véase Roynon (2013); para profundizar en la sintonía de la obra de Morrison con los conceptos de "classica africana" o "black classicism", consúltese Rankine (2008).

permanece estéril durante el tiempo que Perséfone permanece en el inframundo junto a Hades y, con un evocador aroma a este elemento del mito, la semilla en el vientre de Pecola languidece (su hijo nace prematuramente y fallece) y, tal y como señala la voz narrativa, ninguna caléndula crece en Lorain (Ohio) durante el año 1941 (Morrison 1990: 3). Las connotaciones son evidentes: la violencia ejercida contra Pecola, que es encarnación de la tierra y de la semilla, da lugar a un periodo de muerte y de carestía en la tierra. Se observa, por tanto, que Morrison sustenta una parte de la temática de la obra mediante el paralelismo implícito entre Pecola y el mito de Perséfone o, mejor dicho, entre Pecola y las experiencias infernales y traumáticas de la diosa. Específicamente, son dos los motivos del mito que refuerzan la relación intertextual: la violación y la conexión entre Pecola y el mundo de la naturaleza (la semillas, el florecer...).

Pero, al contrario que Perséfone, quien regresa a la tierra junto a su madre y experimenta una suerte de renovación espiritual, Pecola no consigue escapar del infierno: su viaje a la muerte no tiene retorno. Pecola permanece confinada en el inframundo de su propia mente, "trapped in the unreality of madness", como ya ha señalado Gubar (1979: 308). Esto es así porque la Perséfone de Morrison no tiene a ninguna Deméter que luche por ella y la reclame; de hecho, la madre legitima la violencia del padre, pues cuando Pecola acude a su madre en busca de ayuda, esta encubre al padre y castiga a la hija, a pesar de lo irrebatible de la violación⁶. En este sentido, es posible afirmar que Morrison presenta a una Deméter fallida, esto es, a una figura que desentona con la madre todopoderosa y amorosa que el mito clásico ofrece. En esta recreación, el vínculo que en el mito trae la salvación de la hija es empequeñecido y desprovisto de sentido: Pecola podría haberse salvado gracias al vínculo madre-hija, pero a ella no se le ofrece esa posibilidad. En este caso la lectura del mito parece indicar que Perséfone sin Deméter está condenada al infierno, a la muerte y a la locura. La experiencia infernal de la protagonista solo conduce a más muerte y no a la vida renovada, como le ocurre a Perséfone. Lejos de convertirse en diosa de la resurrección, Pecola simboliza para siempre la tierra estéril, agotada y moribunda: "nothing remains but Pecola and the unyielding earth" (Morrison 1990: 9). En palabras de Hayes (1994: 175), "instead of being a symbol, like Persephone, of periodic renewed fertility after a journey to the underworld, Pecola embodies the modern Waste Land, barren, isolated, sterile". Una desolación encarnada y proyectada en la niña, soportada por ella, e instigada y legitimada por la maquinaria social de exclusión, racismo y violencia contra las mujeres que impera en las sociedades modernas, que son el blanco hacia el que se dirigen las críticas de Morrison.

De acuerdo con la interpretación natural/etiológica del mito, el periodo de la diosa en el inframundo (su iniciación sexual) es una parte necesaria del ciclo de la naturaleza y de la mujer, pues hace posible que la vegetación florezca y que Perséfone deje de ser niña y se convierta en mujer: Perséfone es la semilla que necesita gestarse en la oscuridad para florecer más adelante. El regreso a la vida de Perséfone simboliza la fecundidad renovada de la tierra y de la mujer tras una estación de muerte y esterilidad. De este modo, y siguiendo las reflexiones de Hayes (1994: 192), "Persephone's abduction and rape are encoded as 'natural' events, to ensure the continuation of life on earth, and so that the girl becomes woman". En la Antigüedad el rapto de Perséfone, acción violenta y difícil de entender desde la mirada actual, se concebía como un acontecimiento necesario en la vida de toda mujer, pues marcaba su iniciación en la etapa adulta. El mito explicaba y justificaba la separación forzosa de las hijas, al tiempo que proporcionaba un sentido a las prácticas violentas contra las mujeres. Pues bien, la reescritura mítica de Morrison está orientada a desmontar esa lógica característica del mundo antiguo. Y para tal efecto, se desarticulan algunas de las ideas básicas que la sostienen y se ponen de relieve sus aspectos más negativos. Así, por ejemplo, la experiencia infernal de Pecola, manifiestamente

6 Es el reconocimiento por parte de la madre de su desempoderamiento, reconocimiento que también hace Deméter en las fuentes clásicas cuando debe ceder ante el mandato de Zeus. La diferencia es que, en este caso, hay un acatamiento sumiso desde el principio, mientras que en los textos antiguos, la madre ofrece resistencia hasta el final.

brutal y violenta, no resulta en un renacer productivo de la niña o de la naturaleza, sino en la destrucción del yo, en la esterilidad de la tierra y en la muerte, desenlace que contrasta bruscamente con la trama clásica: "Cholly Breedlove is dead: our innocence too. The seeds shrivelled and died; her [Pecola's] baby too" (Morrison 1990: 9).

Al representar la iniciación sexual de Pecola como una práctica inhumana e ignominiosa de violencia que resulta en la muerte metafórica de Pecola y de la tierra, Morrison subvierte la interpretación tradicional del mito y expone el modo en que, en palabras de Gubar (1979: 308), "the fertility myth enforces, or the very least, masks sterility: the rape brings nothing but suffering and pain" (Gubar, 1979: 308). En la sociedad que la autora describe, el destino de Pecola está imbricado en el de la naturaleza: la muerte de Pecola se equipara a la destrucción del mundo natural (Tialila 2017: 509). Se constata, por tanto, que para su reelaboración del mito clásico de Perséfone, Morrison inscribe una de las tesis centrales del pensamiento ecofeminista, confiriendo al relato antiguo un sentido nuevo y provocador, que está muy a tono con la tradición de interpretaciones en clave de género que se proponen del mito desde la segunda mitad del siglo pasado. Es la visión ecofeminista del relato grecorromano, una aportación original que singulariza la obra y la adapta a su tiempo.

Con Bluest Eye, Morrison consigue poner de manifiesto las consecuencias irreparables e inimaginables que la violencia tiene sobre la vida de las mujeres. Y lo hace a partir del uso interesado y parcial del mito clásico de Perséfone. En concreto, a partir de la lectura ecofeminista del rapto y de los acontecimientos que este desencadena en la tierra y en la mujer. La Perséfone de Morrison no es una diosa resurgida, ni una mujer renovada espiritualmente: Pecola permanece atrapada en el infierno del incesto y de la violencia patriarcal, y la única salida que ella vislumbra es la locura, "fold[ing] into herself, like a pleated wing" (Morrison 1990: 61). Sin capacidad de reacción, de protesta o de lenguaje, Pecola permanece callada (después de que se lo hubiera confesado a su madre y esta la hubiera castigado), y su silencio, que emerge de su victimización y también contribuye a ella, la condena a una muerte en vida, a la pérdida de ella misma, a la locura y a la alienación. El juicio de su amiga Claudia es dolorosamente certero: "the horror at the heart of her [Pecola's] yearning [for blue eyes] is exceeded only by the evil of fulfilment" (Morrison 1990: 158). En último término, Morrison se sirve del mito clásico para plantear los siguientes interrogantes: ¿cómo puede Pecola-Perséfone aprender a hablar y, por tanto, denunciar lo ocurrido cuando el contexto no facilita tal acción? ¿De qué manera puede ella recurrir a otras estrategias de denuncia?

4. Conclusiones

Para concluir, a través de la reapropiación del mito de Perséfone y, en concreto, de la subversión de su interpretación tradicional, Morrison hace hincapié en la noción de que el rapto de Perséfone-Pecola, que en el mundo clásico se interpreta (y se justifica) a la manera de una alegoría del ciclo de las estaciones, deriva ineludiblemente en la destrucción de la mujer y, en paralelo, en la muerte del mundo natural. En *The Bluest Eye* Morrison llama la atención sobre la idea de que la violación de Perséfone, un acto que en la antigüedad se imagina como una experiencia natural y necesaria por su capacidad para convertir a la joven en mujer iniciada y a la semilla en flor, es en realidad una acción que solo conduce a la desolación de la mujer y de la tierra. El mito de la fertilidad (o, mejor dicho, el rapto que en el mito propicia la fertilidad de la mujer y de la naturaleza) es reinterpretado ahora como un acto de infertilidad y de muerte. De este modo, la novela de Morrison se erige como una lectura ecofeminista del mito de Perséfone que, además, se inscribe en una tradición de reescrituras de género que va adquiriendo vigor y relevancia conforme avanza el siglo xx.

A lo largo de la historia, los mitos han servido de válvula de escape, es decir, han desempeñado diferentes funciones sociales y han permitido expresar las más profundas preocupaciones. En el caso analizado, se observa que el mito de Perséfone ofrece a Morrison un vehículo de expresión efectivo para ahondar en cuestiones que tienen que ver con la intersección entre la ecología y el feminismo. En último término, la conexión que la autora establece entre el relato clásico y diversas cuestiones ambientales y de género pone en evidencia la capacidad de los mitos para ser herramientas pedagógicas y críticas en los siglos xx y xxi.

Bibliografía

- ADAMS, C., La política sexual de la carne: una teoría crítica feminista vegetariana. Madrid: Ochodoscuatro Ediciones 2016.
- Any, J. S., Exploring Postcolonial Ecofeminism in Kamala Markandaya's Nectar in a Sieve and Toni Morrison's The Bluest Eye. Tesis Doctoral. Bangladés: East West University 2016.
- APOLODORO, *Biblioteca mitológica*. Trad. Julia García Moreno. Madrid: Alianza 2004.
- BAQUÍLIDES, *Odas y Fragmentos*. Trad. Fernando García Romero. Madrid: Gredos 1988.
- CALDECOTT, L. / S. LELAND, Reclaim the Earth: Women Speak out for Life on Earth. Londres: Women's Press 1983.
- Dalx, M., *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon 1978.
- DIAMOND, I., Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism. San Francisco: Sierra Club Books 1990.
- Downing, C., *The Long Journey Home: Revisioning the Myth of Demeter and Persephone for our Time.* Boston: Shambhala Publications 1994.
- FOLEY, H., The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays. Princeton: Princeton University Press 1996.
- GAARD, G., «Hiking Without a Map: Reflections on Teaching Ecofeminist Literary Criticism», en: Gaard, G. / P. Murphy (eds.): Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy. Urbana: University of Illinois Press 1998, 224-248.
- —, «Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism», Feminist Formations 23:2 (2011), 26-53.
- GAARD, G. / P. MURPHY, Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy. Urbana: University of Illinois Press 1998.

- GEBARA, I., María, mujer profética: ensayo teológico a partir de la mujer y de América Latina. Madrid: Ediciones Paulinas 1988.
- GILBERT, S. / S. GUBAR, The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press 1979.
- Griffin, S., *Woman and Nature: The Roaring Inside Her.* Berkeley: Counterpoint 2016.
- Gubar, S., «Mother, Maiden and the Marriage of Death: Women Writers and an Ancient Myth», Women's Studies: An Interdisciplinary Journal 6:3 (1979), 301-315.
- HAYES, E. T., *Images of Persephone: Feminist Readings in Western Literature*. Gainesville: University Press of Florida 1994.
- Hesíodo, *Teogonía. Trabajos y Días. Escudo. Certamen.* Trad. Adelaida Martín Sánchez & María Ángeles Martín Sánchez.
 Madrid: Alianza Editorial 2000.
- HOLLOWAY, K. / S. DEMETRAKOPOULOS, «Remembering Our Foremother: Older Black Women, Politics of Age, Politics of Survival as Embodied in the Novels of Toni Morrison», Women & Politics 6:2 (1986), 13-34.
- HOMERO, *Odisea*. Trad. José Luis Calvo. Madrid: Cátedra 2000.
- -, Ilíada. Trad. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Editorial Gredos 2010.
- LEACH, M., «Earth Mother Myths and Other Ecofeminist Fables: How a Strategic Notion Rose and Fell», *Development and Change* 38:1 (2007), 67-85.
- Louis, M. K., Persephone Rises, 1860-1927: Mythography, Gender, and the Creation of a New Spirituality. Burlington: Ashgate 2009.
- Maathai, W., The Green Belt Movement: Sharing the Approach and the Experience. Nueva York: Lantern Books 2006.
- MERCHANT, C., *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper 1990.

- MORRISON, T., *The Bluest Eye*. Londres: Picador 1990.
- –, Beloved. Nueva York: Random House 2007.
- Orenstein, G. F., «An Ecofeminist Perspective on the Demeter-Persephone Myth», en: Downing, C. (ed.): *The Long Journey Home: Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*. Boston: Shambhala Publications 1994, 262-270.
- OSTRIKER, A., «The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking», *Signs 8:1* (1982), 68-90.
- OVIDIO, *Fastos*. Trad. Manuel Antonio Marcos Casquero. Salamanca: Universidad de León. Servicio de Publicaciones 1990.
- —, Metamorfosis. Trad. Antonio Ramírez de Verger & Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza 2007.
- PLANT, J., Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism. Londres: Green Print 1989.
- Puleo, A., *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra 2019.
- RANKINE, P., *Ulysses in Black: Ralph Ellison, Classicism, and African American Lite- rature.* Wisconsin: University of Wisconsin Press 2008.
- ROYNON, T., *Toni Morrison and the Classi*cal Tradition: Transforming American Culture. Oxford: Oxford University Press 2013.

- SECADES, D. A., «Νόσφιν Δήμητρος: maternidad y violencia en el Himno Homérico a Deméter y Demeter de Olga Broumas», en: *X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Archivo Histórico Diocesano de Jaén 2018, 9-40.
- SHIVA, V., Staying Alive. Women, Ecology, and Development. Berkeley: North Atlantic Books 2016.
- STEIN, K. F., Reading, Learning, Teaching Toni Morrison. Nueva York: Peter Lang 2009.
- Tang, H., «An Interpretation of the Cultural Identity of Black People in Toni Morrison's the Bluest Eye—From the Perspective of Ecological Feminism», *Journal of Changzhou University (Social Science Edition)* 15 (2014), 83-86.
- Torres Guerra, J., *Himno Homérico a Deméter*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra 2001.
- VIRGILIO, *Eneida*. Trad. Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno & Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2011.
- ZAUDITU-SELASSIE, K., «Women Who Know Things: African Epistemologies, Ecocriticism, and Female Spiritual Authority in the Novels of Toni Morrison», *The Journal of Pan African Studies* 1:7 (2007), 38-44A.

De mujeres-junco y mujeres-árbol en la narrativa de Maryse Condé

MARTHA ASUNCIÓN ALONSO

Universidad de Alcalá asuncion.alonso@uah.es

Resumen

El presente trabajo propone una lectura de la vasta obra narrativa de la escritora antillana de expresión francófona Maryse Condé (Premio Nobel "alternativo" de Literatura en 2018) desde una perspectiva ecocrítica interseccional. Más concretamente, se movilizan herramientas teóricas de los ecofeminismos y de los ecopostcolonialismos para considerar, por una parte, la analogía de la mujer-árbol, que resulta central en la poética condeana. Por otra parte, se trata el compromiso literario con el medio ambiente de una autora muy consciente de los múltiples problemas ligados a la crisis socio-ecológica que la humanidad vive en la actualidad.

Palabras clave: Maryse Condé, literaturas francófonas, literaturas antillanas, ecofeminismos, ecopostcolonialismos.

Abstract

This paper proposes a reading of the vast narrative work of the Caribbean and French-speaking writer Maryse Condé (winner of the "alternative" Nobel Prize for Literature in 2018) from an intersectional ecocritical perspective. On the one hand, we use ecofeminist and ecopostcolonialist theoritecal tools to approach the analogy of the woman-tree, absolutely central in Condé's poetics. On the other, we study her literary commitment to the environment: Condé is indeed very aware of the multiple problems linked to the socio-ecological crisis that we are currently experiencing.

KEY WORDS: Maryse Condé, Francophone literatures, West-Indies, ecofeminisms, ecopostcolonialisms.

La necesidad de una aproximación interseccional desde la ecocrítica (Bracke Corporaal 2010), los ecofeminismos (Sturgeon 1997) y el ecopostcolonialismo (Vadde 2011) a la obra narrativa de la antillana francófona Maryse Condé (Pointe-à-Pitre, Guadalupe, 1937)¹ no tardará en imponérsele a quienquiera se acerque a la misma y repare, para empezar, en la abrumadora frecuencia de criollismos relativos a la naturaleza presentes en todos sus títulos y en sus ramificaciones simbólicas, nunca mejor dicho, que reenvían todas al universo de la mujer.

A lo largo de las siguientes páginas, nos serviremos del mencionado enfoque para penetrar en el boscoso imaginario condeano y, más concretamente, aproximarnos a la comprensión de las implicaciones políticas de un elemento que, como se verá, resulta central en su poética. A saber: la analogía de la mujer-árbol.

Para ello, se hace preciso acompañar la lectura de constantes consultas que permitan la representación exacta de esas realidades naturales específicas del feminizado paisaje caribeño antillano.

1 Condé constituye uno de los pilares indiscutibles de las literaturas antillanas contemporáneas. Le debemos más de una treintena de títulos. Fue galardonada en 2018 con el denominado Premio Nobel "alternativo" de literatura, otorgado por la Nueva Academia Sueca al conjunto de su obra.

De ahí que, como anexo a nuestra investigación doctoral y a nuestro trabajo de traducción al castellano de esta autora, hayamos elaborado, a partir de un extenso corpus narrativo, un glosario de criollismos condeanos que recoge y acota más de trescientos términos.

Una clasificación en veinte categorías léxicas nos ha permitido contemplar interesantes conclusiones. Entre ellas, la que hoy nos interesa: el campo semántico de la naturaleza y de la flora, altamente feminizadas, ocupa una posición privilegiada en número de ocurrencias. Se trata de una segunda posición relativa. En realidad, podría ser considerada como primera, pues el campo semántico número uno es el de la gastronomía criolla y este se encuentra íntimamente ligado a la cultura de la tierra, por una parte, y a los espacios tradicionalmente femeninos, como la cocina, por otra parte.

Más concretamente, constatamos la omnipresencia de un léxico *créole* relativo a los *piébwa*, como se dice en criollo. Eso es, a los árboles y plantas locales. Destacan, por ejemplo, las menciones a árboles como los "filaos"², los "flamboyants"³ o el "árbol del viajero"⁴; a plantas medicinales como la "asafétida"⁵, por citar únicamente algunos casos representativos.

Esta exuberante vegetación y la naturaleza en general, en todas las novelas de Condé, resultan inseparables de la acción narrativa y la configuración actancial. Testimonian, como iremos viendo, de un firme pensamiento ecológico y, por ende, holístico, orientado a la superación del discurso literario antropocéntrico y a la propuesta, parafraseando a Love en su definición clásica de la ecocrítica, de una "mirada que abarque lo social (y al decir 'social' es preciso subrayar, en la lógica condeana, 'lo femenino') dentro de lo natural" (2003: 164).

El devenir de los personajes condeanos no puede separarse de los procesos naturales del entorno donde evolucionan, tanto que resulta complejo discernir quién condiciona a quién, esto es, en qué dirección (dis)funcionan los engranajes naturalistas. Tenemos, así, personajes nacidos, violados, muertos o que experimentan sustanciales metamorfosis en noches de ciclones, huracanes, terremotos, devastadores incendios o erupciones de volcanes. Estos fenómenos naturales constituyen marcadores históricos privilegiados en la cultura popular antillana, eminentemente oral.

Un ejemplo interesante lo ofrece la novelita juvenil o infantil *Hugo le Terrible* (1991). El narrador-protagonista, el joven Michel, guadalupeño acomodado de trece años y medio, experimentará un traumático ingreso en el universo adulto durante el devastador ciclón Hugo, acaecido en "ce mois mémorable de septembre 1989" (2009: 12) y apodado popularmente, en efecto, "el terrible". El mes de septiembre (1981: 115) es un mes que, debido a las particularidades estacionarias y climatológicas antillanas, resulta más propicio que el resto a las ciclonías: un mes "accoucheur de cyclones" (2013: 22). El posterior recuerdo del mes de septiembre y del ciclón, así, equivaldrán al recuerdo, para Michel, de su adiós definitivo a la inocencia: "À cause de lui [del ciclón Hugo], un certain garçon était mort en moi" (*Idem*).

Pero volvamos a las mujeres condeanas. La catástrofe natural equivale, cuando los sujetos recordantes son femeninos, a la reactivación en el presente de cualquier metamorfosis

- 2 Árbol de origen australiano, de follaje semi-perenne y perteneciente a la familia de las "casuarinas". Suele encontrarse cercano al mar, en regiones del Pacífico, África y Las Antillas, donde a menudo es empleado como árbol de Navidad y, curiosamente, se emplea en los cementerios (1989: 150; 1991: 109; 1995: 35 y ss.; 1997: 139; 1997: 220; 2001: 159; 1987: 120 y ss.; 2001: 66; 2010: 20; Chamoiseau 1992: 363; Hearn 2004: 122).
- 3 Árbol originario de Madagascar, cuya copa de flores normalmente rojas (de ahí que se asocie a las llamas), pero también amarillas o blancas, siempre muy vivas, incendia de color el paisaje típico caribeño. Su espectacular floración tiene lugar en julio y agosto (1981: 15 y ss.; 1992: 68 y ss.; 1995: 315; 1997: 46 y ss.; 2001: 54).
- 4 Árbol caribeño, de origen asiático, de la familia de las palmeras. Alcanza grandes alturas y se distingue por su ramaje inconfundible, en forma de abanico, que guarda sempiternamente agua entre sus ramas. De ahí su nombre: el viajero siempre podrá aplacar su sed en él (Condé 2003: 52; Maillet 2006: 92).
- 5 "Asafétida", en español. Hierba con flor amarilla y olor desagradable, con propiedades terapéuticas (se asocia a los tratamientos de la histeria femenina) y culinarias (se emplea mucho como condimento y colorante). Por su olor, se la denomina en ocasiones "merde du diable", "herbe du diable", "estiércol del diablo..." (1987: 313; 1995: 134; 1999: 22).

traumática o proceso doloroso de pérdida de la inocencia primigenia. En términos memorísticos, recordar determinado ciclón, volcán en activo, incendio, terremoto; determinada plaga o epidemia; supone recuperar una epifanía deceptiva fundacional de la identidad femenina y evidenciar la correlación entre las tragedias naturales, también entre los expolios de la naturaleza por parte de los hombres, y la explotación infinita e injusta de la mujer a manos de estos mismos.

En ese sentido, destacan las alusiones a dos ciclones especialmente mortíferos, que los lugareños recuerdan, de generación en generación, como representativos de "la colère du ciel" (2010: 271): "le cyclone d'août 1891" (1992: 108) y "le cyclone de 1928" (1989: 83; 1991: 8 y ss; 1992: 15 y ss).

Veamos un ejemplo concreto de esa identificación entre los males de la naturaleza y el infinito abanico de violencias patriarcales, tanto físicas como simbólicas, ejercidas sobre la mujer. Detengámonos en el relato de crecimiento de la abuela materna de Condé, en la biografía a ella dedicada, *Victoire, les saveurs et les mots* (2006). Dicho texto privilegia como indicadores temporales los fenómenos naturales de esta índole (de transmisión oral, negra y femenina), frente a los acontecimientos históricos canónicamente aludidos (por cronistas letrados, blancos y hombres). Encontramos de este modo, en paralelo con la esforzada evolución y la lucha vital de la protagonista, *leit-motivs* como el "tremblement de terre de février 1843" (2006: 99); en septiembre de 1865, "un cyclone d'une rare violence" (2006: 99); "le 8 mai 1902, la Pelée cracha du feu" (2006: 158); o una "épidémie de fièvre jaune" en Nueva Orleans (2006: 246).

Observamos, pues, cómo efectivamente la naturaleza en el Caribe y en Maryse Condé, no puede reducirse a mero decorado o telón de fondo. Ha de considerarse, por el contrario, en tanto que una fuerza actancial de primer orden. En palabras del poeta guadalupeño Daniel Maximin, amigo de Condé: "La nature dans la Caraïbe n'est pas un décor, c'est un personnage central de son histoire" (2006: 81).

Maximin, en su ensayo *Les fruits du cylone : une géopoétique de la Caraïbe* (2006), ofrece además algún conato de pista antropológico-histórica sobre las raíces de esta realidad. Se remonta a las primeras esclavas africanas llegadas a las islas caribeñas, esto es, a la herida fundacional de las culturas antillanas: el *Middle Passage* o trauma de la travesía del Atlántico y la trata. Dice así:

Une vieille croyance antillaise rapporte que certaines esclaves emportèrent d'Afrique en secret des semences de plantes cachées dans leurs cheveux pour ensemencer dès l'arrivée la terre inconnue d'espèces propices à leur santé et à leur salut (Maximin 2006: 81).

Las Antillas como hoy las conocemos nacen, literal y literariamente, de un violento trasplante y de una siembra efectuada por manos de mujer. La naturaleza y la existencia humana (con toda la carga de creación y trascendencia que la vida de las mujeres y los hombres conllevan), así, se injertan irremediablemente la una y la otra.

Media solo un paso de esta imagen de las primeras africanas trasplantadas y trasplantadoras en el Caribe, con la cabeza repleta de semillas clandestinas, a la imagen de la mujer vegetal que da potencialmente sombra y frutos, incluso en tiempos o tierras contrarios.

La idea de la inagotable fertilidad femenina está, en efecto, muy presente en el imaginario popular antillano y en el condeano, ligada de manera indisoluble a la noción de resiliencia. Pervive la imagen de la mujer caída que siempre acierta a levantarse de nuevo. Comulga esta con la del amarronado fruto del denominado castaño de Indias, árbol también central en nuestro glosario de criollismos condeanos, muy frecuente en latitudes antillanas. Ese fruto equivale en el imaginario popular al sexo y, por extensión, el género femenino. Tal identificación se explica por su corteza dura y el hecho de que, al caer, ya maduro, libere gran cantidad de pequeños frutos de su interior: al igual, pues, que la mujer misma resiste los envites de la existencia y es capaz de engendrar vida incluso ante la adversidad. Por otra

parte, el omnipresente "fruit à pain" del "arbre à pain" libera en su caída una suerte de yermo líquido blancuzco, análogo al semen masculino. Así se explica el proverbio *créole* "Fem-n cé chataign, n'hom-n cé fouyapin": "La femme, c'est une châtaigne, l'homme c'est un fruit à pain" (1993: 4). Maryse Condé titula de este modo uno de los relatos centrales de su volumen de cuentos *Pays Mêlé* (1997).

Como puede intuirse, esta imagen sienta, además, las bases de una analogía que será vertebral en la poética condeana y, en general, las poéticas antillanas: la analogía de la mujertierra. Estamos ante una analogía fértil donde las haya, nunca mejor dicho, en la narrativa de Condé: "La terre", afirma el gran propietario en *La colonie du nouveau monde*, "est une femme fidèle" (1993: 40); "Une femme, c'est comme un oranger ou un pied de letchis. C'est fait pour porter!" (1989: 188).

La analogía mujer-tierra, en ejemplos tan significativos de las literaturas antillanas como la novela *Gouverneurs de la rosée*, del haitiano Jacques Roumain, se realiza bidireccionalmente. La tierra, así, figura "comme une femme qui d'abord se débat" (1989: 13), para finalmente terminar cediendo a su naturaleza cíclica. Se abre fértil bajo la fuerza del hombre, "ensemencée comme une femelle" (1989: 22). La obra de Roumain no deja, pues, lugar a dudas: "Mais la terre est comme une bonne femme, à force de la maltraiter, elle se révolte" (1989: 37). Por añadidura, Manuel, el protagonista hijo pródigo, descubre por fin el manantial que salvará a su pueblo de una mortal sequía al mismo tiempo que encuentra el amor de Annaïse. Será, precisamente, junto a la fuente donde se producirá su primer encuentro sexual: "Et il l'avait prise à la source et la rumeur de l'eau était entrée en elle comme un courant de vie féconde" (1989: 163).

Esta analogía palíndroma se ramifica, a su vez, en lógicas mutaciones poéticas: mujer-pájaro, mujer-flor, mujer-agua, mujer-árbol... Esta última nos interesa especialmente, la imagen de la mujer-árbol. Ya en el siglo XIX, el periodista americano Lafcadio Hearn, que nos legó interesantes crónicas de su vida en Las Antillas, anotaba cómo "une belle femme est comparée dans le patois⁶ créole à un bel arbre", esto es, un "bel bois" (2004: 240 y ss.).

Esta imagen de la mujer-árbol se ramifica, si se nos permite continuar tan idónea metáfora, a lo largo de toda la obra de Condé. Y no sólo: en el *excipit* de *L'exil selon Julia* (1996), de su contemporánea y compatriota Gisèle Pineau, asistimos a la asunción en árbol de la abuela guadalupeña reencontrada por la nieta criada en la metrópolis:

Soudain, elle [Man Ya / Julia] enlaça un tronc d'arbre et disparut dans ses branches [...]. En France, elle nous avait dit qu'elle rentrait dans les arbres ; ces paroles-là n'avaient pas cru en nous (Pineau 1996: 217).

En la obra capital de la martiniquesa Schwarz-Bart, asimismo, el amoroso discurso de la abuela resistente de Télumée redunda en esta metáfora clave de la mujer-árbol y la mujer-flor, cíclica en su infinita resiliencia, capaz de re-florecer tras cada desgracia: "...tiens bon ma fille, accroche-toi, il faut que tu mûrisses, que tu donnes ton fruit" (1967: 85); "...ta première floraison [...], embaume-nous, ma fille!" (1967: 142). También la hija-nieta, Télumée, se dirigirá a su madre abuela como sigue: "...maman Miracle, tu es l'arbre contre lequel s'appuie notre hameau..." (1967: 249). Idéntico discurso abuela-nieta puede leerse hacia el final de *L'exil selon Julia* de Gisèle Pineau, con ocasión del regreso de la nieta a la isla natal desde el gris París y, por ende, el reencuentro con Man Ya: "Écoute! Respire! Dégage les branches de l'arbre qui croît en toi. Sa sève te nourrit" (1996: 172).

6 La errónea inclusión de la(s) lengua(s) *créole(s)* en la categoría secundaria de los "patois" o dialectos se constata, muchas décadas después de que Hearn escribiera estas anotaciones, en *Le temps des madras* (*princeps* 1965) de la martiniquesa Françoise Ega (1989: 14 y ss.). Esto prueba el éxito de la política metropolitana de departamentalización a nivel lingüístico-cultural.

André Schwarz-Bart, en su significativa novela *La mulâtresse Solitude* (1972)⁷, se revela como un experto conocedor de dicha asociación mujer-árbol, honda y firmemente enraizada en el imaginario tanto antillano como africano original. Schwarz-Bart desvela asimismo parte esencial del trasfondo antropológico del símil, al narrar como sigue la escena del parto de la madre de Solitude:

Et, tandis que les hommes couchaient le placenta en terre, pour y planter un arbre auquel s'attacherait sa destinée, les vielles convinrent que l'enfant porterait le nom de Pongwé, feu sa grand-mère maternelle Pongwé, dont elle était visiblement la réincarnation (Schwarz-Bart 1972: 12).

Nos parece que, para buscar las raíces de esta imagen en Maryse Condé, hay que remontarse a la figura, a caballo entre la Historia y la leyenda, de la esclava cimarrona Solitude, que lideró en el siglo xvIII las tempranas revueltas de los esclavos contra el sistema colonial en la isla. Parece funcionar en su imaginario como mujer-árbol primigenia, madre de todas las madres, portadora de todas las semillas del porvenir y tierra natal por excelencia. Se la suele representar, de hecho, embarazada. Así, en el relato Solo, Maryse Condé bautiza Solitude a la madre de la bastarda protagonista. Esta, a su vez, será madre de otro hijo bastardo, desarraigado ya desde antes de nacer, cuyo nacimiento aspira a cumplir con un simbólico rito africano de enraizamiento (1997: 87): "Je veux enfouir son cordon umbilical sous un acoma royal" (1997: 17). En Les derniers rois mages, de modo similar, Spéro se pregunta si, tras tantos años de exilio, sigue siendo factible el regreso a la isla-madre: ¿sigue la tierra natal siendo por siempre tierra natal? ¿O, por el contrario, el regreso supone buscar "sans jamais retrouver le piébwa de son placenta" (1992: 169)? Otro ejemplo destacable lo ofrece la novela Desirada⁸, donde la consideración de la confusión identitaria sufrida por Marie-Noëlle, representante de las segundas y terceras generaciones de antillanos emigrados en la metrópolis, desemboca en una nueva mención del rito vegetal del nacimiento y del origen en las islas:

Peut-être qu'elle ferait désormais partie de ces vacanciers nostalgiques qui retournent année après année au pays d'enfance cherchant vainement l'arbre de leur placenta (1997: 211).

Esta analogía de la mujer-árbol originaria, se realiza aún más explícitamente en la autobiografía de infancia *Le Coeur à rire et à pleurer*. La fertilidad del cuerpo de la madre de Condé, sorpresivamente embarazada en edad tardía, se asimila al árbol que resiste la sequía del tiempo: "L'arbre de son corps n'était pas flétri, desséché. Il pouvait encore porter des fruits" (1999: 19).

Se filtra, así, en la poética condeana una denuncia al estigma de la mujer sobrante (la mujer no-madre, la mujer-árbol que no da frutos: como mucho, tal vez, alguna flor) y la consecuente crítica a la "ideología pronatalista" (Parry 2005: 338) imperante en nuestras sociedades. Esto se ve con claridad en pasajes como el que sigue:

7 Solitude habría sido hija de un esclavo de origen africano deportado a Guadalupe. Habría liderado con gallardía y arrojo, a mediados del siglo xvIII, las revueltas de esclavos en dicha isla contra el sistema colonial. Condé la cuenta entre las heroínas fundadoras del espíritu de rebelión y el independentismo en Guadalupe, en su ensayo *La parole des femmes* (1993: 4). La figura de Solitude engloba, simbólicamente, la idea de la esclavitud femenina (Gautier 1985).

8 Nos consta que la elección del lienzo *Raíces* (1943) de Frida Kahlo para la portada de la primera edición de esta novela fue empeño personal de Condé.

...elle [Victoire] ne verrait plus son sang et n'enfanterait plus [...]. Dans nos sociétés, de nos jours encore, être mère est la seule vocation de la femme. La stérilité revient à traîner un corps inutile, privé de sa vertu essentielle. Papayer qui ne donne pas de papayes. Manguier qui ne donne pas de mangues. Concombre sans graines. *Écale* vide (2006: 86-87).

El verbo "enfanter", de difícil traducción, sinónimo en un plano simbólico de la perífrasis "porter des fruits", sublima y cuestiona en la narrativa de Condé "los valores, actitudes, perspectivas y creencias sociales, políticas y morales que enmarcan la interpretación de los roles sociales de mujeres y hombres respecto a la parentalidad" (Parry 2005: 338). Por decirlo en términos condeanos, que deben ser encajados siempre desde la ironía y la explícita vocación de incomodar de nuestra autora: "Une femme est faite pour recevoir la sémence. Une femme est faite pour enfanter" (1997: 75); "Les filles sont faites pour enfanter. Mieux vaut tôt que tard" (2006: 22).

Esta experiencia de la maternidad, a menudo, es vivida por los personajes femeninos condeanos traumáticamente, en escenarios naturales expoliados o sacudidos por fenómenos violentos. Late en toda la obra de Condé un afán de visibilizar críticamente las violencias sexuales, ginecológicas y obstétricas experimentadas por las mujeres, especialmente por las mujeres que pugnan por florecer en los paisajes más áridos, es decir, las regiones más oprimidas. Tenemos, así, no pocas mujeres embarazadas, en África y Las Antillas, a resultas de una violación, o bien mujeres que padecen terribles embarazos y partos. Esto es así inclusive en las obras biográficas, como en *La Vie sans fards* (2012). En esta autobiografía de sus años adultos por África, Condé narra sin tapujos el peor de sus cuatro partos, en condiciones infrahumanas en el hospital de Donka, en una Guinea devastada tanto social como medioambientalmente por el rápido viraje personalista y corrupto de los socialismos africanos de mediados del siglo xx.

Ante las violencias de este tipo, los personajes femeninos condeanos manifiestan una extraordinaria resiliencia. Una dignidad vegetal, vertical, inquebrantable. La fortaleza propia de los "bambous" y los "roseaux" (1993: 79 y ss.; 1995: 98 y ss.), que se doblan al viento sin llegar nunca a quebrarse.

Ambos términos son muy recurrentes entre los criollismos condeanos relativos a la flora. Vehiculan, primeramente, una metáfora de la mujer migrante o de la pulsión femenina de horizontes, que Condé comparte con muchas de sus contemporáneas criollas francófonas y con la Nobel de literatura afroamericana Toni Morrisson.

Recordemos, por ejemplo, cómo en *La Colonie du nouveau monde* (1993) Nefertiti soñaba obsesivamente con una jaula de bambúes flexibles para sus pájaros; exactamente igual que el burlado personaje de Violette en la novela *Jazz* de Morrison (1992: 36) o que el personaje de la madrina en la gran ciudad en *Le Temps des madras* de Françoise Ega: "Pourquoi enfermer des oiseaux?" (1989: 26). Esto nos lleva a considerar la imagen del bambú o del junco en su proximidad con la imagen del ave en busca de cielo abierto y en relación metonímica con el nomadismo, forzado o voluntario, de los personajes femeninos en cuestión, descendientes de esclavas: "Décrivons Thérèse Jovial. Souple et savoureuse comme un roseau de canne à sucre..." (2006: 53).

En Maryse Condé se perfila, de este modo, un actante femenino bien característico de las literaturas caribeñas contemporáneas: la "mujer-junco". También es llamada popularmente "potomitan", por analogía con el pilar central de los templos vudúes, que originalmente debía de ser, sin duda, un tronco de árbol o un árbol mismo.

Tomamos prestada la hermosa y pertinente metáfora de la "mujer-junco", de nuevo, al poeta guadalupeño Daniel Maximin (2006; Pfaff 2016: 47 y ss.). Ya la esbozó, aunque sin llegar al feliz hallazgo terminológico, Lafcadio Hearn en sus apuntes sobre la verticalidad de las mujeres portadoras de aquellas latitudes, a quienes describió como ejemplares seres "droits comme des palmiers, souples et élancés" (2004: 42) y siempre portando pesados "fardeaux" (Hearn 2004: 106) en "*trays*" o bandejas de madera (2013: 20; Ega 1989: 27) apoyados en la cabeza. Esto le recordaba a Hearn, con razón, al mito de la robusta Atalanta (108) y anotó que

le parecían sostener, en efecto, con su fuerza enraizada en la fragilidad, como los juncos mismos y los bambúes, la arquitectura entera de la sociedad criolla.

Hearn lo dejó expresado en estos términos: "quoiqu'il arrive, elle ne meurt pas de chagrin, cette fille du soleil; elle exhale sa peine dans une chanson, comme un oiseau" (2004: 342). Y arguyó una explicación histórica y sociológica para esta tipología de mujeres inquebrantables: el trauma colonial esclavista habría desarrollado artificialmente en ellas un firme "désir de plaire", así como una "merveilleuse faculté d'accepter la destinée" (Hearn 2004: 336). Otros estudiosos y autores, como Alioune Diop, a quien cita la propia Condé en su ensayo *La Parole des femmes*, tratan, en el mismo sentido, de la resistencia y las muchas coerciones vividas a través de los siglos por una cierta "civilisation de la femme" africana diaspórica (1993: 3).

En resumen, al hablar de "mujeres-junco" o "femmes-roseau antillaises", estamos tratando de mujeres nómadas cuyas raíces, como las de los juncos y bambúes mismos, no se encuentran profundamente enterradas en tierra alguna y poseen la virtud de la adaptación. Mujeres que osan servirse de sus voces, de sus manos y, en suma, de sus cuerpos, para conquistar espacios de palabra, de ritmo, de cultura y de pensamiento prohibidos. Mujeres expuestas a todos los vientos y a la búsqueda de sí mismas, que resisten a todo y a todos en su vertical elegancia.

La resiliencia extraordinaria de estas arquetípicas mujeres-junco queda reflejada en un proverbio *créole* muy utilizado para referirse a las mujeres *potomitan* inquebrantables: "Fanm tombé ne janmais désespére". En la lengua escrita, es posible encontrarlo bajo diferentes gra-fías. Podría traducirse al francés como: "La mujer, cuando se cae, nunca desespera" (Condé 1989: 183; 1993: 53; 2003: 348; Maillet 2006: 213; Dracius Pinalie 1989: 134).

Estamos ante otro leit-motiv condeano indiscutible.

En la novela *La Colonie du nouveau monde*, Condé lo interpreta libremente a pie de página por: "Une femme ne doit jamais perdre espoir!" (1993: 53). En *La parole des femmes*, libro del mismo año pero de un género bien distinto -el ensayo divulgativo- opta por la versión: "Une femme tombée se relèvera toujours" (1993: 4). En *Savannah Blues*, novela para jóvenes, encontramos un mensaje de esperanza y resiliencia similar parafraseado: "Celui qui pleure aujourd'hui, demain sera consolé" (2009: 80); al igual que en el excipit de *La Planète Orbis*, dedicado a sus nietos Maryse y Mounir: "Au bout de la nuit, il fait jour" (2002: 98).

En la poética condeana, como vemos, prevalece el optimismo ante el futuro, a pesar del paisaje arrasado del presente. Es un optimismo eminentemente femenino, que explora, además de las resonancias vegetales que venimos viendo, las imágenes acuáticas.

En ese sentido, estos personajes tejen ambivalentes relaciones con el mar. Por ejemplo, Ranélise, la madre adoptiva de Marie-Noëlle durante su infancia guadalupeña en la novela *Desirada*, mantiene una relación problemática con el mar: "elle savait que la main de la mer guérit tout" (1996: 29), pero de todos modos "entrait précautionneusement dans l'eau, faisait deux grands signes de la croix" (*Idem*).

En *Hugo le Terrible*, igualmente leemos, en primera persona, los sentimientos encontrados que sobre el mar alberga el joven Michel: "La mer me fait peur et m'attire à la fois (...). Elle procure à l'homme de la nourriture, mais elle est aussi capable de le tuer" (1991: 35). La volubilidad de los océanos, en resumidas cuentas, inspira fascinación y terror a partes iguales: atávicos sentimientos de vida y muerte entrelazados. Hay un pasaje especialmente significativo a este respecto, animado por una evidente vocación de crear conciencia sobre la crisis climática actual:

Les savants m'ont appris qu'un jour elle [la mer] recouvrira l'univers et que son empire ne connaîtra pas des limites. La terre sera lavée de ses petitesses, de ses mesquineries, de ses souffrances et de ses deuils. Nul ne saura où se trouvaient un jour la Guadeloupe ni la Martinique. De grandes plaques couvertes de fleurs barbares dériveront. Il n'y aura plus d'humains (2015: 365).

Encontramos aquí una referencia literaria al compendio variable, polémico y en continuo debate de teorías biológicas científicas popularmente conocidas como "Hipótesis Gaia", que recientemente ha celebrado su quincuagésimo aniversario. Como idea principal, seguramente simplificada en exceso por nuestra parte, destaca la concepción de la Tierra ("gaia", en griego) en tanto que mujer-madre suprema: ser vivo, que interactúa o reacciona, autorregulándose en pos de la optimización del entorno. La Madre Gaia (pro)crea así su propio hábitat favorable a la complejidad de la vida, manteniéndolo constante para su subsistencia. Debemos la temprana formulación de estas hipótesis de la tendencia al equilibrio autorregulado de la biosfera al británico James Lovelock (1969). Este empleó, para explicar científicamente este fenómeno, los términos de "regulación homeostática" (Lovelock 1985: 78) u "homeostasis", cultismo grecolatino creado por el fisiólogo americano Walter Cannon a principios de siglo (1926).

Según el pensamiento de Lovelock y sus seguidores científicos, este planeta que denominamos con acierto azul estaría llamado, en un futuro geológico no tan lejano, a reaccionar ante las agresiones que la especie humana le inflige, eliminándola para posibilitar así la supervivencia de Gaia. Maryse Condé, en la anterior cita y también en su novela *En attendant la montée des eaux* (2010), convierte en motivo poético tales consideraciones biológicas, inquietantes y esperanzadoras por igual, sobre el devenir planetario:

C'est pour toutes ces raisons confuses que j'ai intitulé un de mes derniers romans *En attendant la montée des eaux*. L'action se passe en Haïti dont on connaît les malheurs. Les personnages aussi sont durement éprouvés. Je voulais signifier que tout cela est passager et qu'un autre temps de paix et de bonheur viendra (2015: 365).

Tal vez esta certeza de que un día no tan lejano el agua, el origen de la vida, constituirá también una suerte de redención final de la misma, sea precisamente lo que sostiene invencibles a las mujeres vegetales condeanas. Los regatos antillanos, los ciclones, los volcanes, los terremotos y los hombres las amenazan. Nada, sin embargo, consigue talar completamente a estas guerreras migrantes, conscientes de que vivir significa resistir. Y resistir no es otra cosa que esperar a que nos suba, por fin, la última marea.

Bibliografía

- Alonso, M.A., Negritud, sororidad y memoria: poéticas y políticas de la diferencia en la narrativa de Maryse Condé. Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 25 de enero de 2018.
- Bracke, A. / M. Corporaal, «Ecocriticism and English Studies: an Introduction», *English Studies 99:4* (2010), 709-712. DOI: https://doi.org/10.1080/0013838X.2010.518038
- CONDÉ, M., *Traversée de la Mangrove*. París: Mercure de France 1989.
- —, *Victor et les barricades*. París: Je Bouquine 1989.
- Hugo le Terrible. París: Éditions Sépia 1991.

- —, *La parole des femmes*. París: L'Harmattan 1993.
- -, *Desirada*. París: Robert Laffont 1997.
- -, Pays Mêlé. París: Mercure de France 1997.
- Historie de la femme cannibale. París: Mercure de France 2003.
- Victoire, les saveurs et les mots. París: Gallimard 2006.
- —, *Savannah blues*. Saint-Maur-des-Fossés : Sépia 2009.
- -, En attendant la montée des eaux. París : Lattès 2010.
- CORTÉS VIECO, F.J., «Intersecciones entre la mujer, la ecocrítica y el postcolonialismo en *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys», *BABEL-A.F.I.A.L.* 23 (2010), 31-50.
- EGA, F., *Le temps des madras*. París: Éditions maritimes et d'outre-mer 1989.

- HEAD, D., «The (im)possibility of Ecocriticism», en: Kerridge, R. / N. Sammells (coord.) Writing the environment. Londres: Zed Books 1998, 27-39.
- HEARN, L., Aux vents caraïbes : deux années dans les Antilles françaises. Raphaël Confiant (prólogo) y Marc Logé (trad.). París: Hoëbeke 2004, princeps 1890.
- Love, G., *Practical Ecocriticism*. Charlottesville: U. de Virginia Press 2003.
- LOVELOCK, J., Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra. Alberto Jiménez

- Rioja (trad.). Barcelona: Ediciones Orbis 1985.
- MAXIMIN, D., *Les fruits du cyclone. Une géo- poétique de la Caraïbe.* París: Seuil 2006.
- MORRISON, T., *Jazz*. Barcelona: Debolsillo 2005.
- Sturgeon, N., Ecofeminist natures: race, gender, feminist theory and political action. Nueva York: Routledge 1997.
- VADDE, A., «Cross-polination: ecocriticism, zoocriticism, postcolonialism», *Contemporary Literature 52:3* (2011), 565-573.

Importancia de la naturaleza en la vida y obra de Emilio Prados¹

SERGIO MONTALVO MARECA

Universidad Complutense de Madrid / Instituto Universitario Menéndez Pidal sergmont@ucm.es

Resumen

La poesía de Emilio Prados, nacido en Málaga y exiliado en México tras la Guerra Civil, es un lienzo donde cada elemento del paisaje en el que creció aporta una huella inmarcesible. A través de la naturaleza es posible reproducir la biografía del poeta, pues en sus versos se aprecia un recurso simbólico que se sirve de imágenes del mar, de la vegetación o de las flores para expresar aquello que no alcanza el lenguaje. De este simbolismo pueden extraerse dos tendencias: la de las referencias a la naturaleza malagueña, alegoría de la libertad y felicidad; y la tendencia resultante tras el exilio. Prados experimentará una profunda depresión al perder su patria; después, la nostalgia inundará su creación poética. Este nuevo simbolismo se caracteriza por una mayor complejidad en los conceptos, que van más allá de lo estrictamente visual para alcanzar lo olfativo, las texturas y las sensaciones.

PALABRAS CLAVE: Emilio Prados, naturaleza, Andalucía, flores, simbología.

Abstract

The poetry of Emilio Prados, a poet born in Malaga and exiled to Mexico during the Spanish Civil War, is a canvas where the elements of the nature of his childhood draw an unfading trace. Through nature it is possible to reproduce the biography of the poet because in his verses we can appreciate a symbolic resource that uses images of the sea, vegetation or flowers to express what language cannot say. Two tendencies can be extracted from this symbolism. On the one hand, that of the references to Malaga's nature, an allegory of freedom and happiness. On the other, the post-exile tendency. During this period, Prados suffered a deep depression and from then on, nostalgia permeated his poetic creation. This new symbolism is characterized by a greater depth in the concepts: they go beyond the strictly visual to reach the olfactory aspect or to convey textures and sensations.

KEY WORDS: Emilio Prados, nature, Andalusia, flowers, symbology.

1. Introducción

1.1. Aproximación al poeta

Los integrantes de la Generación del 27 fueron muchos y cada uno de ellos aportó un nuevo matiz para la renovación del pensamiento poético de la modernidad. No obstante, a lo largo del siglo xx esta nómina fue estrechándose cada vez más, con la consecuencia de que muchos autores quedaron fuera del círculo. En palabras de Antonio Carreira: "El poeta Emilio Prados es uno de los mitos menores de la llamada generación del 27, mito más en cuanto persona que en cuanto poeta, porque ahí casi todo el mundo hace la venia y sigue su camino" (2014: 246).

1 Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto "Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos" (DIALOMOM). Nº ref. PGC2018-095886-B-Ioo (MCIU/AEI/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

La anterior afirmación responde, en parte, a la complejidad de la poética pradiana: los versos del malagueño están cargados de símbolos e imágenes cuidadosamente encriptadas, poco asumibles para los lectores y, a su vez, desconcertantes para la crítica (Manteiga 1991: 175). Con todo, supone un auténtico manual para la vida donde se tratan temas que han atraído el interés del ser humano desde la Antigüedad y que lo han movido a escribir, ora literatura ora filosofía; por ejemplo, el amor, la muerte, el problema del tiempo, la preocupación por la estética o la idea de Dios.

Si bien la biografía de Emilio Prados no es el objetivo de este trabajo, resulta ineludible referir algunos momentos de su vida, pues condicionaron su producción literaria y, en ocasiones, esta no puede explicarse sin recurrir a las vivencias del autor. Nació en Málaga en 1899 y tuvo una infancia difícil provocada por los terrores nocturnos y, en especial, por una enfermedad respiratoria. Desde muy joven se convirtió en un pilar para la cultura malagueña, lo que le llevó a establecer relaciones con diferentes intelectuales (Altolaguirre, Aleixandre, Dalí, Lorca...). Sin embargo, la Guerra Civil española truncó decisivamente su vida y su felicidad. Abandonó España en enero de 1939, ante la imagen de una ciudad de Málaga incendiada por las tropas franquistas. Tras su paso por Francia y un inviable exilio a Chile, el malagueño llegó a México el 23 de mayo de 1939 ayudado por Octavio Paz. Desde entonces, se instaló en su mente el recuerdo de su casa de la calle Larios en llamas, símbolo de una vida abrasada. Este sentimiento confirió a su poesía "el tono nostálgico y el constante volver los ojos hacia el recuerdo mediante el que se pretende recuperar el pasado, esa especie de 'paraíso perdido'" (Caballero Wangüemert 1987: 134).

1.2. Aproximación a la poesía y sus símbolos

Tradicionalmente, la obra poética de Emilio Prados se ha analizado dentro de una clasificación tripartita formulada por José Sanchis-Banús en su edición de *La piedra escrita* (1979: 22). La relación entre ambos fue siempre epistolar. Comenzó durante la etapa de Prados en Francia y continuó durante su exilio mexicano. A través de las misivas, Sanchis-Banús trató de comprender el genio creador del malagueño, quien le remitía nociones desordenadas y poco rigurosas sobre lo que significaba para él la poesía².

La clasificación en tres partes es, hasta hoy, la que ha gozado de una mejor aceptación por parte de la crítica literaria. De ella se sirven, entre otros, Patricio Hernández Pérez (2011: 65-67) o Rasha Ali Abdelazim (2016: 190-191). La primera de las etapas se encuentra más próxima al concepto de poesía pura, que deriva rápidamente en el surrealismo³. Este primer momento creador dio paso a una segunda etapa, marcada por la poesía social y política; composiciones más populares y, por tanto, más accesibles para los destinatarios de esta llamada poesía comprometida. Por último, la tercera y última fase comienza tras el exilio. El desconcierto provocado por la soledad y el aislamiento que experimentó el poeta en México permearon la vuelta a "una poesía pura que entrara en comunicación con los demás seres" (Hernández Pérez 2011: 67). Será esta una poesía en constante conflicto con los límites del lenguaje, plagada de símbolos e imágenes de la naturaleza.

Para poder abordar la importancia y la complejidad de los símbolos en la lírica pradiana es necesario acudir primero a la etapa inicial, fruto de la influencia de las vanguardias europeas y de las enseñanzas de Juan Ramón Jiménez en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Hernández Pérez ya menciona las similitudes entre la poética de Prados y la de su maestro, y se detiene en el compromiso de ambos poetas por adquirir un lenguaje óptimo, capaz, incluso, de sobrepasar lo meramente lingüístico:

Para Juan Ramón Jiménez ese poner orden al caos se vinculaba con la misión de ir creando conciencia para que al final llegue el ser humano a verse como realmente es. Con todo

² Remito a la edición de dicha correspondencia que publicó Díaz de Guereñu en la editorial Pre-textos (1995).

³ Sobre el surrealismo pradiano, véase Hernández Pérez (1993).

lo criticable que pueda ser esta visión superior del poeta, nos merece un gran respeto, pues Juan Ramón Jiménez no solo creyó en ella, sino que consagró toda su vida. El lenguaje poético no era para él un medio de expresión sin más, sino que iba más allá de su capacidad comunicativa [...] Una evolución similar a la de Juan Ramón Jiménez se dio en la poesía última de Emilio Prados que la crítica en general considera hermética, pero que puede comprenderse mejor desde la óptica del pensamiento de Prados (2011: 64).

Por su parte, María Ángeles Lacalle Ciordia define así la génesis de la simbología pradiana: "hay una lucha constante por vencer los límites del cuerpo o de las cosas y por alcanzar las raíces del pensamiento que revelan 'lo maravilloso' al que el poeta queda magnetizado" (2003: 10). El resultado de este proceso de deconstrucción y posterior construcción no es otro que un sistema expresivo capaz de dar cuenta de todo lo que antes no podía, rasgo que mantendrá hasta el final de su vida.

Igual interés merece la hipótesis de Elena Reina. Esta tiene su fundamento en que el ser humano no es capaz de comprender su propia naturaleza ni tampoco la del universo en el que vive, por lo tanto necesita del símbolo para alcanzar esas nociones. Por consiguiente, los símbolos en la poesía de Emilio Prados tienen, por una parte, una función iluminadora y de orientación al sujeto y, por la otra, le permiten al poeta trascender los límites espaciotemporales que cohíben a los humanos (1988: 161-162).

2. La importancia de la naturaleza dentro de la simbología pradiana

Los símbolos ligados a los diferentes elementos de la naturaleza suponen una constante a lo largo de la obra poética de Emilio Prados, aunque es en la última etapa, la del exilio, donde se tornan más complejos. A través de los elementos naturales, como el agua, la luz, el fuego, los árboles o diversas familias de flores, Emilio Prados cantará a ese "paraíso perdido" mencionado antes, que no es otro que la España previa a la Guerra, y también cantará a su ciudad natal, Málaga. Este recurso aparece en otros poetas exiliados: se ve en *Sombra del paraíso* (1944) de Aleixandre, en *La arboleda perdida* (1959) de Alberti, pero también en *Ocnos* (1942) de Cernuda o en *Cántico* (1950) de Jorge Guillén (Caballero Wangüemert 1987: 134).

Ya Reina (1988) planteó –en un trabajo que hoy resulta relativamente antiguo, pero cuyos planteamientos continúan vigentes— una serie de ejes sobre los que se desarrolla el simbolismo pradiano a lo largo de la vida del poeta. A continuación se presentan aquellas líneas simbolistas cuyo fundamento se encuentra en la relación entre el sujeto poético y la naturaleza. De este modo, el objetivo de este trabajo no es otro que analizar el papel que cumplen estos elementos naturales, a menudo ligados al paisaje malagueño y la percepción que Prados posee de él en cada una de sus etapas vitales: la noche, el campo, las flores (con especial importancia de la rosa y el jazmín) o el mar. Para alcanzar dicha meta, se combinan explicaciones teóricas, que atienden a la bibliografía previa y a estudios clásicos como el de Reina o los ya mencionados de Hernández Pérez, con citas de diferentes poemas (completos cuando es posible o, en su defecto, pequeñas selecciones de las partes esenciales). Asimismo, la elección de las composiciones no solo está regida por el tema (el símbolo que se esté analizando), sino también por el tiempo, pues la voluntad de este trabajo es mostrar la evolución de un mismo referente a lo largo de la obra completa de Prados: "Toda tentativa por crear líneas divisorias arbitrarias no haría más que destruir la armonía u homogeneidad de la obra" (Manteiga 1991: 177); por ello, se hace referencia a diferentes poemarios y no a uno en particular, como sí hace, por ejemplo y con buenos resultados, Reina (1988: 21-46; 163-200).

Con todo, la idea central del símbolo en la poesía del autor del 27 recae en el deseo de alcanzar la fusión entre el individuo y su madre figurada, la naturaleza. En el poema «Atardecer (quietud)» (*PC* I: 282), perteneciente a *Cuerpo perseguido* (1927-1928), el poeta canta a su cuerpo, que se ha transfigurado en diferentes elementos:

Serena, igual que esta rama se alza en el viento, mi sangre, iqué rojo tallo de pulsos alza dentro de mi carne! ¡Qué fuente! ¡Qué claro río en pie en mi cuerpo se abre, igual que se abre en el cielo este árbol! ¡Qué limpios cauces bajo mi frente mis venas enredan, como en el aire sus blandas ramas el árbol enreda bajo la tarde! Como sus frutos mis ojos temblando en mis sienes nacen. ¡Qué majestades de cumbre las de sus dos altos mares! ¡Qué solemne actitud última la de sus dos soledades! Serena igual que esta rama se alza en el viento mi sangre.

También Prados acudirá a este recurso para la descripción del amor y de la persona amada. En «Ascensión» (*PC* I: 329), también de *Cuerpo perseguido*, se funden amante y naturaleza para presentar una imagen del erotismo diferente a la habitual:

Como un río mi sangre va cruzando tu cuerpo. ¡Qué posesión perfecta de todo tu camino! Árboles y ventanas con los cabellos sueltos levantan por tus ojos mi corazón al viento. ¡Qué clamor en las ramas enreda libre el sueño! Tallos, pulsos, campanas, desencajan el cielo... Como un río mi sangre cruza en ti pie tu silencio: iqué posesión tan clara de Dios bajo tu pecho!

2.1. La noche

Desde su infancia, Emilio Prados sufrió ataques de pánico nocturnos que se prolongaron a lo largo de su adolescencia e, incluso, durante la edad adulta. Esto generó en su poesía un interés por los elementos relacionados: la oscuridad, la noche o los contrastes lumínicos. *Tiempo* fue su primer poemario, escrito entre 1923 y 1925. Los títulos de los dos primeros poemas resultan especialmente útiles para comprender esta idea: «Oscurecer» y «Noche».

La noche suele mostrarse en su poesía, al menos en la anterior al exilio, en oposición al día; así ocurre también con los conceptos de luz—oscuridad. En el poema «Noche» (*PC* I: 9) es donde mejor se aprecian estas relaciones dialécticas:

El sol, como un espejo, por un lado es brillante y por el otro negro.

Esta idea enlaza con otras de la corriente pradiana basadas en una relación de dependencia dual, como los binomios vida—muerte, yo—tú o sueño—realidad (Suárez Zarallo 2006: 103-112). La noche se convierte en un símbolo de espacio, tiempo y oscuridad reunidos. También, en palabras de Reina, es un "momento para la abstracción e introspección" (1988: 45, 69-72); además, aunque la investigadora no lo recoge allí, es, por lo expuesto, el momento óptimo para la conexión con lo divino. Así, el ambiente nocturno se presenta como un mundo sin límites —pues no se ven— en el que la poesía y las sensaciones pueden fluir libremente, desatadas de las cadenas que las ligan a lo real y tangible, como sucedía con el lenguaje, que debía romperse para expresar su esencia. Esta idea emerge del poema «Letanía de la noche», también de *Tiempo (PC*, I: 10-11). En él, la noche se presenta como el momento idóneo para la creación, pero también como la única fuerza que puede liberar la realidad de los límites que la encierran:

Noche,
rosa negra
con estambres
de estrellas.
Noche,
tintero de poetas.
Noche,
parra embrujada.
Noche,
colmena abierta
[...]
Noche,
catedral sin campanas.
Noche, reloj sin esfera.
iPiel del día al revés!

Parece lícita la tesis de que la noche en la poética del malagueño supone un infinito que conocer y que, cuando se accede a ella, los resultados sensoriales y expresivos son prácticamente ilimitados⁴ (Lacalle Ciordia 2003: 14). A esta misma idea aludirá en *Vuelta* (1924-1925); concretamente en «Oscuridad» (*PC* I: 120):

Flojo el contorno, en dádiva, a la sombra va cediendo fronteras. La forma que desea desconoce la vista, que huye. Pero percibe el alma la ráfaga del gesto y adivina los términos

⁴ Sobre la importancia de la noche para la creación surrealista poética de Emilio Prados, remito a Reina (1988: 69-89).

hallando fiel la orilla. Aciertan los estudios en la memoria fértil. El ojo se acomoda, y en él entra la imagen a diminuta estancia. Céntrase la alegría y cúrase la sombra.

Hasta el momento, las tres composiciones presentadas correspondían a periodos previos al exilio. Tras su llegada a México, la simbología de la noche en los poemas de Emilio Prados se transforma: "Noche y muerte funcionan como binomio de desolación, angustia y pesimismo en su obra" (Caballero Wangüemert 1987: 136). La relación del poeta con la oscuridad se vuelve más amarga, fruto de la ansiedad de quien se observa lejos del lugar en el que fue feliz y quiere desaparecer: "La identificación entre el yo noche y el yo poeta alcanza el máximo nivel expresivo con el uso de las formas imperativas en el seno de un clímax apasionado e intensísimo" (Garrido Moranga 2001: 27). El poema que inserta el autor –aunque sin la debida cita— carece de título, pero es la composición que abre el tercer libro de *Jardín Cerrado (PC* II: 163-164). En él, la noche se presenta en la casa del poeta y le pide auxilio:

La noche, perseguida, se entró por mi ventana

-Méteme por tus ojos, escóndeme en tu olvido;
aún tu cuerpo, entreabierto, puede muy bien guardarme,
antes de que se entregue al cerrado abandono
que ya está descendiendo tu ardiente vestidura.
[...]
Me acerco dolorida, no niegues tu desvelo.
Guárdame, como al trigo el agua se incorpora
y, en él, la flor engendra, que ha de ser paz del cielo.
Méteme por tus ojos, escóndeme en tu olvido...

2.2. El campo y la alameda

Dentro del universo de los símbolos de la poesía del malagueño, los elementos vegetales son los que atesoran una mayor importancia. Sin embargo, y aunque su presencia en los poemarios previos a la guerra civil española es habitual, será tras su llegada a México cuando estas referencias alcancen su cénit. Por otra parte, el exilio de Prados se presenta de una manera compleja, pues el poeta no se siente solo como un exiliado de España y de su querida Málaga (a la que cantará en múltiples ocasiones); su realidad se detiene, y él pasa a considerarse un exiliado del espacio-tiempo (Prados 1979: 42).

Con el paso de los años, y siempre desde el exilio, se advierte en sus versos una tendencia a identificar la patria perdida con la naturaleza: "La evocación nostálgica se puede transformar en fuente de esperanza, consciente el poeta de que aquello que permanece en la memoria nunca se pierde" (Reina 1988: 152). En este marco cobrarán especial importancia elementos como el campo, la alameda, las flores... De esta manera, todo lo que el exilio dejó atrás se contempla como un paraíso perdido. Así lo expresa en uno de los poemas de sus primeras *Penumbras* (1939-1941), escritas a su llegada a México (*PC* I: 780):

¡Todo el campo era una joya! ¡Era un futuro recuerdo que se empezaba a formar!... El sol, como un vaso limpio de luz, colgaba del cielo; la tierra recién labrada, sedienta de sus destellos como un brazo de cristal se levantaba a cogerlo.

Jardín cerrado será la obra en la que la naturaleza cobre mayor protagonismo, algo que el mismo título ya anticipa. De hecho, el malagueño inserta una sección titulada «Cantar de las alamedas». La alameda simboliza sus vivencias positivas en España, especialmente en la ciudad de Málaga, donde creció (Caballero Wangüemert 1986: 134-135). Una vez más, los nombres no son azarosos: la vía principal de la ciudad lleva el nombre de Alameda, aunque posteriormente se rebautizó con diferentes nombres de acuerdo con los intereses políticos de cada momento de la historia reciente de España. Una muestra de esto es el poema «Desvelo» (PC II: 127), donde el poeta sueña con el retorno:

¿Y si las alamedas me llevaran al sueño?... (Y en el sueño, dormido espero.) Ay, si me llevarán... Ay, si me llevan... (Y un silencio me sale del corazón; me recorre todo el cuerpo.) Ay, si me llevarán... Ay, si me llevan.

2.3. El olivar

Esta agonía se produce porque la nueva naturaleza mexicana le resulta árida y vacía. Estas percepciones son siempre en comparación con Málaga, a menudo representada a través del mar y el olivo. De hecho, el título del siguiente poema es «Llanuras de sol» (*PC* II: 34). Por medio de la geminación de «Campo, campo y más campo», Prados consigue que quien lee los versos perciba el mismo hastío provocado por la homogeneidad paisajística:

Campo, campo y más campo...

-¿Y el olivar?
(Mi corazón, soñando.)
Campo, campo y más campo.
(¿Qué me persigue, Dios, qué me persigue?...)
Campo, campo y más campo...
Y ¿dónde el mar?
(Mi corazón, llorando.)
Campo, campo y más campo.

La identificación de la ciudad andaluza con el campo de olivos vuelve a aparecer en *Río Natural (PC* II: 501-502).:

Al sol, del sol al sol, hablo a mi soledad: ¿es olivar mi Agosto?...

- "iNo hay Agosto en mi tiempo!"
- -Ni hay olivar sin sueño.
- "¿Entro por ti a soñar?"
- -Mi Agosto es soledad...
- "¡Y el olivar es mi sueño!"

2.4. El jardín

El jardín es uno de los símbolos más complejos. Esta idea ha de entenderse desde el motivo pictórico y literario, derivado a su vez de la tradición bíblica, del *hortus conclusus*. El jardín es una construcción humana, artificial y delimitada, por lo que se opone directamente a la figura del campo: ajeno a la mano del ser humano y libre. De esta manera, Prados recupera la esencia de los términos: el Edén (campo abierto) era el Paraíso, pues en él no existía el pecado. En el lado contrario se encuentra el jardín doméstico, marcado por el dolor. En ocasiones, el jardín pradiano se ha entendido como una alegoría del propio Infierno (Ramírez Castro 2005: 100-101). Retomo la cita propuesta por la autora y que pertenece al «Cantar del dormido en la yerba» (*PC* II: 99-100):

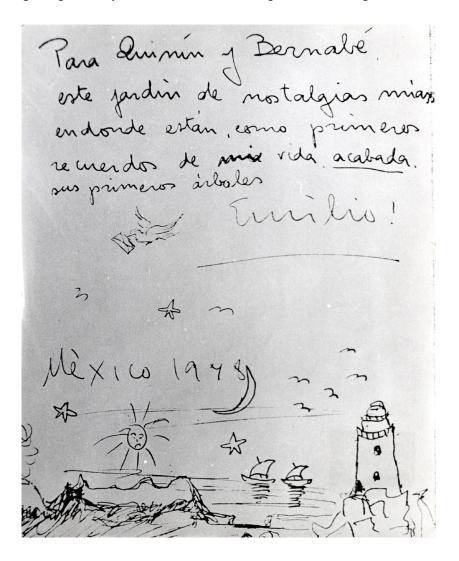
La muerte está conmigo; mas la muerte es jardín cerrado, espacio, coto, silencio amurallado por la piel de mi cuerpo, donde, inmóvil –almendra viva, virgen–, mi luz contempla y da la imagen redimida, del fuego. Si he de morir, ya es muerte: la estrella, la avenida, el silencio, la noche el agua y el amor.

En «El germen que se cumple» el poeta malagueño hace una descripción, quizás más clara, de lo que supone para él un jardín cerrado, metáfora de su vivencia en México. Esta definición debe entenderse en oposición con la idea del jardín abierto, que se identifica con la España que dejó (*PC* II: 336-337):

Pero el jardín, tan cerrado, ¿en dónde está?
Ni sus muros
dan la sombra –seña
de su retiro—; ni el agua
correr se siente;
ni el rumor de la alameda
levanta el sueño,
ni el ciprés vierte
su llanto de pena o luna
sobre el temor de la fuente.
[...]
¿Acaso estás y no hay ojos?
Tu luz, ¿ha roto la vista?,
¿el tacto?, ¿el olor?

(No se oye, en ti, ni el recuerdo.) Sobre el labio, la saliva y tu rocío confunden sus dos deseos. Jardín cerrado: tus muros, ¿en dónde elevan sus pétalos?

Como otros muchos miembros del grupo del 27, Prados sentía una unión especial con el mundo del arte, de ahí que en la intimidad hiciese algunos dibujos y se los regalara a sus amistades. Un ejemplo de ello es la imagen que sigue⁵. En ella están presentes los árboles, como testigos de la España perdida y de esa "vida acabada" que describe el poeta a sus destinatarios:



5 Se trata de una dedicatoria para el matrimonio formado por Quinín García de la Bárcena y el poeta Bernabé Fernández-Canivell. El folio original está custodiado en la Biblioteca del Centro Cultural Generación del 27 de Málaga, dentro del Fondo Emilio Prados, posible, en su mayoría, a la labor recopilatoria de Carlos Blanco Aguinaga. Quienes catalogaron tal fondo especularon sobre la procedencia del dibujo. La teoría más aceptada es que sea la hoja de guarda de un ejemplar de Jardín cerrado que el poeta mandó al matrimonio. Como carece de signatura, adjunto su reproducción fotográfica, recuperada a través del perfil oficial del Centro Cultural Generación del 27 en la red social Pinterest, accesible desde https://www.pinterest.es/generaciondel27/ [28/01/2020]. Allí también se indica esta hipótesis de la procedencia del papel.

2.5. Las flores (I)

Las flores son otro de los elementos que acogen una mayor carga simbólica dentro de la poesía pradiana: "Los recuerdos se plasman a través de una imagen impresionista de la naturaleza de Andalucía, llena de colores y olores intensos" (Ali Abdelazim 2016: 193). Como señala la investigadora, el poeta malagueño encuentra en las flores la vía esencial para reconstruir su idea de patria; le brindan, no solo una imagen visual, sino todo un universo sensorial donde el olfato impera sobre el resto de los sentidos. Los poemas en los que aparecen flores surgen especialmente tras las primeras *Penumbras*, escritas al llegar a México; por ejemplo, la segunda composición (*PC* I: 758):

Me agacho a coger la flor casi tomillo, casi tomillo...
Y no es flor: es un olvido casi tomillo, casi tomillo, casi tomillo.
Me levanto en un silencio casi tomillo, casi tomillo, casi tomillo...
¡Una flor llevo en mi cuerpo casi tomillo!

De acuerdo con esta idea, no resulta extraña la identificación de la España prefranquista con la primera estación del año, la primavera. Esta España primaveral constituye una nación de olores agradables, cálida y llena de belleza. Como realidad opuesta se presenta la España fruto de la Guerra Civil, aquella que Prados identifica con el invierno, la muerte, la tristeza o el olvido. Los siguientes versos proceden también de las primeras *Penumbras (PC I:* 765-766). El fragmento del poema refuerza aquella idea del "paraíso perdido", aunque la carga poética recae en el adverbio del verso final, "antes", señal inequívoca de que la primavera de su patria concluyó:

Cuando era primavera en España: todos los hombres desnudaban su muerte y se tendían juntos sobre la tierra hasta olvidarse el tiempo y el corazón tan débil por el que ardían... ¡Cuando era primavera! Cuando era primavera en España: yo buscaba en el cielo, yo buscaba las huellas tan antiguas de mis primeras lágrimas, y todas las estrellas levantaban mi cuerpo siempre tendido en una misma arena, al igual que el perfume tan lento, nocturno, de las magnolias.... iCuando era primavera! Pero, iav! tan sólo cuando era primavera en España... iSolamente en España antes, cuando era primavera!

Por otra parte, Ramírez Castro plantea un estudio sobre los tipos de flores nombrados a lo largo de *Jardín cerrado*. La autora sostiene que la mayoría de las especies que aparecen en el poemario no evocan un momento feliz, sino que buscan reforzar la tortuosa idea de un jardín clausurado:

Los aromas de las plantas configuran un espacio aislado y febril más acorde con el ambiente de un sanatorio o una prisión; y, en general, más ligado al pasado y a la nostalgia. Partiendo de esa circunstancia, señalará que el enclaustramiento y pesantez producidos por la concentración de aromas contribuyen a que el jardín del exilio pradiano se convierta en un espacio tan opresivo e irrespirable como la España franquista. La tesis propuesta por la investigadora se apoya sobre una sólida nómina de plantas, todas provistas de un olor fuerte y peculiar, que aporta en el mismo trabajo⁶ (2005: 96-100).

2.6. Las flores (II): la rosa y el jazmín

En la poesía de Emilio Prados destacan dos tipos de flores por encima del resto; me refiero a la rosa y al jazmín. Quizá la presencia de la rosa sea más constante en su obra completa, mientras que el jazmín es, como apunta Ramírez Castro, uno de los grandes protagonistas de *Jardín cerrado*.

La rosa será, entre otras, una de las flores que representa el paraíso perdido, pero también estará ligada a otras nociones más complejas como la belleza o el tiempo (Caballero Wangüemert 1986: 135). Emilio Prados siente una gran necesidad de identificar todos los cambios que van construyendo su mundo interior y en la rosa ve el modelo para localizarlos. En el poema «Meditación última», dentro de las primeras *Penumbras* (PC I: 788) se aprecia nítidamente esta noción:

No es presente la flor: no vive al lado de su imagen de flor en la que vino.
Su existencia pasó por contemplarse cautiva en sí, mirándose a sí misma.
Persistió con su luz; entró a la sombra—flor de la luz la rosa fugitiva—y tuvo espejo en ella su hermosura.
Venció a la sombra; se apoyó en el tiempo, insistió más y al verse en el olvido huyó del tiempo y otra vez fue rosa.
iRosa es también la flor que en mí contemplo!

Por otro lado, la rosa es el ideal de simbiosis con la naturaleza que ansía el yo poético: es una flor y, por tanto, emerge de la tierra. Está al ras del suelo y sus raíces, que la mantienen con vida, están enterradas en lo más hondo de la Creación. De este fondo recogen lo que necesitan para desarrollarse; solo mientras se mantenga unida a la tierra, podrá seguir viviendo y transformándose. Por su parte, la flor y el poeta se asemejan en que son seres mortales, por tanto, condenados a contemplar en el agua el testimonio gráfico de su continua mutación, fruto del avance del tiempo (Reina 1988: 165-171).

6 Los números entre paréntesis remiten a las páginas de la edición de *Jardín cerrado* de Díaz de Guereñu: adelfa (185, 199, 262), alhelí (183), alhucema (236), almoraduj (174, 187), azahar (187, 222, 303), azucena (171), espino (198), espliego (198), jacinto (413), jara (198), jazmín (155, 167, 171, 173, 175, 176, 180, 182, 183, 187, 190, 191, 197, 214, 226, 228, 236, 238, 254, 263, 316, 409, 435), lirio (262), mastranzo (176, 198), mirto (171), orégano (199, 200), perejil (199), romero (198, 235), rosa (216, 218, 283, 343), sándalo (183), tomillo (198), toronjil (199), violeta (171) o yerbabuena (199).

El jazmín le interesa a Prados por su comportamiento. Según su poética, sobre el jazmín operan los opuestos muerte—vida: por la noche brilla por encima de todo lo demás, mientras que por el día, en el momento en el que el resto de las flores resplandecen, el jazmín baja su cabeza para mirar al agua, como si estuviese muerto (Reina 1988: 155-160). Es, pues, un cadáver presente en un campo lleno de vida; paradoja que enlaza con la situación que sufre el autor desde su llegada al país americano. Cito aquí el poema «Muerto en el sueño» de *Jardín cerrado* (*PC* II: 116):

Aquí estoy. iJunto al jazmín! Si por mi preguntan, aquí estoy junto al jazmín. Ay, amor, junto al jazmín: arriba brilla el lucero, sobre el agua su reflejo y bajo el agua mi sueño, iay, amor!, junto al jazmín... Amor: bajo el agua, muerto junto al jazmín. Amor, si por mí preguntan, amor, sí, junto al jazmín: itoda la noche me oculta!

Del mismo poemario procede la composición «Jazmín nocturno» (*PC* II: 189), donde la contemplación de la flor permea una reflexión introspectiva, casi onírica, sobre aquello que se ha perdido:

...Al fin, la luna
yo no sé si al crepúsculo pregunta
si sus rayos deben o no dorar
-soñando entre la nieveeste o aquel país
donde los hombres luchan
y luchan siempre
por la luz de los dioses tan querida.
Yo no lo sé; pero aquí estoy contigo,
agua dormida en paz sobre la yerba,
y pienso en una flor
que, junto al mar nacida,
casi se ve y es dueña por su aroma
del mundo que perdí
y el sueño en que recuerdo...

2.7. El mar

Otro elemento de la naturaleza que aparece acusadamente en los versos de Prados es el mar. Además, se trata de uno de los más cambiantes, pues al principio el mar simboliza la felicidad, la infancia del poeta y los tiempos de bonanza; es el mar de su Málaga natal. Conforme el pensamiento poético de Prados madura, la imagen se transforma y adquirie mayor peso. El mar ahora está estrechamente relacionado con el alma del autor y, por ende, con sus pensamientos, que llegan al sujeto como el agua a la orilla (Manteiga 1991: 181). El poemario *País* (1924-1925) abre con una selección de poemas titulada «Canciones del farero». En la segunda composición (*PC* I: 50) puede advertirse cierta fusión entre el poeta y el mar, estableciéndose así una relación de armonía entre ambos:

La rosa verde del mar, la trajo un pez en la boca, y ese pez lo tengo yo... (El gato ronda la jaula y el pez vuela por el agua). Por fuera de mi ventana, sobre el mar, corren los barcos. De día con su bandera, y de noche con su luz. (Cuando me asomo yo arriba, todos los peces me miran.)

Caballero Wangüemert (1987:136) expone que, tras el exilio, el mar tomará un nuevo valor ligado a la nostalgia en la poesía pradiana. Si bien esto es cierto, es necesario matizar que desde el poemario *Tiempo*, el malagueño ya se sirvió del mar como elemento para expresar el transcurso temporal y su inquietud por ello (Manteiga 1991: 179). Lo que sucede en la poesía posterior al exilio es que se añade un rasgo locativo: el nuevo mar de los versos pradianos supone un recuerdo doloroso de la imposibilidad de recuperar el pasado, planteada a través de una perspectiva temporal y espacial. Dentro de *Río Natural*, en el poema «Mar como el mar» (*PC* II: 465-466), el autor reflexiona sobre su idea de mar: los límites, el carácter inmutable o la unión entre el mar y el individuo:

¿Son costumbres del mar como del tiempo la distancia y la sed que por mí clava? Y tiendo al mar la imagen de mi mano. Regreso azul y un barco la nivelan. El mar viene hacia el mar como el mar vivo. Salgo hacia el mar, soy mar y el mar no encuentro... Descoyunto a mi forma interior del mar externo y, mar del mar, sin el mar soy. Canto del mar, canté del mar que tuve, canción: tú me has dejado lo que digo. Soy el mar como el mar, nada me apura. Llegó el mar, se fue el mar, sigo en mi cuerpo. Azul, azul; tu espuma canta, borra mi voz y acaba el mediodía.

3. Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha dado cuenta de la importancia de un solo rasgo de la poesía del malagueño Emilio Prados, sus símbolos (pero solo de aquellos que están vinculados a la naturaleza). Aunque se partía de una pregunta de investigación concreta, ¿cuáles son, qué expresan y por qué existen estos símbolos en su poética?, ha sido posible hacer un desarrollo completo del objeto de estudio. Así lo ha permitido, por ejemplo, la revisión de la poesía completa del autor o, más importante, la lectura atenta de la bibliografía previa. Se trata de diferentes trabajos, en su mayoría del siglo xx, que, aunque no tenían como meta investigar el papel de la naturaleza en Prados, aportan nuevas e interesantes directrices que permiten desgajar el universo del poeta.

Por lo tanto, es, quizás, el momento de desmitificar la poesía de Emilio Prados y abandonar las referencias a su hermetismo como parapeto para justificar la falta de estudios críticos. Se trata, en efecto, de una de las poéticas más complejas del siglo xx en España, pero también de las más ricas. Su estudio abre un abanico de posibilidades investigadoras que van desde el análisis minucioso de motivos concretos, aquí se ha hecho referencia, por ejemplo, a su etapa surrealista, hasta la elaboración de estudios comparativos con otros poetas como Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén o Vicente Aleixandre.

Bibliografía

- ALI ABDELAZIM, R., «Poesía desde el exilio: Muhsin Al-Ramli y Emilio Prados», *Espéculo* 56 (2016), 188-203.
- CABALLERO WANGÜEMERT, M.M., «La vivencia del exilio en la poesía de Emilio Prados», en: Torres Ramírez, B. / J.J. Hernández Palomo (coords.): *Andalucía y América en el siglo xx: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC, vol. 2. 1986, 131-138.
- CARREIRA, A., «Emilio Prados: las dos versiones de *Jardín cerrado*», *Creneida 2* (2014), 246-257.
- Díaz de Guereñu, J.M., «Emilio Prados: el sentido en la ausencia», en: Abellán García González, J.L. (coord.): Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las primeras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1994. México: El Colegio de México 1991, 49-62.
- -, *Correspondencia (1957-1962)*. Valencia: Pre-textos 1995.
- Garrido Moraga, A, «Notas a la lírica de Emilio Prados», Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo (2001), 23-34.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, P., «La poética surrealista de Emilio Prados», *Notas y estudios filológicos 8* (1993), 91-114.

- —, «Los límites del lenguaje poético en las poéticas de Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados», Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua 11 (2011), 57-72.
- LACALLE CIORDIA, M.A., «Emilio Prados y la ausencia iluminante de lo real maravilloso», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua 6* (2003), 9-21.
- Manteiga, R. C., «En torno al binomio barcomar en la poesía temprana de Emilio Prados», *Anales de literatura española contemporánea 16:1* (1991), 175-191.
- Prados, E., *Poesías completas*, ed. C. Blanco Aguinaga / A. Carreira. México: Aguilar 1975.
- –, La piedra escrita, ed. J. Sanchis-Banús. Madrid: Castalia 1979.
- —, Jardín cerrado, ed. J.M. Díaz de Guereñu. Madrid: Cátedra 2000.
- RAMÍREZ CASTRO, G., «Emilio Prados: el jardín cerrado del exilio», Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje 32 (2005), 95-107.
- Reina, E., Hacia la luz: simbolización en la poesía de Emilio Prado. Ámsteram: Rodopi 1988.
- Suárez Zarallo, P., «Aproximación a las raíces oníricas de Emilio Prados», *Campo abierto 25:1* (2006), 103-112.

Sembrando palabras y escribiendo jardines: el simbolismo de la naturaleza en los cuentos de Rodoreda y Munro

MARTA GORT PANIELLO

Universitat de Lleida marta.gortpaniello@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se inscribe dentro del ámbito de la literatura comparada y explora la universalidad del símbolo de la naturaleza en las narraciones breves de dos escritoras contemporáneas. En concreto, se analiza una selección de cuentos de Alice Munro («Lives of Girls and Women», «Simon's Luck», «The Bear Came over the Mountain», «Heirs of the Living Body», «In Sight of the Lake» y «Amundsen») y Mercè Rodoreda («El mirall», «La sang», «El gelat rosa», «Carnaval», «Promesos», «Semblava de seda», «La gallina» y «Cop de lluna»). En estas narraciones la naturaleza hace acto de presencia a través de jardines, parques, huertos o flores y vegetales. Los resultados del análisis muestran que la naturaleza es utilizada en ambos casos como símbolo de los dos extremos del ciclo vital: la infancia y la vejez. Además, la representación de la naturaleza se encuentra estrechamente relacionada con el amor que, metonímicamente, representa la juventud y la etapa adulta.

PALABRAS CLAVE: literatura comparada, naturaleza, simbolismo, narrativa breve.

Abstract

This essay belongs within the field of comparative literature and explores the universality of the symbol of nature in the short narrations of two contemporary writers. It analyzes a selection of short stories by Alice Munro («Lives of girls and women», «Simon's Luck», «The Bear Came over the Mountain», «Heirs of the Living Body», «In Sight of the Lake» and «Amundsen») and Mercè Rodoreda («El mirall», «La sang», «El gelat rosa», «Carnaval», «Promesos», «Semblava de seda», «La gallina» and «Cop de lluna»). In these narrations, nature is represented through gardens, parks, vegetable gardens, flowers and vegetables. The results of the analysis show that nature is used in both cases as a symbol of the two ends of the vital cycle: childhood and old age. Moreover, the representation of nature is found closely related with love that, metonymically, refers to youth and adult life.

KEY WORDS: comparative literature, nature, symbolism, short stories.

1. Introducción

La naturaleza en general y los jardines en particular son una imagen recurrente en la literatura. Los jardines y las flores no solo tienen la función espacial de servir de escenario para la trama de una historia sino que, a menudo, los escritores los usan con valor metafórico para referirse a elementos abstractos como la imaginación, el romance, la infancia, o el amor, entre otros. Fabian Moine expone por qué la naturaleza tiene un valor metafórico tan extenso: "Gardens and flowers are many-layered metaphors that can apply to a wide range of literary fields. Nature offers poetic space and possibilities of democratic interpretations to all, men and women alike" (2015: 29). Esta comunicación se enmarca dentro del ámbito de la literatura comparada y explora la universalidad del símbolo de la naturaleza en las narraciones breves de dos escritoras contemporáneas.

Estas dos escritoras han dejado una enorme huella en sus literaturas y culturas respectivas. De un lado, Alice Munro destaca como referente de la literatura canadiense; fue galardonada en 2013 con el Premio Nobel de Literatura y es considerada maestra del relato corto. Su influencia en la literatura de su país es tan fuerte que es considerada por la crítica como "la Chéjov canadiense" ya que ha contribuido a instaurar los cimientos del realismo moderno literario del Canadá. Mercè Rodoreda es una de las escritoras catalanas contemporáneas más influyentes, según testifican otros autores tales como Carme Arnau (2003). Su obra ha tenido una considerable repercusión internacional y cuenta con traducciones a treinta lenguas. En 1980 Rodoreda recibió el Premio de Honor de las Letras Catalanas en reconocimiento a la ejemplaridad e importancia de su tarea intelectual, que contribuyó de manera notable y continuada a la vida cultural en lengua catalana. Su producción literaria abarca todos los géneros literarios, siendo la novela el más prolífico. Ahora bien, en la presente comunicación se estudiará el simbolismo de la naturaleza únicamente en sus cuentos para establecer un paralelismo con el género literario cultivado por Munro.

La brevedad de los textos estudiados nos permite analizar un número mayor de fuentes primarias. En la presente comunicación se analizan una selección de ocho cuentos de la autora catalana Mercè Rodoreda («El mirall», «La sang», «El gelat rosa», «Carnaval», «Promesos», «La gallina» y «Cop de lluna» del volumen *Vint-i-dos contes* y «Semblava de seda» de *Semblava de seda i altres contes*) y seis de la escritora canadiense Alice Munro («Lives of girls and women» y «Heirs of the Living Body», incluido en el volumen *Lives of Girls and Women*, «Simon's Luck», del volumen *Who Do You Think You Are?*, «The Bear Came over the Mountain» de *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, «In Sight of the Lake» y «Amundsen» de *Dear Life: Stories*). En estas narraciones la naturaleza hace acto de presencia a través de jardines, parques, huertos o flores y vegetales concretos —como las rosas, los narcisos o las judías—.

2. Vinculación de las escritoras con el ámbito rural

Para entender mejor la recurrencia de la naturaleza en las obras de Munro y Rodoreda es preciso analizar cuál fue la relación de las escritoras con el ámbito rural y observar qué papel desempeña la naturaleza en su biografía.

Rodoreda expone abiertamente en el prólogo de *Mirall trencat* su interés por las flores: "Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner" (1974: 14). Y, en palabras de este mismo personaje: "Un jardiner és una persona diferent de les altres i això ens ve de tractar amb flors". Las flores son esenciales para la escritora catalana y la ausencia de éstas en los años de exilio la lleva a incorporar la figura del jardín en su narrativa, el cual irá cargado de un fuerte simbolismo: "el símbol és consubstancial a l'obra de Mercè Rodoreda. Es tracta d'un simbolisme que s'apunta primer tímidament i que procedeix del món quotidià, especialment del jardí [...]" (Arnau 1980: 13).

La novelista demuestra un gran conocimiento sobre las flores, tanto exóticas como comunes y, de hecho, la vinculación de la escritora con la naturaleza tiene sus raíces en la infancia. El abuelo de Rodoreda, Pere Gurguí, redactor de *La Renaixença* y de *L'Arc de Sant Martí*, le inculcó una intensa atracción por las flores, que presidieron su niñez y ocuparon un lugar relevante en sus cuentos y novelas (Arnau 1999: 7-16). De hecho, Rodoreda expone en «Imatges d'infantesa»:

Recordo la sensació d'estar a casa quan, abocada a la barana del terrat, veia caure damunt de la gespa i les hortènsies les flors blaves de la xicranda. No sabré explicar-ho mai; mai no m'he sentit tan a casa com quan vivia a casa del meu avi amb els meus pares (1982: 30).

Consecuentemente, las flores y el jardín son, para la escritora, el recuerdo de su infancia feliz. La naturaleza toma presencia en sus escritos en forma de otros elementos como los bosques y el agua, a partir de todas sus manifestaciones posibles: los ríos, el mar, la lluvia y la niebla (Cortés 1995: 101-102). Ahora bien, debido a las limitaciones espaciales del presente estudio solo se examinarán las representaciones relacionadas con el jardín y las flores.

Munro viene de una familia de granjeros de Ontario, Canadá. En su infancia vivía en una granja que contaba con su propio huerto y, de pequeña, ayudaba en las tareas domésticas, como por ejemplo, muñir las vacas: "The Laidlaws ate from their garden and they had milk; they kept a cow that Munro milked from the time she was twelve" (Thacker 2005: 132). La conexión con la agricultura se mantiene en su etapa adulta, y en 1975 vive en Huron County donde lleva una vida rural y cultiva un huerto (Thacker 2005: 596). Las actividades al aire libre que le permiten el contacto con la naturaleza le hacen feliz: "Walking, gardening [...] cross-country skiing in winter: 'Real life.' Munro was happy with this routine; it felt normal" (Thacker 2005: 598). Su experiencia vital con la naturaleza se refleja de forma directa en sus cuentos. Por ejemplo, «Home» reproduce las circunstancias del narrador, el cual actúa como un *alter ego* de la escritora: "she feels sensitive over the life she was then leading in London –one her step sister must see as 'incomprehensible' with no work: nothing she could even call work, no animals to look after or vegetables to harrow and dig" (Thacker 2005: 18).

3. Naturaleza como símbolo de la infancia

Los estudios contemporáneos muestran que el contacto con la naturaleza conlleva numerosos beneficios en el crecimiento de los niños tales como la salud física y el bienestar psicológico (Blair 2010; Erickson y Athman 2011). Pero esta no es una idea reciente: ya en el ciclo XVII Rousseau declaraba que la naturaleza tiene un papel fundamental en la formación de la personalidad de los más pequeños, y que éstos deberían sumergirse completamente en el ámbito natural y alejarse de la sociedad. De hecho, esto es lo que defiende en *Émile*, aunque el escritor reconoce la imposibilidad de hacer realidad su idea: "I am showing what we should try to attain, I do not say we can attain it, but I do say that whoever comes nearest to it is nearest to success" (Rousseau 1979: 80).

Según expone Beck, el jardín guarda una conexión con la infancia: el *Kindergarten*, lugar donde el niño es protegido y nutrido para que pueda desarrollarse, recuerda a un jardín, ya que en él las plantas son cuidadas con el fin que crezcan y se fortalezcan (2002: 138). Beck considera que el jardín (más que la naturaleza en general) es una metáfora apropiada de la niñez, por sus connotaciones de protección y nutrición. Ahora bien, los jardines (como los niños) pueden ser tratados de muchas maneras diferentes: pueden ser desatendidos o, todo lo contrario, controlados de manera muy estricta, dependiendo completamente de la voluntad del "jardinero" (Beck 2002: 201). En Rodoreda encontramos la imagen de un niño cuidando las flores de su jardín:

Un tros enllà el seu nét furgava la terra vora una mata de clavells. Quan va sentir la veu de l'àvia es va girar:

- Àvia, vingui! Miri com planto gira-sols!
- -Ja vaig dir al noi que no li compréssiu el càvec. Ens destrossarà tot el jardí [...]
- -Agafa la regadora petita i ajuda'm a regar.
- -Regarem els gira-sols, també? («El mirall»: 42)

Los jardines y los huertos son espacios que complementan la formación de los niños: "Children develop skills in using tools and knowledge in growing their own food and flowers, and they learn how to work cooperatively with each other" (Clemens 1996: 22). Los jardines son lugares que quedan asociados a significados y memorias muy especiales: para los niños

son sitios que les permiten desarrollar ideas y actitudes concretas hacia el mundo natural y el construido (Francis 1995: 183). En el presente cuento, el niño demuestra ser consciente del cuidado reiterado que requieren los girasoles (y las flores en general) ya que una vez plantados necesitan ser regados periódicamente para fortalecerse y sobrevivir. La actitud del niño parece no encajar con la afirmación de su abuela, la cual cree que va a destruir el jardín: el pequeño ayudará a que el jardín prospere. Munro retrata una escena donde los niños son los únicos visitantes de un parque:

We went to the park, which was neglected, deserted, a triangle of land made too gloomy, but its big cedar trees, for children's play, and not attracting people who went for walks. Why should anybody in Jubilee walk to see more grass and dirt and trees, the same thing that pushed in on the town from every side? They would walk downtown, to look at stores, meet on the double sidewalks, feel the hope of activity («Lives of Girls and Women»: 155).

El parque representa un espacio privado, alejado de los adultos. El parque está desierto de adultos porque prefieren ir de tiendas antes que pasear entre la suciedad del parque, y éste se convierte en un espacio donde solo acuden los niños (Beck 2002: 193). Los adultos no sienten placer de merodear en un espacio natural porque su conocimiento del mundo les ha corrompido (*Ibid.*: 177-178). Entonces, el parque se convierte en un reino regulado únicamente por el niño y, según Beck, este espacio natural libre de los adultos permite que la criatura aprenda a ser ella misma y, por encima de todo, que el parque sea un lugar seguro (2002: 175). La protección (o seguridad) y la privacidad son frecuentemente mencionadas como los elementos preferidos para los niños de los jardines (Francis 1995: 186) y estas cualidades son precisamente las que los pequeños encuentran en el parque de «Lives of Girls and Women».

4. Naturaleza como símbolo de los amantes

"El amor es una planta" es una metáfora conceptual muy típica en inglés, y frases como "love grows in her; their love flowered; seeds of love; roots of love; to fertilize love; fruit of love; love blossoms" son ejemplos comunes (Zitu / Zhang 2012: 356; Tri Endarto 2014: 69-78). En catalán esta metáfora también está ampliamente aceptada, y las expresiones "l'amor floreix" o "les arrels de l'amor" son frecuentes en el lenguaje común y poético catalán. Zoltan Kövecses analiza las similitudes entre una planta y una relación (ya sea de amistad o de amor) y justifica de la siguiente manera el porqué de esta prolífica metáfora:

In the living organism (especially a plant) metaphor, friendship is seen as something that begins to develop at some point; that can develop out of another relationship; that develops slowly; that may be delicate at first and may have to be nurtured, but then can develop into a stable relationship that can survive adverse conditions. The same general characterization seems to be applicable to love and marriage (2000: 105).

Rodoreda utiliza las flores como una metáfora del matrimonio, pero, frecuentemente la belleza, la sensibilidad y el placer producido por las plantas son asociadas a los amantes o exparejas y no a los maridos actuales. Por medio de la técnica narrativa del monólogo interior y del flashback que éste conlleva, los lectores visualizan momentos de las anteriores relaciones sentimentales de las protagonistas.

En el primer caso, las lilas que decoran la iglesia el día de la boda están cargadas de un simbolismo muy negativo. De hecho, la protagonista las asocia con el mundo de la muerte:

S'havia fet fer un vestit malva amb un pom de lilàs a la cintura. Se l'havia fet fer pensant en els mots de Roger: "Ens hem començat a estimar sota el signe dels lilàs." N'hi havia un massís en el parc i branques en els gerros de la cambra. [...] El dia que es va casar, a l'altar hi havia lilàs blancs, com si fossin lilàs d'un altre món: d'un món de morts («La sang»: 44).

En el segundo ejemplo, cuando la mujer toma el helado de color rosa asocia, por metonimia, el tono del helado a los pétalos de las flores que su expareja le regalaba y que ella solía masticar:

-Té, pren el rosa.

Ella l'agafà i sentí com una defallença a les cames. Feren uns quants passos. "Rosa, rosa..." Tot d'una s'estremí i una onada de rubor li pujà fins als cabells. [...] ...rosa... rosa...de pressa, que no s'adoni de res... Per què et menges les roses? Ens casarem. Hauré de cremar les cartes. Totes... la del 15 de febrer, també... Si pogués guardar-la... amb les roses seques... Et menges les roses? En duia un pom a la mà i ell em besava i rèiem i caminàvem. M'agafava per la cintura. Portava el barret decantat, tenia els ulls brillants. Jo menjava una fulla de rosa. Si sempre menges fulles de rosa et tornaràs rosa. [...] Quan tornaré ens casarem, deia la primera carta. Encara menges pètals de rosa? Les hauré de cremar... I aquest anell que em fa mal al dit... Fa dos anys que no m'escriu, que no en sé res... casat, mort, potser.... I si tornessis, tornaria" («El gelat rosa»: 62-63).

En los dos siguientes casos, las flores son parte de la primera cita entre los jóvenes enamorados. En ambos cuentos es la chica la responsable de pedirlas a su compañero, siguiendo el patrón tradicional en que el hombre es el encargado de regalar flores a la mujer. El hecho de que las protagonistas reclamen las flores a los novios deja entrever una falta de romanticismo en sus relaciones, ya que ellas deben pedir ser concedidas con una muestra de afecto que no emana de forma espontánea de sus parejas:

La noia demana al noi que li culli flors d'una propietat particular i quan puja la balla s'esquinça els pantalons que havia llogat.

- -Quina mena de flors has collit?
- -Les del costat de l'arbre
- -No són pas gardènies, això. No fan gens d'olor.

Es mirava aquella flor desconeguda amb un aire evident de desil·lusió («Carnaval»: 77).

- -Saps què m'agradaria?
- -Què?
- -Que un dia em compressis flors, encara que només fos un pom molt petit
- -No veus que és una cosa passada de moda, això de les flors...? («Promesos»: 83).

En los tres siguientes pasajes seleccionados, Munro asocia las flores (o la naturaleza) con los amantes. En el primer fragmento, la construcción de un huerto sirve como metáfora del fortalecimiento de una relación amorosa y, de esta forma, la creación de un proyecto común fortalece la unión entre las dos personas:

"Country life!" said Simon. "But here it is not so bad. This house could be made very comfortable. You should have a garden."

"That was another idea I had, I tried to have a garden. Nothing did very well. I was looking forward to the cabbages, I think cabbages are beautiful, but some worm got into them. It ate up the leaves till they looked like lace, and then they all turned yellow and lay on the ground."

"Cabbages are a very hard thing to grow. [...] Tomorrow I will dig up a garden for you. You'll need a lot of fertilizer [...].

"I thought you had to go back on the morning bus," Rose said. They had driven up in her car.

"Monday is a light day. I will phone up and cancel. I'll tell the girls in the office to say I have a sore throat." («Simon's Luck»: 167).

En el segundo pasaje observamos la típica imagen de un enamorado que trae flores a su esposa, con la peculiaridad de que los protagonistas de esta historia son dos ancianos de más de ochenta años. De esta manera, Munro escapa de la expandida imagen estereotipada de la vejez como etapa vacía de pasión amorosa:

In the town near Meadowlake he found a florist's shop and bought a large bouquet. He had never presented flowers to Fiona before. Or to anyone else. He entered the building feeling like a hopeless lover or a guilty husband in a cartoon. "Wow. Narcissus this early," Kristy said. "You must've spent a fortune" («The Bear Came over the Mountain»: 286).

El tercer caso trata de una enamorada que quiere hacerse un ramillete para su futura boda. El hecho de no encontrar ninguna flor en el camino es un presagio de que su matrimonio se deshará, y así es: en un punto más avanzado de la historia, el novio dará un paso atrás y el compromiso entre los comprometidos se verá abocado al fracaso.

We are going to Huntsville. Going to Huntsville—our code for getting married. [...]. I am watching to see if there are any early wildflowers along the road that I can pick to make a bouquet. Would he agree to my having a bouquet? But it's too early even for marsh marigolds. Nothing is to be seen but skinny black spruce trees and islands of spreading juniper and bogs. And, in the road cuts, a chaotic jumble of the rocks that have become familiar to me here—bloodstained iron and slanting shelves of granite («Amundsen»: 79-80).

Las relaciones amorosas no florecen en los cuentos de Rodoreda y esta falta de romanticismo entre las parejas se refleja en los vínculos que los personajes establecen con las plantas. Munro, a juzgar por los fragmentos seleccionados, parece presentar una imagen más positiva de las relaciones amorosas, pero a medida que las narraciones avanzan no siempre es así: el chico de «Simon's Luck» no se presenta a casa de la joven el día siguiente como había prometido, la protagonista de «The Bear Came over the Mountain» no aprecia las flores que su marido le regala (ya que su estado avanzado de demencia le impide reconocer quién es el hombre) y, como se ha avanzado en el comentario de «Amudsen», la boda entre los dos comprometidos es anulada.

5. Naturaleza como símbolo de la vejez

La jardinería es una afición muy extendida dentro del colectivo de personas mayores, en concreto, un 45% de hombres y un 35% de mujeres que superan los 65 años comparten este hobby en Estados Unidos (Yusuf *et al.* 1996). Los jardines han llamado el interés de las personas retiradas ya sea en forma de parques públicos para pasear o descansar, o de espacios domésticos para la práctica de la jardinería (Milligan / Bingley 2015: 322).

Los dos personajes mayores que aparecen en los cuentos seleccionados tienen un aspecto vigoroso y la práctica de la jardinería puede haberles ayudado a conseguir una vejez saludable: "it is well-known that an outdoor lifestyle with moderate physical activity is linked to longer life, and gardening is an easy way to accomplish both" (Feldmar 2019). Un estudio llevado a

cabo en Manhattan (Kansas) demuestra que los jardineros mayores cumplen, en general, el requisito de hacer, por lo menos, 30 minutos de ejercicio físico al día de intensidad moderada (Park / Showmaker / Haub 2008). Los resultados de este estudio demuestran que los sujetos tienen una condición mental y física saludables (*Ibid.*). Así, pues, la jardinería ofrece los beneficios a nivel de salud proporcionados por la práctica de actividad física para la gente mayor.

Aparte de proporcionar un mayor bienestar físico, la jardinería también ayuda a mejorar el estado de ánimo: los resultados de un innovador estudio holandés muestran que los participantes que practicaban la jardinería en el exterior tenían niveles muy bajos de estrés y mejor estado anímico que los participantes que leían en un espacio interior (Van den Berg 2011). En relación con los beneficios a nivel cognitivo, los estudios muestran que las personas mayores que padecen enfermedades cognitivas (como la demencia y el Alzheimer) se benefician de los espacios naturales y la terapia de la horticultura. La luz solar y el aire fresco, por ejemplo, ayudan a las personas mayores que se sienten inquietas a calmarse, mientras que los colores y texturas de diversas plantas y vegetales pueden mejorar sus habilidades visuales y táctiles (Feldmar 2019).

En Rodoreda encontramos la imagen de un señor mayor que, después de toda su vida en el campo, ha alcanzado una vejez repleta de salud. El hombre tiene un carácter fuerte y, aunque ha contratado un ayudante para el campo, no dejará que el jovencito haga las cosas a su manera:

- -Has collit mai pastanagues?
- -Si us he de dir la veritat, no.
- -T'ho hauré d'ensenyar tot, i des del començament. Potser encara hi guanyaré, perquè així faràs les coses al meu gust («Cop de lluna»: 89).

El señor mayor es una persona terca y resistente que desaprueba constantemente la actitud del joven ayudante porque lo encuentra demasiado delicado y poco sufrido. Un día que arrancan ortigas, el viejo regaña al joven Pere por ponerse guantes, ya que los considera un complemento lujoso y completamente innecesario para esta labor:

- -Si arrenco les ortigues sense guants, després no podré treballar perquè les mans em faran mal. Deixeu-me tranquil.
- -Et penses que vas de visita? Te les hauria de fer arrencar amb la boca. Potser no menjaries tant- («Cop de lluna»: 99).

En Munro también encontramos la imagen de un jardinero mayor. Ésta es la descripción que nos ofrece de él la protagonista del cuento, cuando halla al señor en su jardín:

A man has come along one of the paths, carrying a pair of shears. Gardeners are evidently expected to work late here. Though to tell the truth, he does not look like a hired workman. He is tall and very thin and dressed in a black shirt and pants that tightly fit his body. It has not occurred to her that this could be anything but a town park («In Sight of the Lake»: 224).

Parece que este personaje se encarga del jardín como una manera de conmemorar su fallecido amigo: "He does not answer. Thinking perhaps of the friend who died. The garden perhaps a memorial to the friend who died" («In Sight of the Lake»: 226). La jardinería puede ser vista como una actividad espiritual que ayuda a la gente a conectar con los que han fallecido (y que quizás fueron jardineros antes que ellos). Siguiendo esta idea, Anne Same *et al.* exponen: "gardens can be a powerful symbol of memories and loss, a living reminder of a deceased partner" (2016: 256).

La jardinería le proporciona la satisfacción de estar haciendo una tarea provechosa: "Actually, I only feel comfortable when I'm doing something that needs attending to," dice. "If I sit down I have to keep my eyes off everything, or I'll just see some more work" («In Sight of the Lake»: 225). Mark Bhatti (2006) sugiere que la determinación de cuidar de un jardín en la vejez representa una forma de resistencia al declive. En esta línea, Milligan y Bingley dicen que la motivación de la jardinería es un modo de mantener la independencia: "the creative mind is still alive and the body able to complete difficult physical tasks" (2015: 323).

Los resultados del análisis de los cuentos sugieren que un seguimiento del símbolo del jardín en la literatura podría enriquecer los estudios del ciclo vital y, en particular, del envejecimiento. Las investigaciones científicas demuestran que la manera con la que interactuamos con la naturaleza repercute en nuestro desarrollo vital, ya que la práctica de la horticultura y el contacto con el medio natural son factores que favorecen un mejor envejecimiento, como así se refleja en los cuentos de Rodoreda y Munro. Sería interesante analizar más vínculos establecidos entre personajes mayores y espacios verdes (como el jardín) en otras obras literarias para comprobar si en ellas también se cumple la misma visión positiva y, si en algún caso se contradijera, intentar deducir por qué lo hace.

6. Conclusión

La naturaleza es un símbolo fructífero en las narraciones breves de Mercè Rodoreda y de Alice Munro. Gracias a sus relatos biográficos es posible justificar que el buen conocimiento que las autoras tienen sobre el mundo natural se cultiva durante sus infancias, etapa en la que ambas mantenían un frecuente contacto con jardines, huertos y flores. Además, en el caso de Rodoreda, el interés por la horticultura venía dado por su abuelo Pere y, por lo tanto, es lógico que en su obra asocie la figura del jardinero a personajes ancianos que establecen resonancias con la figura del abuelo.

El hecho de que dos mujeres de culturas tan distintas y de continentes tan alejados compartan el interés por un mismo tema y lo reflejen de manera muy similar en sus obras literarias, lleva a plantearse que el jardín es una imagen recurrente que se ha convertido en una fuente continua de metáforas. El jardín es una entidad extensamente conocida y las escritoras se sirven de esta realidad familiar para establecer vínculos con otros conceptos más complejos y aproximarlos a los lectores. En los cuentos analizados, la naturaleza queda asociada a cada una de las etapas que componen el ciclo vital, tomando la niñez y la vejez como sus dos extremos. La juventud y la etapa adulta se incluyen de forma metonímica en el apartado del enamoramiento, ya que las relaciones amorosas suelen tener un peso considerable dentro del período central de la vida humana. Ahora bien, como Munro pone de relieve, las relaciones amorosas se extienden más allá de la etapa adulta haciendo incursiones en la vejez.

Bibliografía

- Arnau, C., «Pròleg a *La meva Cristina i altres* contes, dins l'obra de Mercè Rodoreda», *Nous horitzons 62* (1980), 12-13.
- –, Mercè Rodoreda: un viatge entre paraules i flors. Girona: Fundació Caixa de Girona 1999, 7-16.
- —, «Mercè Rodoreda, cent anys després». *Diari* Avui (Suplemento Cultura) 10-IV-2003, 3.
- BECK, C., "The Enchanted Garden": a changing image in children's literature. Tesis doctoral. Nottingham: Universidad de Nottingham 2002.
- Bhatti, M., «"When I in the garden I can create my own paradise": homes and gardens in later life», *The Sociological Review 54:2* (2006), 318-341.

- BLAIR, D., «The Child in the Garden: An Evaluative Review of the Benefits of School Gardening», *The Journal of Environmental Education* 40:2 (2009).
- CLEMENS, J.B., «Gardening with Children», Young Children 51:4 (1996), 22-27.
- CORTÉS, C., «El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya 96* (1995), 95-104.
- ERICKSON, D. M. / J. ATHMAN, «The real benefits of nature play every day», Newsletter of the Nature Action Collaborative for Children 4 (2011), 97-100.
- FELDMAR, J., «Gardening could be the hobby that helps you live to 100», *BBC* (2019). URL: https://www.bbc.com/worklife/article/20181210-gardening-could-be-the-hobby-that-helps-you-live-to-100 [Último acceso 30-x-2020].
- Francis, M., «Childhood's Garden: Memory and Meaning of Gardens», *Children's Environments* 12:2 (1995), 183-191.
- KÖVECSES, Z., *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling.* Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- MILLIGAN, C. / A. BINGLEY, «Gardens and gardening in later life», en: Twigg, J. / W. Martin (eds.): *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*. Nueva York: Routledge 2015, 321-328.
- Munro, A., *Lives of Girls and Women*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson 1971.
- -, Who Do You Think You Are? Toronto: Macmillan of Canada 1978.
- Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage. Toronto: McClelland & Stewart Doubleday 2001.
- —, *Dear Life: Stories*. Toronto: McClelland & Stewart Doubleday 2012.
- PARK, S.A. / SHOEMAKER, C. / M. HAUB, «Can Older Gardeners Meet the Physical Ac-

- tivity Recommendation through Gardening?», *HortTechnology* 18:4 (2008), 639-643.
- RODOREDA, M., *Mirall trencat*. Barcelona: Edicions 62 1974.
- —, *Semblava de seda i altres contes*. Barcelona: Edicions 62 1978.
- -, «Imatges d'infantesa», Serra d'Or 273 (1982), 31-34.
- —, *Vint-i-dos contes* . Barcelona: Edicions 62 1984.
- ROUSSEAU, J.J., *Émile or On Education*. Nueva York: Basic Books 1979.
- Same, A. / Lee, E. / McNamara, B. / L. Rosenwax, «The Value of a Gardening Service for the Frail Elderly and People with a Disability Living in the Community», Home Health Care Management and Practice 28:4 (2016): 256–261.
- THACKER, R., *Alice Munro: Writing Her Lives, a Biography.* Toronto: McClelland 2005.
- TRI ENDARTO, I., «Expressing Love through Metaphors: A Corpus-Based Contrastive Analysis of English and Indonesian», Language and Language Teaching Conference (2014), 69-78.
- Van Den Berg, AE., / M.H. Custers, «Gardening promotes neuroendocrine and affective restoration from stress». *J Health Psychology* 16:1 (2011), 3-11.
- Yusuf, H.R. / Croft, J.B. / Giles, W.H. / Anda, R.F. / Casper, M.L. / Caspersen, C.J. / D.A. Jones, «Leisure-time physical activity among older adults», *Arch Intern Med* 156:12 (1996), 1321-1326.
- ZITU, Lv. / Z. YINING, «Universality and Variation of Conceptual Metaphor of Love in Chinese and English», *Theory and Practice in Language Studies 2:2* (2012), 355-359.

Naturaleza corporizada: una visión comparativa del cuerpo y la naturaleza en Gabriela Mistral y Kathleen Raine

Laura Martín Morales

Universidad de las Islas Baleares lauramartinuib@gmail.com

Resumen

En este artículo se pretende abordar la asociación naturaleza-cuerpo en la poética de la autora chilena Gabriela Mistral (1889-1957) y de la inglesa Kathleen Raine (1908-2003). Ambas poetas representan el espacio natural en relación íntima con lo corporal: el sujeto poético se abre y se derrama en la naturaleza, lo cual propicia que su cuerpo sufra una suerte de metamorfosis, un cambio esencial, que lo modela y es reflejo de sus emociones y sentimientos más profundos. Hablamos, pues, de una naturaleza que se entiende a través del cuerpo y, a su vez, un cuerpo que se entiende a través del espacio natural en el que se inscribe. A través de una selección de poemas, se explorará este vínculo afectivo con lo natural y la forma en la que las dos poetas comprenden la tierra y el cuerpo como un ente simbiótico.

PALABRAS CLAVE: Gabriela Mistral, Kathleen Raine, poesía, estudios afectivos, ecocrítica.

Abstract

This paper aims to address the nature-body associations in the poetic work of Chilean author Gabriela Mistral (1889-1957) and English Kathleen Raine (1908-2003). Both poets represent the natural space in an intimate relation with the body: the poetic voice of the "I" opens and pours itself into nature forcing the body to undergo a metamorphosis, an essential change, which shapes and reflects the "I's" deeper emotions and feelings. We speak, therefore, of a kind of nature that is understood through the body and, likewise, a body that is understood through the natural surroundings in which it is inscribed. Through a handful of selected poems, we will inquire about this affective connection with nature and the way both poets comprehend Earth and the Body as a symbiotic entity.

KEY WORDS: Gabriela Mistral, Kathleen Raine, poetry, affective studies, ecocriticism.

1. Introducción

Un último árbol bajo el que morir, al que entregar los frutos de una vida entera de creación y peregrinaje. Una cueva de roca antigua en la que nuestros ancestros yacían, en posición fetal, acurrucados en las entrañas de la tierra como si dormitaran en el útero materno. La conexión de lo humano con el mundo natural es una de las piedras cardinales de la imaginería poética de Gabriela Mistral¹ y Kathleen Raine², ambas poetas muy distintas, tanto generacional como culturalmente, pero cuya mayor actividad profesional coincidió en

- 1 Para la aproximación a la vida de Gabriela Mistral se han tomado como referencia las obras de Jaime Quezada, *Gabriela Mistral. Poesía y Prosa* (1993), y R. E. Scarpa, *Gabriela anda por el mundo* (1978), ambas referenciadas en el apartado «Bibliografía».
- 2 Para la aproximación a la vida de Kathleen Raine se ha tomado como referencia los textos de Christopher Fletcher en the *Oxford Dictionary of National Biography*, así como la obra de Jeni Couzyn *Contemporary Women Poets* (1985), y la autobiografía de la propia autora titulada *Farewell Happy Fields* (1973) recogida en el volumen *Autobiografías* (2009). Todas ellas se encuentran referenciadas en el apartado «Bibliografía».

el siglo xx, una época tumultuosa en la que la mujer comenzaba a establecerse en la esfera pública y a reclamar una serie de espacios –académicos, sociales y políticos– tradicionalmente reservados al hombre.

Tanto Mistral como Raine tuvieron familiares que se dedicaron a la enseñanza: Mistral a su hermanastra, Emelina Molina de Barraza, maestra en Montegrande; Raine a su padre, profesor en la Escuela Superior County en Ilford, algo que les permitió un acceso privilegiado a la educación y a la lectura de los clásicos grecolatinos y contemporáneos. En este sentido, Mistral leyó tempranamente a Homero, Esquilo, Platón y Eurípides, así como a los europeos Montaigne y Baudelaire, mientras que Raine estuvo en contacto con la literatura de Wordsworth y Shakespeare, cuyas obras pudo ver representadas en las tablas tempranamente durante su infancia.

Las dos compartieron, también, una pasión por el estudio de la etimología y el análisis de la esencia poética, una búsqueda de la pureza de la palabra que se traduce en dos concepciones de la poesía totalmente distintas, pero, a la vez, complementarias: para Raine, la poesía no era un arte creado por el ser humano (es decir, artificial) sino un don natural, concedido, con el que nacían los poetas. Ella misma afirmaba:

[Poetry] is not something invented but given...Brought up as I was in a household where poets were so regarded it naturally became my ambition to be a poet [...] To my father poets belonged to a higher world, to another plane; to say one wished to become a poet was to him something like saying one wished to write the fifth gospel (Couzyn 1985: 58).

Esta concepción de la poesía como una concesión casi divina no se debe comprender tanto como una afirmación clasista, que pudiera pretender excluir a aquellos que no habían sido "agraciados" con el don de la escritura, desestimando la ventaja de haber tenido acceso a estudios primarios, superiores y lecturas para nutrir su talento, sino como un intento de hallar el sentido último de la palabra poética. Esta indagación acerca de la esencia poética obsesionaba a Raine tanto como la búsqueda metafísica del conocimiento absoluto. Esta la llevó, en 1981, a convertirse en una de las co-fundadoras de la prestigiosa Academia de Témenos de Estudios Integrales, una escuela de enseñanza cuya metodología partía de los conceptos teóricos de la filosofía perenne, una suerte de filosofía universal que buscaba los valores y conocimientos comunes a todos los pueblos del mundo, codificados en la cultura, el arte y la poesía. Asimismo, la idea de la poesía como herramienta de búsqueda del conocimiento se halla también en Gabriela Mistral y su expresión de la palabra pura, algo que trabajó tanto en sus ensayos como en su propio proceso creativo:

Amigo mío, yo sé intuitivamente lo que hago; no tengo esa ciencia de otros escritores, que pueden exponer sus rasgos o sus trucos como quien dicta una cátedra de mineralogía. Cada poema es una aventura con rutas nuevas, incluso con armas y animales desconocidos. Y hay que inventar a toda prisa el arco capaz de tumbar al bólido incandescente que se nos viene encima o al ave vertiginosa que nos anilla. Parto de una emoción que poco a poco se pone en palabras, ayudada por un ritmo que pudiera ser el de mi propio corazón (Mistral 1992: 574-75).

En este sentido, pese a sus distintos cauces culturales y estilísticos, ambas fueron ensayistas y educadoras de gran relevancia que pretendían, mediante su obra y sus disertaciones teóricas, marcar un cambio significativo en el modo de educar y enseñar. Mientras que Mistral luchaba por hacer notar la urgencia de una educación digna e intelectualmente crítica en Hispanoamérica, accesible para todos, pero especialmente para las mujeres latinas³, Raine trabajó para ofrecer una educación filosófica que incluyera y analizara transversalmente las tesis teológicas y ontológicas de las tradiciones occidentales y orientales⁴.

En cuanto a su obra, Raine fue prolífica tanto en el ámbito poético como en el prosístico, destacando en este último sus ensayos académicos y sus textos autobiográficos⁵. En 1943 publica su primer poemario, *Stone and Flower*, galardonado con el Premio Literario Smith. En 1971, *The Lost Country, The Oracle in the Heart* en 1980 y una recopilación de poemas y versos inéditos titulada *The Collected Poems of Kathleen Raine* en el 2000. Entre sus textos académicos se incluyen *The Inner Journey of the Poet* (1982), así como Yeats, *The Tarot and the Golden Dawn* (1972) y *W.B. Yeats y el aprendizaje de la imaginación* (1999), pero destacan especialmente sus estudios críticos sobre el poeta londinense William Blake durante su época de investigadora en la Universidad de Cambridge: *Blake* and *Tradition* (1969), *From Blake to "A Vision"* (1979) y *Golgonooza*, *City of Imagination: Last Studies in William Blake* (1991).

Por otro lado, con un legado inmenso, no solo literario sino también educativo y activista, Gabriela Mistral fue y continúa siendo una de las grandes figuras de las letras hispanoamericanas. Su estilo, siempre en movimiento y constante evolución, perfiló las distintas facetas de su profunda personalidad: la más romántica y trágica en *Desolación* (1922), la elegíaca y mística de los *Sonetos de la muerte* (1914, 1952), la más americanista en *Tala* (1938), *Lagar* (1957) y *Poema de Chile* (1967), y la más educativa y defensora de lo materno en *Ternura* (1924). Todas ellas son distintas, pero a la vez idénticas "Gabrielas" que demuestran la complejidad de su obra ecléctica y rica en matices y significados que merece ser explorada más allá de los límites del canon establecido, en ocasiones simplistas, que confinan a la autora chilena al título de maestra y cantora de fábulas para niños.

2. El cuerpo y la naturaleza en Mistral y Raine: una (de)construcción

Pese al gran valor de sus ensayos y prosas, en este artículo nos centraremos exclusivamente en su obra poética para establecer y discernir el papel que juega la naturaleza en sus versos. Ambas relacionan, en su particular y rico imaginario poético, su concepción de la poesía (y, más concretamente, de la palabra) con el mundo natural. Para Raine, el conocimiento fundamental está oculto en la naturaleza, guardiana ancestral del mundo que no permite el paso a los mortales por temor a que mancillen su reino:

Everywhere the substance of the earth is the gate that we cannot pass. Seek in Hebridean isles lost paradise,
There is yet the heaviness of water, the heaviness of stone
And the heaviness of the body I bring to this inviolate place (Raine 2000: 99).

Hallamos en estos versos la primera mención del cuerpo, elemento fundamental que abordaremos a continuación con más detalle. En relación con el conocimiento y las verdades

- 3 Gabriela Mistral dirige su obra a una audiencia muy particular: a las mujeres, pero especialmente, a las mujeres latinoamericanas (su "familia espiritual", como se dirige a ellas en su Lectura para mujeres). Así, no solo en la poética sino también en la obra de Mistral, se observa un interés particular por la palabra, la educación y la narración femenina, una innegable voluntad de conectar con una audiencia muy particular y de nombrar a las mujeres latinoamericanas (y también a las madres) como sujetos poéticos hasta entonces ignorados casi por completo en el canon histórico y literario.
- 4 En *Lighting a Candle: Kathleen Raine and Temenos*, se establece la máxima de la peculiar Academia: "Our purpose is to study the learning of Imagination, both in the arts and also in such metaphysical teachings."
- 5 Raine publicó tres autobiografías: Farewell Happy Fields (1973), The Land Unknown (1975) y The Lion's Mouth (1977), recopiladas y publicadas conjuntamente en Autobiografías (1991).

universales, estas se hallan incrustadas en lo que Raine denomina "la sustancia de la tierra", una metáfora recurrente en sus poemas que hace referencia a este conocimiento elemental, oculto y exclusivo al mundo natural, una imagen que se repite en numerosas ocasiones a lo largo de sus poemas. En «The Wilderness», escribe:

Yet I have glimpsed the bright mountain behind the mountain knowledge under the leaves, tasted the bitter berries red Drunk water cold and clear from an inexhaustible hidden fountain (Raine 2000: 132).

De nuevo, la poeta sugiere la idea de un conocimiento oculto en la naturaleza, bajo las hojas, fluyendo en el agua de una fuente recóndita que ilumina al sujeto poético cuando bebe de ella. La idea de una sustancia que corre por las entrañas de la tierra y que debe ser consumida y asumida por el cuerpo para poder liberarse de sus ataduras orgánicas se repite a lo largo de su obra y culmina en una suerte de simbiosis elemental: el sujeto poético se abre y se derrama en la naturaleza –como veremos en el caso de Mistral– o bien forma parte de la misma al descubrirla, latente, en su interior, o al consumirla directamente como un fruto, en el caso de Raine.

En esta última, la simbiosis se observa en una encarnación de la naturaleza, o lo que es lo mismo, una corporización de la misma que Raine logra construir mediante la imagen de la sangre fluyendo por las venas de la tierra en el poema «Rock»:

There is stone in me that knows stone [...]
Endures in me the record of rock's duration
My ephemeral substance lay in the veins of the earth from the beginning
Patient for its release, not questioning.
When, when will come the flowering, the flowing
The pulsing, the awakening, the taking wing (Raine 2000: 94).

Estos versos se construyen paralelamente a la imagen de la sustancia terrestre mencionada en el poema «The Locked Gates», ese conocimiento elemental que subyace bajo la tierra y que se haya latente en el interior del cuerpo, esperando ser descubierto:

The locked gates of the world are the world's elements, For the rocks of the beautiful hills hurt, and the silver seas drown, Wind scores deep record of time on the weathered boulders.

La poeta inglesa otorga, pues, a lo natural un carácter místico que roza lo sacro: los elementos cincelan el "historial del tiempo" (*deep record of time*) en las rocas, dejando una huella imborrable de la historia universal. En «The Hollow Hill», un largo poema que rastrea el sentido de la vida humana desde sus orígenes hasta su final transcendencia, Raine establece una alegoría entre una cueva en la que nacieron nuestros ancestros, y el vientre materno. El par cueva/útero insiste en esa conjunción extática entre la roca y el cuerpo, creando una suerte de génesis naturalista:

Crouched in birth-posture in the cave
The ancestors are laid with the unborn,
(For who knows whether to die be not to live)
One worn hand touching the worn stone
Calling the earth to witness, the other palm
Open to receive whatever falls:
Archaic icon of man's condition (Raine 2000: 103).

La roca –«el icono arcaico de la condición humana» – se alza, así, como centro de su poética naturalista, en la que Raine la instaura como testigo y guardiana del tiempo para, inmediatamente, crear un paralelismo entre carne y piedra, ambas imbricadas entre sí en un todo consustancial:

There is stone in me that knows stone
Substance of rock that remembers the unending unending
Simplicity of rest
[...]
There is stone in me that knows stone
Whose sole state is stasis
While the slow cycle of the stars whirls a world of rock
Through light-years where in nightmare I fall crying
"Must I travel fathomless distance for ever and ever?"
All that is in me of the rock replies:
"For ever, if it must be; be, and be still; endure." (*Ibid.*)

Por otro lado, en Mistral nos hallamos ante una correspondencia ligeramente distinta, pero muy semejante a la de la poeta inglesa, entre el cuerpo y lo natural: la figura del árbol aparece como imagen recurrente, en lugar de la roca de Raine, constituyéndose no sólo como elemento paisajístico sino también como uno de los dos elementos de la simbiosis orgánica (siendo el otro el cuerpo).

Estoy metida en la noche de estas raíces amargas como las pobres medusas que en el silencio se abrazan.
[...]
Ellas sueñan y hacen los sueños y a la copa mandan las fábulas.
[...]
Quiero aprender lo que oyen para estar tan arrobadas, lo que saben y las hace así de dulces y amargas.
Paso entre ellas y mis mejillas se llenan de tierra mojada (Mistral 1992: 82).

En sólo una noche brotó de mi pecho, subió, creció el árbol de luto, empujó los huesos, abrió las carnes, su cogollo llegó a mi cabeza. Sobre hombros, sobre espaldas, echó hojazones y ramas, y en tres días estuve cubierta, rica de él como de mi sangre. ¿Dónde me tocan ahora? ¿Qué brazo daré que no sea luto? (Mistral 2017: 341).

Como se analizará más adelante, en los versos de la poeta chilena el sujeto poético a menudo se derrama sobre la naturaleza, al tiempo que esta misma surge de su interior, provocando una metamorfosis corporal, es decir: el cuerpo cambia y se imbrica de tal manera con el espacio natural en el que se inscribe que ambos se vuelven indistinguibles. Sin embargo, antes de atender a esta "naturaleza corporizada" o "cuerpo naturalizado" –ambos términos son adecuados, puesto que, en ocasiones, es la naturaleza la que adopta rasgos humanos (como las raíces), y en otras, es el cuerpo humano el que adquiere rasgos naturalizados (como la carne que se transforma en árbol) – debemos indagar acerca del propósito de las autoras al otorgar a la Naturaleza, como tema poético, un papel tan significativo en su obra, en la cual va siempre más allá de la mera descripción paisajística o de la contemplación lírica.

La correlación entre lo natural y el conocimiento, a la que hemos atendido en estas páginas, y que tanto Mistral como Raine establecen en su imaginario poético, no pretende sino subvertir el tradicional dualismo cultura/naturaleza imperante en el pensamiento occidental que, especialmente desde la aparición del hombre ilustrado, considera al mundo natural como algo supeditado a la Razón y la Cultura, elementos imperantes en el nuevo orden social antropocéntrico. En este par de relaciones binarias, definidas por la diferencia, el segundo término posee siempre una connotación peyorativa que lo etiqueta como inferior y lo subordina al primero, creando así estructuras jerárquicas de dominación que permiten normalizar, en el caso que nos ocupa, la explotación humana de los espacios naturales, ya que en el imaginario occidental el Hombre prima sobre la Naturaleza, que pasa a ser conquistada y dominada por el ser humano.

Llegados a este punto, es necesario recordar uno de los principales objetivos del feminismo: la deconstrucción de los binarismos integrados en el pensamiento cognitivo de la sociedad occidental cuyo esencialismo sostiene un esquema sociocultural jerarquizado, comprendido y gobernado por relaciones de dualidad que propician la explotación del cuerpo feminizado⁶. En el caso particular del ecofeminismo, rama teórica que más nos concierne en este artículo, sus postulados confrontan abiertamente las falacias patriarcales que justifican tanto la dominación de la mujer o del sujeto femenino como de la naturaleza, basándose en relaciones de poder y opresión. En efecto,

Feminists who had been exploring alternatives to the traditional "woman is to nature as man is to culture" formulation, who were seeking a more fundamental shift in consciousness than the acceptance of women's participation in the marketplace of the public world, began to question the nature versus culture dichotomy itself (Diamond / Orenstein 2018:16).

Así pues, ambas poetas se embarcan, bien a sabiendas o de forma instintiva, persiguiendo constantemente la renovación estética de sus versos, en un ambicioso proyecto de deconstrucción y desafío de los cánones culturales occidentales. Al establecer en su poética a la Naturaleza como poseedora del Conocimiento, en un primer nivel de significación, y, a su vez, comprender el cuerpo femenino en términos naturales —esto es, convirtiéndose en parte misma de la naturaleza mediante procesos de asociación— en un segundo nivel de significación, Raine y Mistral desafían los dualismos cultura/naturaleza, razón/emoción, mente/cuerpo, hombre/mujer, negando la oposición de los términos "naturaleza" versus "cultura", "razón" versus "emoción" mediante metáforas simbólicas en las que unen el cuerpo (femenino) con elementos naturales como la roca, los árboles, el agua o las nubes.

^{6 &}quot;La visión [dualista] cartesiana supone un problema para las teorías feministas sobre la subjetividad porque equipara a la mujer con el cuerpo, lo inferior, lo débil, lo irregular y lo impredecible y, por tanto, es la base del pensamiento misógino, esencialista y patriarcal" (Pérez Fernández 2009: 24).

Antes de continuar, debemos preguntarnos: ¿De dónde surgen estos dualismos concretos? Alison Jaggar habla de un "dualismo normativo" que otorga un lugar privilegiado a la mente y la razón, desvirtuando la importancia del cuerpo y lo material. De tal modo,

Patriarchy opposes mind to matter, self to other, reason to emotion and enquirer to object of enquiry. It posits dualism within which one side of the dualism is superior to the other side and in this way imposes a hierarchy on nature (Jaggar 2018: 17).

Efectivamente, el patriarcado crea dualismos jerárquicos en los que opone términos como naturaleza/cultura, mente/cuerpo, uno/Otro, hombre/mujer, construyendo deliberadamente una significación peyorativa para el segundo, siempre considerado inferior en el imaginario social y cultural. Una de las características principales de este dualismo normativo es que los grupos de contrarios no pueden separarse ni comprenderse sin el otro. Así, algunos grupos como cultura/naturaleza o razón/cuerpo se presentan, a veces, interconectados, resultando imposible distinguir cuál da comienzo a uno y cuál deriva del otro. Esta superposición de dualismos y opuestos se debe a la interrelación de opresiones que pervive actualmente en el mundo occidental. Tal y como establece Val Plumwood,

Forms of oppression from both the present and the past have left their traces in western culture as a network of dualism, and the logical structure of dualism forms a major basis for the connection between forms of oppression (Plumwood 2018: 17).

Plumwood sigue la estela de la teoría de la Deconstrucción desarrollada por Derrida (1988), quien establece que la base del pensamiento occidental se fundamenta, en efecto, en oposiciones binarias (véase mente/cuerpo, racional/emocional, hombre/mujer) que se relacionan entre sí en términos jerárquicos. Derrida establece el carácter disruptivo de su teoría de la Deconstrucción con la cual pretende abordar y subvertir el sistema de dominación binario mediante un cambio en la concepción del lenguaje y del signo. En este sentido, el autor cuestiona el logocentrismo de Saussure y la existencia de un significado específico y concreto para cada signo y apunta a la importancia del contexto discursivo en la cual se inserta el significante, así como a una imposibilidad de trascender el lenguaje, siendo este el punto de partida de la Deconstrucción⁸.

Así pues, en la poética de Raine y Mistral la subversión de los binarismos anteriormente mencionados se aborda desde la propia esencia del lenguaje en un proceso doble: primero, las poetas establecen una relación de equivalencia entre la naturaleza y el conocimiento (recordemos, el conocimiento primigenio se halla en la roca, en las raíces de los árboles). Se cuestiona así el dualismo naturaleza/cultura, no tanto en la negación del mismo sino en la revalorización de la naturaleza, eliminando su carga peyorativa y estableciendo una equivalencia con su históricamente opuesto: la racionalidad. Segundo, unen el cuerpo con lo natural creando un vínculo empático y simbiótico entre ambos en el que lo material (corporal) equivale a la

7 El dualismo ontológico ha sido una eterna constante en la historia de la filosofía occidental, ya desde la cuestión cuerpo-alma, centro de la antropología filosófica, siguiendo con las ocho oposiciones de Pitágoras, la mente-cuerpo de Platón o la revisión de los conceptos bueno-malo de Aristóteles, que aparece tempranamente en su obra Ética Nicomáquea (350 AC). Más adelante, filósofos como Descartes continúan estableciendo relaciones de dualidad como el espíritu (res cogitans) y la materia (res extensa), del mismo modo que Kant acuña la diferencia entre razón pura y razón práctica, y la oposición entre el mundo natural de la apariencia (fenómeno) y el determinismo, entre otros. 8 "Language bears within itself the necessity of its own critique, deconstructive criticism aims to show that any text inevitably undermines its own claims to have a determinate meaning, and licences the reader to produce his own meanings out of it by an activity of semantic 'freeplay'" (Derrida 1988: 88).

naturaleza, que a su vez equivale a la razón y a la cultura. Se crean, así, nuevas asociaciones: naturaleza es igual a cultura; cuerpo es igual a naturaleza. Ya que naturaleza equivale a conocimiento, el dualismo cuerpo versus mente queda obsoleto.

Estas nuevas asociaciones de contrarios desafían y deconstruyen, principalmente, los dualismos tradicionales cultura/naturaleza y mente/cuerpo. Como ya hemos establecido, en la obra poética de ambas autoras este proceso de subversión se observa en una asociación total entre el sujeto poético y la naturaleza, bien ejemplificada en las siguientes afirmaciones de Raine:

I see all, am all, all
I leap along the line of the horizon hill
I am cloud in the high sky.
I am bird-world, leaf-life, I am wasp-world hung
Under low berry branch of hidden thorn
Moss-thought, rain-thought, stone still thought on the hill
Never, never, never will I go home to be a child (Raine 1988: 93).

En la sangre que corre por las venas de los árboles:

If these green trees are heavy, their weight is in my hand. If trees and fields are green, their veins run blood (Raine 2000: 15).

En el cuerpo de la madre imbricado en el paisaje de los versos de Mistral:

Y otras veces ni estás cerro adelante, ni vas conmigo, ni vas en mi soplo: te has disuelto con niebla en las montañas, te has cedido al paisaje cardenoso. Y me das unas voces de sarcasmo desde tres puntos, y en dolor me rompo, porque mi cuerpo es uno, el que me diste, y tú eres un agua de cien ojos, y eres un paisaje de mil brazos (Mistral 2017: 89).

En las muchachas desechas que buscan su rostro en el agua y en las rosas, su cuerpo prestado de las nubes:

A veces quieren en las aguas ir componiendo su perfil, y en las carnudas rosas-rosas casi consiguen sonreír.
En los pastales acomodan su talle y busto de ceñir y casi logran que una nube les preste cuerpo por ardid; Casi se juntan las deshechas; casi llegan al sol feliz (Mistral 2017: 199).

En la efimera sustancia humana que yace en la tierra y que aguarda su despertar:

Endures in me record of rock's duration My ephemeral substance lay in the veins of the earth from the beginning, Patient for its release, not questioning When, when will come the flowering, the flowing The pulsing, the awakening, the taking wing (Raine 2000: 94).

La ya innegable asociación entre naturaleza y cuerpo se construye, en otros poemas, ajena a la simbiosis, pero sin perder ese punto de unión entre ambos elementos, siempre el uno íntimamente ligado al otro. A menudo es el cuerpo el que busca, casi de forma instintiva, el regreso a la naturaleza como una suerte de retorno a los orígenes, al final de la vida:

De estas raíces amargas
Como las pobres medusas
Que en silencio se abrazan
Ciegas, iguales y en pie,
Como las piedras y las hermanas.
[...]
Apretadas y revueltas
Las raíces-alimañas
Me miran con unos ojos fijos
De peces que no se les cansan
Y yo me duermo entre ellas
Y de dormida me abrazan (Mistral 1992: 82).

Estoy metida en la noche

Passive I lie, looking up through the leaves
As eyes only, one of the eyes of earth
[...]
Every natural form, living and moving
Delights these eyes that are no longer mine
That open upon earth and sky pure vision.
Nature sees, sees itself, is both seer and seen (Raine 2000: 92).

En estos últimos versos, apreciamos esa "naturaleza corporizada" en la que lo natural adquiere rasgos humanos derivados del contacto directo con el cuerpo. Así, las raíces de Mistral "me miran con unos ojos finos" y los ojos de Raine, que ya no son suyos sino de la Naturaleza misma, le permiten observar la esencia misma del mundo: "Nature sees, sees itself, is both seer and seen".

Atendiendo más al estilo poético, podemos apreciar la simbiosis del "cuerpo naturalizado" en los versos mistralianos de «Luto». El sujeto poético se abre y se derrama en la naturaleza sobre la tierra que la vio nacer, partir y regresar, y permite que su cuerpo sufra una suerte de metamorfosis, un cambio esencial, que lo modela y refleja sus emociones y sentimientos más profundos. Hablamos, pues, de una naturaleza que se entiende a través del cuerpo y, a su vez, un cuerpo que se entiende a través del espacio natural que lo rodea y lo transforma:

En sólo una noche brotó de mi pecho, subió, creció el árbol de luto, empujó los huesos, abrió las carnes, su cogollo llegó a mi cabeza. Sobre hombros, sobre espaldas, echó hojazones y ramas, y en tres días estuve cubierta, rica de él como de mi sangre.

¿Dónde me tocan ahora? ¿Qué brazo daré que no sea luto? (Mistral 2017: 341)

El cuerpo cambia junto a una tierra —la patria mistraliana, su Chile natal— que experimenta una evidente transformación a lo largo de la historia debido, primero, a la explotación de las tierras indígenas por parte de los colonos europeos, y, segundo, al impacto posterior de la industrialización, así como a los efectos más recientes de la globalización en el ámbito socioeconómico, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo xx. Mistral, pues, recurre al recuerdo de su tierra rural, el Valle de Elqui virgen y verde de sus infancias, para representar el espacio natural en sus poemas. La nostalgia y la memoria juegan, pues, un papel fundamental en la construcción de sus espacios naturales: la fauna y la flora indígena priman en sus descripciones topológicas, denotando un afecto íntimo por la tierra americana⁹, pero resulta interesante subrayar cómo cambia el rol de la naturaleza al servicio de los afectos en sus versos.

En «Luto» un árbol nace de su pecho, abriéndose paso a través de su carne hacia el exterior. Bajo esta simbiosis entre el cuerpo y la naturaleza, subyace una expresión íntima del dolor y, más concretamente, del duelo por la pérdida y la ausencia de algo o de alguien. La transformación del "yo" en árbol supone una vuelta a lo primigenio, un regreso a nuestra esencia biológica y natural, pero lejos de ser una transición agradable y buscada, una contemplación hermosa del paisaje al que se desea regresar, nos encontramos ante un cambio violento y súbito:

En lo que dura una noche cayó mi sol, se fue mi día, y mi carne se hizo humareda que corta un niño con la mano. El color se escapó de mis ropas, el blanco, el azul, se huyeron y me encontré en la mañana vuelta un pino de pavesas (Mistral 2017: 342).

Durante la noche, el cuerpo se deshace y se transforma contra la voluntad del sujeto; ya no es carne sino corteza, no hay cabello, sino hojarasca. La violencia del cambio se observa ya en los primeros versos del poema: "creció el árbol de luto/empujó los huesos, abrió las carnes" (*Ibid.*). Poco a poco, el árbol crece y el sujeto desaparece, se convierte en algo nuevo, un árbol modelado por el dolor y la pena que crece en lo más profundo. Este pino de pavesas, sin embargo, no es un árbol verde ni frondoso, pues la emoción que ha propiciado su transformación es amarga. El dolor convierte al sujeto en un árbol de luto, un árbol muerto que no posee raíces ni brotes, ni tampoco frutos:

Ven andar un pino de humo, me oyen hablar detrás de mi humo y se cansarán de amarme, de comer y de vivir, bajo de triángulo oscuro falaz y crucificado que no cría más resinas

9 "Scholars in the environmental humanities have extended the level of analysis even further by exploring forms of emotional attachment that take as their object the environments in which such human and nonhuman others exist. In doing so they have traced topophilia and other forms of place attachment back to processes of evolutionary adaptation, habituation, and social interactions" (Weik Von Mosser 2018: 51).

y raíces no tiene ni brotes. Un solo color en las estaciones, un solo costado de humo y nunca un racimo de piñas para hacer el fuego, la cena y la dicha (*Ibid.*).

El uso del humo nos remite al uso frecuente de la niebla en la poética mistraliana, siempre en correspondencia con el tema de la muerte o la ausencia. El humo, más oscuro y asfixiante que la niebla, crea una imagen fúnebre que enlaza con el tema del poema: el dolor más absoluto provocado por la pérdida, incapaz de ser asumida, transforma el propio cuerpo, volcándolo sobre la naturaleza, permitiendo que esta tome el control. Sin embargo, es tan aguda la pena que, incluso en su nueva forma, el sujeto sigue estando marcado por el dolor.

El rol de la naturaleza en estos versos, pues, dista mucho del canto al paisaje de la tierra americana en sus largas odas «Cordillera» y «Sol del Trópico». Esta naturaleza, a menudo representada simbólicamente por la imagen recurrente del árbol, es parte intrínseca del sujeto, llegando incluso a provocar cambios físicos en su carne, y es necesaria para comprender la intensidad de las emociones que se transmiten. Estas emociones (en este caso, el dolor del duelo) surgen del interior y se reflejan en el plano físico, en el propio cuerpo, que se vale de la naturaleza para la expresión de su intimidad.

Una naturaleza más indulgente se puede observar en los versos de «Último árbol». En este poema, el sujeto poético narra su camino vital y, cerca ya de la muerte, decide entregar su cuerpo al último árbol:

Esta solitaria greca
que me dieron en naciendo:
lo que va de mi costado
a mi costado de fuego;
lo que corre de mi frente
a mis pies calenturientos;
esta Isla de mi sangre,
esta parvedad de reino,
yo lo devuelvo cumplido
y en brazada se lo entrego
al último de mis árboles,
a tamarindo o a cedro (Mistral 2017: 407).

Bajo el tema principal subyace, de nuevo, esta íntima conexión entre la materia y la naturaleza, dejando entrever la intrínseca presencia de lo natural en relación con nuestros cuerpos. Así, el don que el "yo" recibe al nacer lo devuelve a la tierra cuando muere, cerrando un ciclo vital:

Por si en la segunda vida no me dan lo que ya dieron y me hace falta este cuajo de frescor y de silencio, y yo paso por el mundo en sueño, carrera o vuelo, en vez de umbrales de casas, quiero árbol de paradero (*Ibid.*).

El sujeto va en busca de un árbol bajo el que morir, bajo el que deshacerse y al que entregar sus últimos alientos de vida. Se trata, en cierto modo, de una transformación semejante

a la de «Luto», pero no hallamos en esta el componente de violencia y dolor que sí se lee en los versos del anterior poema, pues no existe aquí una emoción amarga que propicie la metamorfosis sino una última voluntad de regreso a lo esencial, al hogar primigenio, que es la tierra. El "yo" no lucha contra la muerte, la acepta y la asimila, comprendiendo que es parte del camino:

Tal vez ya nació y me falta gracia de reconocerlo, o sea el árbol sin nombre que cargué como a hijo ciego. A veces cae a mis hombros una humedad o un oreo y veo en contorno mío el cíngulo de su ruedo. Pero tal vez su follaje ya va arropando mi sueño y estoy, de muerta, cantando debajo de él, sin saberlo (*Ibid.*).

Es el último árbol, como bien indica el título del poema: el último árbol bajo el que dormir, bajo el que sentarse y soñar, pero también es el primer árbol ("el árbol sin nombre/que cargué como a hijo ciego"). El sujeto establece la posibilidad de que ese árbol, el último y el primero, sea uno determinado, sugiriendo un tiempo mítico en el que ya desde su propio nacimiento ambos (sujeto y árbol) estuvieran predestinados a ser uno.

Raine se inclina todavía más hacia el misticismo en «Seventh Day», cuyo título nos remite a los siete días de creación del mundo en el imaginario judeo-cristiano, y en el cual establece una asociación cuerpo-naturaleza que libera al sujeto poético y le acerca más a la divinidad.

Passive I lie, looking up through the leaves
As eyes only, one of the eyes of earth
That open at a myriad points at the living surface.
[...]
Eyes of the earth know only delight
Untroubled by anything that I am, and I am nothing:
All that nature is, receive and recognize,
Pleased with the sky, and falling water and the flowers
With bird and fish and the striations of stone.
Every natural form, living and moving
Delights these eyes that are no longer mine
That open upon earth and sky pure vision.
Nature sees, sees itself, is both seer and seen.
This is the divine repose, that watches
The ever-changing light and shadow, rock and sky and ocean (Raine 2000: 92).

En estos versos, "yo" se tumba sobre la tierra y se desdibujan los límites entre ambos, produciéndose entonces una suerte de trascendencia espiritual en la que el sujeto deja de ser y establece una simbiosis completa con el espacio natural que lo rodea, ascendiendo y trascendiendo más allá de lo corporal, siendo asimilado por una naturaleza, divino reposo, que observa el mundo en su eterno discurrir. En este sentido, no nos encontramos ante un misticismo tradicional, sino ante una subversión del mismo al sustituirse la unión del alma con Dios por la unión del cuerpo con la Naturaleza.

3. Conclusiones

Tanto la naturaleza como el entorno rural tuvieron un rol significativo en la persona de Gabriela Mistral y Kathleen Raine, por lo que no es de extrañar que su poética experimente con una expresión de la identidad y de la intimidad relacionada con lo natural. Mistral siempre recordó el Valle de Elqui de sus infancias, una evocación del paraíso perdido, y cantó a las Américas, a sus paisajes y a sus frutos con el tono cálido, pero reivindicativo, que buscaba la expresión pura de la esencia hispanoamericana. Por otro lado, Kathleen Raine guardaba con gran cariño en su memoria ese período de su infancia en el que residió en Northumberland, en una casa familiar situada en la campiña inglesa. Para ella, ese lugar se convirtió, de forma semejante a la poeta chilena, en un Edén idílico que jamás olvidó, tal y como narra en su autobiografía *Farewell Happy Fields* (1973). Su conexión con lo natural, sin embargo, no acabó en su infancia: en 1929 se graduó en el *Girton College de Cambridge* en el que se especializó en ciencias naturales, concretamente, en botánica y zoología.

Resulta innegable al abordar su obra poética que ambas mujeres establecieron una íntima relación con el espacio natural, tanto en su vida personal como en lo profesional. Mistral y Raine, cada una inscrita en su estética personal, crean una suerte de mística de la naturaleza: esta es el principio y el final de todo, siendo la creadora y, a la vez, receptora de nuestros cuerpos cuando estos se extinguen. Forma, a la vez, parte de nosotros, metafóricamente capaz de nacer de nuestro pecho, roca yaciendo en nuestras venas, capaz de modelarnos en algo totalmente distinto. Es precisamente esta metamorfosis simbólica del cuerpo y su asociación con la naturaleza lo que propicia la creación de una conciencia ecológica en la que lo natural es parte intrínseca del ser humano.

Dejando a un lado el simbolismo y tomando un punto de vista cognitivo, es importante notar cómo nuestras emociones primarias e, incluso, nuestro entendimiento está supeditado al entorno con el que el sujeto interacciona:

Milton suggests that primary emotions such as love and affection "operate primarily (though not exclusively) in ecological relations." This builds directly on the neurologist Antonio Damasio's claim in Descartes' Error (1994) that "mental phenomena can be fully understood only in the context of an organism's interacting in an environment (Weik Von Mosser 2018: 51-52).

En este sentido, podríamos decir que la asociación cuerpo/naturaleza que ambas poetas establecen en su imaginario poético es, entre otras cosas, la expresión más pura de una intimidad que utiliza el cuerpo y lo coloca en consonancia con la naturaleza para establecer un vínculo todavía más estrecho entre ambos, lo cual suscita en el lector la idea de una "naturaleza corporizada" o "cuerpo naturalizado". Ambas imágenes resultan alegorías de gran significación: constituyen una mirada más profunda a los espacios en los que nos inscribimos, afirmando que son parte de nosotros, y nosotros parte de ellos. Este vínculo afectivo con lo natural va más allá, pues, de la mera descripción paisajística, y establece una relación tripartita: cuerpo-afectos-naturaleza en la que la intimidad se expresa a través de un cambio físico, de una mutación del cuerpo en un fenómeno natural (ya sea bien una transformación en árbol, en roca, en niebla o en humo).

Es precisamente esta metamorfosis simbólica lo que propicia la creación de una conciencia ecológica en la que lo natural es parte intrínseca del ser humano, y, por tanto, cualquier aproximación a uno de los dos términos no puede ser atendida ni estimada de forma adecuada sin el análisis del otro. Además, situando a la naturaleza en el foco de su poética, Mistral y Raine sugieren, de forma quizá subrepticia, una urgencia del estudio de los espacios, especialmente, del espacio natural, siempre en íntima relación con lo corporal, demostrando así que ambos están unidos y dependen el uno del otro. Asimismo, se desafían de forma magistral los viejos dualismos que otorgan a la razón y, por tanto, al hombre, una posición privilegiada que le permite ejercer la dominación sobre la naturaleza y el cuerpo femenino.

Bibliografía

- Couzyn, J., The Bloodaxe Book of Contemporary Women Poets: Eleven British Writers. Hexham (UK): Bloodaxe Books 1985.
- DERRIDA, J., «Structure, Sign and Play in the Human Sciences», en: Lodge, D. (ed.): *Modern Criticism and Theory*. Harlow: Longman 1988, 107-123.
- FLETCHER, C. «Raine, Kathleen Jessie», en: Mathews, H. C. G. / B. Harrison (eds.): Oxford Dictionary of National Biography. Oxford: Oxford University Press 2004.
- KHALIL, S. / R. ABDELSABOUR, Ecofeminism and the Deconstruction of Dualisms: Theorising Contemporary American Women's Writing. Durham: Durham University 2018.
- MISTRAL, G., *Desolación*. Nueva York: Instituto de las Españas 1922.
- -, Ternura. Madrid: Saturnino Callejas 1924.
- -, Tala. Buenos Aires: Editorial Sur 1938.
- —, Los sonetos de la muerte y otros poemas elegíacos. Santiago: Philobiblion 1952.
- –, Lagar. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1954.
- -, *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire 1967.
- Cartas, vol.3 Gabriela Mistral: antología mayor, ed. de Luis Alberto Ganderats. Santiago: Cochrane 1992.
- —, *Lagar II*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A. 1992.
- —, Madwoman «The Locas Mujeres» poems of Gabriela Mistral. A bilingual edition, Ed. Randal Couch. Chicago: University of Chicago Press 2008.
- —, *Tala*, *Lagar*, ed. de Nuria Girona. Madrid: Cátedra 2017.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, I., *Espacio*, *identidad y género*. Sevilla: ArCiBel Editores 2009.

- QUEZADA, J., *Gabriela Mistral. Poesía y Pro*sa. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica USA 1993.
- RAINE, K., *Stone and Flower*. Londres: Nicholson & Watson 1943.
- —, *Blake and Tradition*. Oxon: Routledge & Kegan Paul 1969.
- —, The Lost Country. Londres: Hamish Hamilton Ltd 1971.
- —, *Yeats, The Tarot and the Golden Dawn.*Dublín: The Dolmen Press 1972.
- —, Farewell Happy Fields. Londres: Hamish Hamilton 1973.
- —, From Blake to "A Vision". Dublín: Dolmen Press 1979.
- -, *The Oracle in the Heart*. Oxon: Routledge 1980.
- —, *The Inner Journey of the Poet.* Sídney: Allen & Unwin 1982.
- –, Selected Poems., Rochester: Inner Traditions/Lindisfarne Press Book 1988.
- Golgonooza, City of Imagination: Last Studies in William Blake. Hudson: Lindisfarne Press 1991.
- —, WB Yeats y el aprendizaje de la imaginación. Londres: Golgonooza Press 1999.
- —, The Collected Poems of Kathleen Raine. Londres: Golgonooza Press 2000.
- —, *Autobiographies*, California: Coracle Press 2009.
- SCARPA, R. E., *Gabriela anda por el mundo*. Santiago: Editorial Andrés Bello 1978.
- Weik von Mosser, A., «From Nostalgic Longing to Solastalgic Distress: A Cognitive Approach to Love in the Anthropocene», en: Bladow, K. / J. Ladino (eds.): *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*. Londres: University of Nebraska Press 2018.

América de T.C. Boyle, ¿una novela fronteriza?: un estudio comparativo

Mónica Fernández Jiménez Universidad de Valladolid monica.fernandez@uva.es

Resumen

Aunque América (1998) de T.C. Boyle y Borderlands/La Frontera: The New Mestiza (1987) de Gloria Anzaldúa puedan parecer textos con la misma temática, son muy diferentes el uno del otro si comparamos el enfoque que cada uno toma con respecto a la frontera de México con Estados Unidos. Mientras que el texto de Anzaldúa, tanto a nivel formal como en su contenido, propone un marco epistemológico de pensamiento fronterizo por el que trascender los nuevos diseños imperialistas de Estados Unidos, T.C. Boyle mantiene la mirada colonial hacia los migrantes mexicanos. Para sostener esta crítica, este artículo analiza en sus distintos planos narratológicos la metáfora imperante en el texto de Boyle: la del coyote. Haciendo uso de un marco teórico ecocrítico basado en el discurso foucauldiano, se señalará la importancia de que dicha metáfora esté relacionada con el mundo natural, ya que las retóricas sobre la naturaleza han sido históricamente utilizadas con fines expansionistas e imperialistas. Como conclusión este artículo expone que, pese a su intento de crítica, América no consigue reflejar de manera formal una alternativa a los modelos coloniales de conceptualización que pretende denunciar, mientras que la particular estructura y uso del lenguaje de la obra de Anzaldúa sí lo hacen.

PALABRAS CLAVE: fronteras, ecocrítica, inmigración, blanquitud, chicana.

Abstract

Although T.C. Boyle's *América* (1998) and Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) might seem similar texts at first sight, they are very different from each other if we compare each one's conception of the U.S.-Mexico border. Whereas Anzaldúa's text, both formally and in its content, proposes a border thinking epistemology by which to transcend the Unites States' new imperialist designs, T.C. Boyle maintains the colonial gaze in its depiction of Mexican migrants. In order to justify this criticism, this article analyses the prevailing metaphor in *América* – that of the coyote – in its different textual levels. Through an ecocritical theoretical framework based on Foucauldian discourse, the importance of the fact that this metaphor is related to the natural world is assessed, exploring how this sort of rhetoric has been historically used with expansionist and imperialist designs. By way of conclusion, this article establishes that, despite its attempt to criticise the colonial models of conceptualisation, the form of *América* does not manage to create an alternative to these paradigms, while the particular structure and the use of language of Anzaldúa's work do.

KEY WORDS: borders, ecocriticism, immigration, whiteness, chicana.

1. Introducción

El presente artículo comienza con una exploración, en sus diferentes planos textuales, de la recurrencia de la figura del coyote como metáfora en la novela *América* (1998) del estadounidense T.C. Boyle, originalmente publicada en 1995 bajo su título en inglés *The Tortilla Curtain*. Para ello, se hará uso de un marco teórico ecocrítico con la intención de analizar el significado que se le adscribe a la metáfora en distintas ocasiones a lo largo del texto. Por otra

parte, en una dimensión más ideológica del mismo, se concluirá que, aunque las situaciones exageradas y los personajes estereotipados de la novela parezcan tener una intención irónica, establecen un enfoque exoticista hacia las culturas no blancas y anglófonas sin ofrecer en ningún momento el punto de vista del inmigrante mexicano, pese a que en ocasiones actúa de focalizador. Por último, se concluirá que esta novela, pese a su escenario, no supone un ejemplo de lo que se ha denominado novela fronteriza —en palabras de José David Saldívar (1991: 167)— por la separación tan clara y delimitada que se hace de los mundos del migrante y del nativo, lo cual impide una lectura poscolonial e híbrida de los mismos.

Para completar esta justificación, en la segunda parte del artículo se comparará la novela de Boyle con *Borderlands/La Frontera* (1987), la obra maestra bilingüe de la chicana Gloria Anzaldúa, que, además de denunciar la situación en los *borderlands*, propone un modelo alternativo para la conceptualización y el análisis de la historia geográfica que ella llama *autohistoriateoría* (Saldívar 2007: 364). Examinando el modelo de hibridación de Anzaldúa, explicado a la par que reflejado en su propia obra, en la que ambos idiomas se mezclan de manera que ninguno predomina sobre el otro, se observará la ausencia de dicha hibridación en la novela de Boyle, en la cual la mirada hegemónica permanece. Pese a que muchos realistas hayan insistido en lo contrario, Mieke Bal no cree en la focalización cero (1997: 142). No es la objetividad lo que se trata de buscar sino cuáles son los puntos de vista ofrecidos a nivel epistemológico, incluso si estos no son de personajes sino pertenecientes a una determinada tradición discursiva.

2. La metáfora del coyote en el texto

América es una novela que sin duda muestra preocupaciones por el uso de vocabulario e imágenes sobre la naturaleza en el discurso, considerando la noción de discurso de Michel Foucault y su continuación por Edward Said, acerca de lo que el primero afirmó que "no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder" (Foucault 1976: 30). A lo que Foucault se refería lo explica Said en referencia a los textos coloniales sobre el Oriente, los cuales sistematizaron los términos y el lenguaje con los que referirse a sus poblaciones, de esa manera interiorizando estereotipos en el imaginario occidental y permitiendo así, a través de un complejo proceso que Said analiza en su libro, la hegemonía de Occidente sobre Oriente (2008). Por otra parte, este fenómeno tiene lugar de manera muy común en relación con la naturaleza, como evidencia la obra de Carolyn Merchant. En The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution (2010) se explica que la Revolución Científica reconceptualizó la manera con la que referirse a la naturaleza, que pasó de ser un ente maternal orgánico a caos pasivo que debiera ser mecanizado para, así, ser explotado con más facilidad y servir las necesidades de una economía moderna a la par que contribuir a la transición de la sociedad feudal a la comercial e industrial (1976: 2-3). De esta manera la ecocrítica es una de las disciplinas que mejor ilustra esta relación entre discurso y poder.

Greg Garrard describe la disciplina de la ecocrítica como el campo encargado de analizar la forma que las ciencias ambientales toman dentro de obras culturales (2012: 3). La manera en la que Garrard destaca entre otros académicos de la ecocrítica es en su foco en el lenguaje y en la dimensión puramente humana del mismo, una dimensión culturalmente específica e ideológica. El primer capítulo de su libro da el ejemplo de la palabra "contaminación," la cual, argumenta, no es un concepto científico con características estables, ya que en sí no denota las sustancias específicas que están contaminando (2012: 6). Garrard concluye explicando que esta palabra se utilizaba de manera teológica cuando se implicaba que una persona había sido moralmente corrupta (2012: 8) y, en su transición al lenguaje de la naturaleza, terminó sugiriendo que la naturaleza es pasiva y ha de ser moldeada (es decir, mecanizada) para su supuesta salvación (2012: 9).

Así, la ecocrítica es mucho más que la relación entre la naturaleza y la literatura que Cheryl Glotfelty y Harold Fromm explicaron (1996: xviii), pues la retórica sobre la naturaleza puede efectivamente transformarla, para bien o para mal. El uso de la retórica, la cual define Garrard como la "producción, reproducción y transformación de metáforas a gran escala" (traducción propia; 2012: 8), se basa en una mímesis reduccionista para servir una función ideológica (2012: 8-11). Para esta parte del artículo tomaré la importancia que Garrard adscribe a las metáforas y analizaré la persistencia de una de ellas en la novela de Boyle: la del coyote. Esta, pese a ser recurrente, parece no ser usada de manera consistente ni en un mismo plano narratológico. Sin embargo, independientemente del plano, sus muchos significados están relacionados de una manera o de otra con la percepción de la inmigración ilegal desde México por parte de una comunidad suburbana en California (o por parte de los propios lectores).

La estructura que la novela de Boyle utiliza para narrar su historia divide la obra en capítulos en los que, consecutivamente, la focalización cambia. Uno de los focalizadores, definido por Mieke Bal como "el punto desde el cual los elementos [de una fábula] son vistos" (traducción propia; 1997: 146), es Cándido Rincón, un inmigrante mexicano ilegal que cruza la frontera con su mujer, América, para adentrarse en una serie de situaciones precarias en el desierto de California. Aunque a veces también se introduce el punto de vista de América, el otro focalizador es, fundamentalmente, Delaney Mossbacher, un periodista originario del este de los Estados Unidos que vive con su mujer y los hijos de esta en California, en un vecindario suburbano al que la novela se refiere como "la urbanización Arroyo Blanco" (Boyle 1998: 30). La novela abre con la focalización de Delaney, quien se topa por primera vez con Cándido en un accidente automovilístico. Pese a que Delaney ha herido a este último, Cándido se niega a que lo lleven al hospital para evitar una posible deportación, lo cual derivará en una serie de encuentros más durante el resto de la narrativa. Además de estos encuentros y de relatar las desdichas de Cándido y América en su persecución del sueño americano, gran parte de la novela también se centra en los debates internos de Delaney, que se verán avivados por los constantes prejuicios de sus vecinos hacia la inmigración mexicana.

Por esta focalización tan acentuada que caracteriza la novela es importante identificar si el uso de la palabra "coyote" lo hacen los personajes dentro del texto, a través de sus diálogos y de sus pensamientos internos expresados gracias a esta focalización, o si en la novela subyacen ciertas implicaciones ideológicas. Una metáfora incluida en un diálogo en el que un personaje participa no es lo mismo que una metáfora que un texto pueda transmitir a nivel macroestructural. Es decir, puede que un texto en sí, a través de tópicos e imágenes recurrentes, establezca metáforas para el lector, aquellas que si se van popularizando y sistematizando se convierten en los tropos que Garrard analiza o en lo que Foucault llama "discurso", un pensamiento compuesto por "unidades de información preexistentes" (Said 2008: 137). Así, Teun A. van Dijk explica que las "macroestructuras semánticas no se definen con relación a oraciones o secuencias aisladas de un texto," -que sería el primer caso, las metáforas expresadas por los personajes-"sino para el texto en su conjunto" (1992: 142). Se trata de un tema complejo pues, si son los personajes quienes utilizan las metáforas, demostrando, así, su propio racismo, ¿a quién pertenecen las metáforas macroestructurales y cómo se entienden estas dentro de la relación entre discurso y poder? No desearía en ningún momento establecer una crítica biográfica o de la intencionalidad del autor, sino adherirme a la noción posestructuralista del discurso, la cual no tiene nada de intencional o conspiranoico (Said 2008: 453) sino que "es la distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos" (énfasis en el original, Said 2008: 34) "(y no es) un tema sobre el que se tenga libertad de pensamiento o acción" (Said 2008: 22).

La primera vez que aparece el coyote como metáfora en el texto —ya que también aparece como un animal real (o metáfora macroestructural) cuando se cuela en el jardín de la familia protagonista— es en uno de los capítulos focalizados a través de Cándido. El inmigrante mexicano ilegal rememora la primera vez que cruzó la frontera sin éxito: "finalmente se marchó a la

frontera, para perderse en el norte, pero el coyote era un imbécil y los de inmigración lo atraparon antes de que hubiera caminado cien metros, y lo enviaron de vuelta a la intricada noche oscura de Tijuana" (1998: 111). Aquí el coyote es la figura de un contrabandista que hace negocios sucios supuestamente ayudando a inmigrantes desesperados a cruzar la frontera, pero en este caso la ayuda no es real sino un engaño: "ese coyote, el emisario entre dos mundos y una de dos, o era incompetente o los traicionaba" (1998: 126). En otra ocasión, un coyote real se cuela en la casa del protagonista: "un coyote se las había arreglado para introducirse en el patio y apoderarse de uno de los perros, y allí lo tenía ante sus ojos, un espécimen de la naturaleza salvaje brincando la cerca como si se tratara de un número circense" (1998: 81). Sería esta la diferencia entre una metáfora hecha por los personajes y una metáfora hecha por el texto, ya que la presencia perturbadora del animal para la vida del protagonista adquiere un significado más allá del obvio. De la misma manera, Cándido también termina suponiendo una perturbación para la vida de Delaney, quien se obsesiona con demostrar que este último está causando estragos y vandalismo en su vecindario.

Por tanto, el origen de la metáfora es cada vez más difícil de localizar y, en términos más confusos, el coyote se asocia con la presencia mexicana a partir de un determinado incidente: cuando el animal se lleva al perro de Delaney. Los personajes, entonces, comienzan a referirse a dicho incidente como "el ataque:" "Desde el ataque, Kyra no perdía de vista a Osbert prácticamente en ningún momento, insistiendo incluso en sacarlo a pasear ella misma antes y después del trabajo, y en cuanto a la gata, había sido confinada estrictamente al interior de la casa. Una vez que la malla estuviera concluida, todo volvería a la normalidad" (1998: 305-6). Si bien ya lo expresó Garrard, no podemos evitar conceptualizar a los animales utilizando un vocabulario culturalmente específico y por tanto, en ocasiones, antropomórfico. Pero el mundo animal no se rige por las mismas normas que el humano: no hay ataques malintencionados, solamente instintos y supervivencias. La manera en la que estos personajes suburbanos se refieren al coyote bien puede beneficiarse de un análisis ecocrítico para demostrar que, en el fondo, parecen decir algo más. Aunque el estudio de las representaciones culturales de los animales suele ir de la mano de una discusión filosófica sobre el especismo (Garrard 2012: 136), esta también ha derivado en una exploración del antropomorfismo que normalmente se les atribuye (Garrard 2012: 183), el cual suele expresar deseos y sentimientos puramente humanos.

Delaney Mossbacher escribe mensualmente en un periódico una columna un tanto ridícula y suburbana que trata de la flora y fauna de California. Tras el incidente, Delaney dedica la pieza al conflicto que supone el tratar de vivir en armonía con la naturaleza. Como es de esperar, los coyotes tienen un gran protagonismo en la columna:

Por supuesto que una solución más simple (aquella a la cual recurre la mayor parte de los propietarios cuando uno de estos "lobos del matorral" invade el sanctum sanctorum de sus patios cercados) es llamar al Departamento de Control de Animales del Condado de Los Ángeles, que se encarga de atrapar y aplicar la eutanasia a un centenar de coyotes cada año. Tal solución, para alguien que ardientemente anhela vivir en armonía con el mundo natural, ha sido siempre un anatema (después de todo, el coyote recorría estas laderas mucho antes de que el Homo Sapiens hiciera su primera y velluda aparición en el continente), y sin embargo, paulatinamente, este autor ha comenzado a sentir que algún género de control tendrá que aplicarse si seguimos insistiendo en usurpar el territorio del coyote con el avance implacable de nuestros enclaves urbanos y suburbanos. Si nosotros invadimos su territorio, ¿por qué deberíamos mostrarnos sorprendidos de que el coyote invada el nuestro? (en cursiva en el original; 1998: 437-8)

El empleo de vocabulario antropomórfico es evidente en el uso de la palabra "invadir", adscribiéndose así una intencionalidad humana al coyote. De hecho, es necesario observar en qué contexto ocurre la redacción de este artículo. A lo largo de la novela —antes y después de

la escritura del artículo— Delaney, su esposa y sus vecinos tienen conversaciones y conflictos cuando discuten acerca de la inmigración ilegal de mexicanos en su área. Estos, al igual que el coyote, son para ellos otra entidad traspasadora de bordes, en este caso, la frontera, haciendo aquí hincapié en que las palabras "borde" y "frontera" comparten el mismo término en inglés: border. Este deliberado y artificial paralelismo parece funcionar a un nivel macroestructural.

La esposa de Delaney, una agente inmobiliaria, menciona que la presencia de inmigrantes en las calles a la espera de trabajo ilegal es perjudicial para su negocio (los inmigrantes se posicionan en una zona determinada y allí distintos empleadores los recogen para ofrecerles trabajos manuales mal pagados). Kira le explica a su marido que realizó unas gestiones para encargarse del asunto, lo que deriva en la siguiente reflexión por parte de Delaney:

Delaney no supo qué decir. En su fuero interno pugnaban sentimientos encontrados, intentaba conciliar teoría y realidad. Aquella gente tenía todo el derecho de reunirse en una esquina: era su derecho inalienable, consagrado por la Constitución. ¿Pero cuál Constitución?... ¿La de México? ¿Seguro que México tenía una Constitución? Pero se trataba de una actitud cínica y se corrigió a sí mismo: de entrada estaba asumiendo que eran ilegales... pero incluso los ilegales tenían derechos garantizados por la Constitución estadounidense, ¿y si fuesen inmigrantes legales, ciudadanos de los Estados Unidos? (1998: 381-2)

Es interesante que Delaney se corrija al tener un pensamiento racista, el cual le es imposible evitar, destapando así que su necesaria repetición interna de convicciones para mantener su identidad de "humanista liberal" se trata de un autoengaño para evadir la culpabilidad asociada a su privilegio: "— Ah, los mexicanos —dijo Delaney, y ya no había vacilación en su voz, ni resistencia para identificar a las personas por su grupo étnico, ningún barniz de culpabilidad humanista liberal. Mexicanos. Había mexicanos por todas partes" (Boyle 1998: 380). Si bien este pensamiento se expresa una vez avanzado el texto, ya había sido expuesto de otras maneras gracias a la fuerte focalización de la narrativa, haciéndose obvia en ocasiones la doble conciencia y autoengaño del personaje, pues a menudo le traiciona el subconsciente, como cuando atropella a Cándido y lo primero que hace es preocuparse por el seguro de su coche (Hicks 2003: 48). Si la doble conciencia afroamericana que explicaba W.E.B. Du Bois se trataba de "la sensación de siempre mirarse a uno mismo a través de los ojos de los otros" (traducción propia; 2007: 8), la de Delaney denota una ansiedad por mantener el privilegio.

Pasando al plano macroestructural, lo que denota la presencia del coyote en este plano más global y alejado de los personajes autónomos es el matiz casi obsesionante del animal para Delaney, quien va tras él en los momentos en los que el personaje reflexiona sobre sus visiones hacia la inmigración comparadas con las de sus vecinos y esposa, a los que considera racistas:

La frontera. Involuntariamente Delaney dio un paso atrás, todos esos rostros oscuros e incomprensibles surgiendo en las esquinas y en las rampas de acceso a las autopistas y cerniéndose en tropel sobre su cerebro, todos vociferando sus necesidades inaplazables por entre bocas de dientes podridos.

- -Lo que estás diciendo es racista, Jack, y tú lo sabes muy bien.
- -En absoluto, Delaney... es una cuestión de soberanía nacional (1998: 207).

Cuando Delaney se volvió, con un giro violento de la silla, vio el coyote. Se encontraba de este lado de la malla, apretado contra el suelo. Sus ojos brillaban con un cálculo espantoso mientras avanzaba sigilosamente hacia el sitio donde Osbert yacía extendido a la sombra de una palmera enana, royendo un hueso, totalmente inconsciente de lo que se avecinaba (1998: 401).

El coyote parece una presencia acosadora, una sombra jungiana. Esta frase de Carl Jung es relevante aquí: "si lo reprimido es aislado de la conciencia, nunca se corrige. De hecho, es proba-

ble que explote en un momento de descuido. Al fin y al cabo, forma una pega inconsciente que bloquea todas las buenas intenciones" (traducción propia; Jung 1992: 93). Hacia el desenlace de la novela Delaney similarmente se obsesiona con la presencia de estos inmigrantes ilegales y los persigue compulsivamente hasta encontrarse con América y Cándido:

Y durante todo este tiempo su mente permanecía en ebullición: ya lo tengo, ya tengo al muy hijo de puta, al muñeco de resorte que se lanza al paso de los autos, al incendiario, y la euforia que se apoderó de él era como una droga y la droga obnubilaba la razón. En ningún momento se le había ocurrido pensar en qué haría con el mexicano cuando lo capturara... eso no tenía importancia (1998: 714).

Este final exagerado parece enfatizar que la insistencia de Delaney por demostrar sus valores humanistas lo ha hecho enloquecer y responde a una lógica jungiana por la que tratar de negar el inconsciente –racista, en este caso– termina haciéndolo explotar en un momento de inconsciencia. Este es el particular coyote que persigue a Delaney.

Si nos fijamos bien, esto ya se sugirió al comienzo del texto, con la escena del atropello:

Y en seguida, de manera brusca y sin avisarle a nadie, el cargador dio un bandazo hacia atrás, ejecutó una media vuelta y se desvaneció entre los montones de desechos impresos.

* * *

-¿Pero a qué le pegó? ¿A un ciervo? ¿A un coyote? (énfasis mío; 1998: 32)

La transición, exploración y final aceptación de su racismo comienza con el encontronazo con Cándido, ese incidente que desata los eventos de la novela. Delaney solo ha necesitado la visibilidad de los inmigrantes para sacar a relucir su lado más racista, cuando estos han corrompido el pastoral "peregrinaje" descrito en su columna: "Sí, él, Delaney Mossbacher, el Peregrino del Arroyo Topanga, él, que llevaba una existencia más libre de tensiones que cualquier otra persona sobre la superficie de la Tierra con la posible excepción de unos cuantos lamas tibetanos" (Boyle 1998: 317). Delaney se aferra a su privilegio cuando se topa con una realidad que no quiere asumir: que él mismo es parte del sistema global de desigualdad y pobreza que se ha de mantener para que pueda seguir disfrutando de su estilo de vida. Saldívar explica que lo que Aníbal Quijano llama "la colonialidad del poder" surgió en el momento en el que los españoles llegaron a América y ahí se establecieron los parámetros globales de la división internacional del trabajo de acuerdo a la etnicidad (2007: 344-5). A su vez, según Quijano e Immanuel Wallerstein, estos parámetros han hecho uso del racismo para poder perpetuarse (1992: 550) y solo pueden ser cuestionados a través de lo que Saldívar llama "pensamiento fronterizo" (2007: 339; 344), el cual no está presente en ninguno de los capítulos de la novela, ni siquiera en los focalizados por Cándido y América. Por tanto, si bien el uso de la metáfora del coyote por parte del texto a nivel macroestructural no es el mismo que el de los personajes y no describe a los inmigrantes como presencias animales no deseadas en el vecindario, el texto tampoco ofrece una alternativa epistemológica para abordar la situación que describe y así combatir la hegemonía de Delaney y sus vecinos.

3. Por qué América no es una novela fronteriza: comparación con Borderlands/La frontera: The New Mestiza de Gloria Anzaldúa

Puede resultar extraño que haya mencionado en la introducción que esta novela no ofrece la perspectiva de los inmigrantes mexicanos cuando poco tiempo después he señalado que el texto se estructura mediante las focalizaciones cambiantes de Delaney y Cándido. También puede haber llamado la atención del lector que me haya centrado exclusivamente, exceptuando

el análisis de la primera metáfora, en los capítulos focalizados a través de Delaney. Me he centrado tanto en este personaje para mi análisis porque los capítulos en torno a los personajes mexicanos no resultan convincentes, pues parecen un simple *atrezzo* para contar esta historia de lo que se podría traducir como "blanquitud", llegando incluso a niveles de apropiación cultural. De la misma manera, Heather Hicks lee esta obra como una "novela de blanquitud" y explica, incurriendo igualmente en la ecocrítica, que la blancura de los perros de Delaney y sus nombres aristocráticos (Osbert y Sacheverell) en contraste con el coyote marrón evocan tradiciones y valores culturales británicos y nostalgia por la era aristocrática de Inglaterra (Hicks 2003: 44-47).

Este simbolismo sugiere la anteriormente mencionada relación entre la retórica y la dominación de la naturaleza, a su vez estrechamente ligada al estudio histórico de la blanquitud y sus marcos epistemológicos: el enfoque eurocéntrico con respecto a la posesión de la tierra que Alfred López define como "blanquitud colonial" (2005: 5). Siguiendo con el análisis de Heather Hicks, esta explica que, "aunque es la propiedad la comodidad que está puesta en peligro, lo que realmente está en juego es la blanquitud que otorga al progreso su nombre, la blanquitud que los inmigrantes tratan de erradicar al transformar América con su presencia" (traducción propia; 2003: 51). El control de la naturaleza se muestra paralelo al control de las fronteras que define Annette Kolodny como gestos que traducen "los bordes físicos en barreras políticas y culturales" (traducción propia; 1992: 1). Según Kolodny, la frontera siempre ha sido un concepto de diseño eurocéntrico (1992: 11), "designado como transitorio y [por el que] los textos fronterizos son rastreados con objetivos o ansiedades hegemónicas" (traducción propia; 1992: 12). De hecho, la obsesión de Delaney con los inmigrantes aparece a partir del segundo ataque del coyote, cuando se lleva a su otro perro y, así, la conexión metafórica entre mexicano y coyote se hace evidente a través de esta ansiedad fronteriza.

Hacia el final de la novela, la gata de Delaney, Dame Edith, se escapa, y Cándido la atrapa y la mata para poder dar de comer a su mujer embarazada en un momento de desesperación. Otra vez, el nombre del animal evoca una famosa figura literaria de círculos elitistas del siglo xx inglés, Edith Sitwell, conocida por una crítica que denotaba una clara nostalgia por el pasado aristocrático de Inglaterra (Hicks 2003: 46). Con metáforas tan obvias y exageradas que rozan lo surrealista, el asesinato de la gata supone una amenaza para este privilegio adquirido, la herencia de los Europeos-Americanos, cuyo traspaso de hegemonía analiza Walter Mignolo en Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge and Border Thinking (2000). Aunque el efecto humorístico y el simbolismo que entrañan los nombres de los animales evidencian el esfuerzo de la novela por deconstruir el pensamiento supremacista anglófono y así hacer justicia a la situación de los inmigrantes ilegales procedentes de México, hay aspectos problemáticos en la novela con respecto a la representación de los personajes mexicanos. De hecho, la perpetuación de estereotipos tanto por parte de lo que los personajes blancos piensan de los mexicanos como por parte de los propios mexicanos que focalizan la mitad de los capítulos es un ejemplo de Orientalismo. Se está hablando por ellos, se los está representando desde fuera (Said 2008: 25). Los diálogos y actitudes de estos personajes son claramente estereotipados, utilizándose el español solo para hablar de comida típicamente mexicana (en la versión original en inglés de la novela). El título en inglés, The Tortilla Curtain, adquiere relevancia, pues parece que lo único que dicen estos personajes es "tortilla".

En la sección anterior se ha hablado de que la metáfora del coyote se utiliza de dos maneras distintas por los personajes de la novela. Por una parte, los mexicanos llaman "coyote" al hombre que engaña a los inmigrantes ofreciéndoles ayuda para atravesar la frontera de México con Estados Unidos. Por otro lado, el artículo de Delaney, pese a estar hablando de animales, promueve una metáfora que conecta a los inmigrantes con los coyotes, ya que ambos traspasan "bordes". El final de la novela, sin embargo, evidencia que el coyote, a nivel macroestructural, es una metáfora de la epistemología racista de la que la historia occidental ha hecho uso para sus intenciones expansionistas y que se encuentra en lo más profundo del subconsciente de

Delaney. ¿Está este texto insinuando que es imposible escapar esa epistemología? Porque el propio texto parece indicar que sí, ya que incurre en dar voz a los inmigrantes mexicanos de una manera estereotipada y plana. La lectura de este texto causa muchas incomodidades. La focalización de los personajes mexicanos es simple y la de los californianos es redonda, compleja y se transforma, incluso a veces parece intentar llevar al lector a empatizar con ellos mientras que Cándido y América no dejan de ser simples imágenes planas y arquetípicas del inmigrante mexicano ilegal. Aunque con el fragmento del artículo de Delaney y su metáfora escondida la novela avisa de que la actividad textual puede ser peligrosa, esta misma también forma parte del conjunto de textos que conceptualizan al inmigrante de maneras que contribuyen a las necesidades de la hegemonía.

Como alternativa a este tipo de actividad textual ha surgido en la crítica chicana la noción de texto y pensamiento fronterizo, que José David Saldívar define como "el nombre de un nuevo pensamiento geopolíticamente localizado en los borderlands de la Americanidad y en contra del nuevo imperialismo de los Estados Unidos" (énfasis en el original, traducción propia; 2007: 339). Tras establecer esta definición, Saldívar hace referencia a Gloria Anzaldúa, cuya obra Borderlands/La Frontera: The New Mestiza, además de establecer las bases teóricas del pensamiento fronterizo, también hace las veces de obra literaria que podemos comparar con América. Gloria Anzaldúa expresa, en lo que es probablemente una de sus frases más citadas, que en la frontera de México con Estados Unidos "the third world grates against the first and bleeds" (1987: 3). Kolodny, a su vez, explica que en la historia de Estados Unidos las fronteras han sido percibidas como barreras políticas y culturales en lugar de ser lugares de primer contacto cultural (1992: 3). La persona asociada con la transgresión de fronteras, el contrabandista que engaña a Cándido y América, no representa el contacto entre dos mundos, sino que se aprovecha de una situación desesperada. Este hombre que supuestamente ayuda se alía con la vertiente más cruel del capitalismo, el sistema económico asociado a la creación de la globalización de la que Aníbal Quijano habla como algo comenzado en las Américas a través de la expansión del modelo eurocéntrico de poder a este continente (2000: 533). Walter Mignolo explica que los mexicanos de los borderlands han pasado a ocupar una posición subalterna a través del espectro cronológico por el que los lenguajes imperiales fracturaron los indígenas, pero por el que estos lenguajes imperiales se fracturan ahora por las hegemonías modernas, donde se da un desplazamiento inverso en el que se abandonan zonas previamente colonizadas (2000: 237). En vez de tratar de crear un área de contacto cultural, este coyote se convierte en un símbolo del contacto precario entre dos mundos.

Este concepto de frontera que, según Anzaldúa, hace sangrar, se mantiene presente en distintas formas durante la novela de Boyle —fronteras lingüísticas, pseudo-fronteras que vallan vecindarios suburbanos, fronteras de pertenencia— en la cual ninguna alternativa se propone. De hecho, la propia estructura de la novela —separada en capítulos que presentan ambos mundos como binarios opuestos— se mantiene como una forma de escritura colonial que describe el mundo colonizado como un lugar de caos (Boehmer 2005: 85). Gloria Anzaldúa propone en cambio una descripción de frontera como lugar de contacto cultural, en este caso doloroso, a través de una lógica totalmente opuesta a la de *América*, la lógica de la nueva mestiza cuya conciencia se expresa en "neither *español ni inglés*, but both" (énfasis en el original; Anzaldúa 1987: 55), y propone que, partiendo de este dolor, se crearán nuevos espacios culturales no tan binarios: "el sustento de dos mundos que se funden para formar un tercer país" (traducción propia; Anzaldúa 1987: 3). Con esta doble naturaleza entre teoría literaria y ejemplo de lo que a esa teoría hace referencia, estamos tratando aquí con un texto completamente bilingüe en el que se intersectan frases en español con frases en inglés, o incluso frases en las que hay palabras en ambos idiomas: "On that day I gather the splintered and disowned parts

¹ He mantenido esta frase en su original en inglés para que no se perdiese su fuerte simbolismo.

of *la gente mexicana* and hold them in my arms. *Todas las partes de nosotros valen*" (énfasis en el original; 1987: 88). Así, siguiendo la argumentación de George Sánchez sobre la frontera transnacional, esta visión híbrida de la frontera suspende el poder y el control hegemónico estadounidense (Sánchez 1993: 38) al tomar en consideración este territorio abyecto en el que los Estados Unidos y México se encuentran en total igualdad de condiciones y comparten algo que les pertenece por igual.

Al establecer unas categorías binarias tan claras T.C. Boyle no llega a desarrollar lo que se ha conocido en el campo de los estudios chicanos como pensamiento fronterizo, también llamado pensamiento diaspórico por otros autores. El pensamiento diaspórico, al extender el territorio de la nación fuera de sus fronteras, difumina los conceptos imperialistas de las naciones-estado que equiparan la nación con la territorialidad (Raghuram / Sahoo / Maharaj / Sangha 2008: xii). Así, el pensamiento fronterizo acarrea consigo "geopolíticas del conocimiento" propias (traducción propia; Saldívar 2007: 347) que cuestionan el binarismo y esencialismo tan presentes en Boyle sugiriendo, a través de su bilingüismo, preguntas como "¿Qué variedades vernáculas del inglés o el español dominarán el siglo xxi americano?" (traducción propia; Saldívar 2007: 347). Borderlands/La Frontera: The New Mestiza marca un antes y un después en el pensamiento fronterizo y en la literatura de fronteras, rechazando su lectura única como explicación cronológica del avance de los europeos en el nuevo continente (Kolodny 1992: 3) para así establecer alternativas creativas y discursivas que no perpetúen lo que, pese al cambio de localización, podríamos llamar Orientalismos.

4. Conclusión

América resulta una novela interesante al analizarla como una herramienta de exposición de los métodos por los que los textos se convierten en discursos foucauldianos. Mientras que, a modo de crítica, muestra personajes y actos que, como Delaney con su artículo, perpetúan retóricas racistas por su existencia dentro de esas tradiciones de unidades informativas preexistentes (Said 2008: 137), también es en sí un texto que, por su propia estructura compartimentalizada, denota esa separación de mundos. Al intentar demostrar la realidad del migrante sin poder acceder nunca a una visión sincera y no estereotipada del mismo, esta novela se convierte en un texto colonial más en el que el mundo no anglosajón se proyecta como un caos oscuro al que domar. Borderlands/La Frontera: The New Mestiza de Gloria Anzaldúa también es tanto un manual informativo como un ejemplo literario: denota lo que quiere decir con su propia forma y su uso del lenguaje. Yuxtaponer los dos textos se convierte en un ejercicio necesario para analizar las creaciones del discurso y observar que es imposible muchas veces salir del modo hegemónico de conceptualización. El texto de Anzaldúa, sin embargo, expone un ejemplo literario de lo que es el pensamiento fronterizo que teorizan Quijano, Mignolo y Saldívar. Pese a que las teorizaciones de estos tres son comunes en el campo de los estudios fronterizos y poscoloniales, lo complicado es verlas proyectadas en un propio texto que rompa con todas las expectativas textuales hegemónicas. Anzaldúa sin duda lo hace con su innovador uso de los géneros literarios que, en vez de dibujar fronteras entre modos previamente definidos por una tradición canónica, se convierte en esos "márgenes permeables" (traducción propia; 1992: 2) que Kolodny sostiene son las fronteras.

Bibliografía

- Anzaldúa, G., Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books 1987.
- BAL, M., Narratology Introduction to the *Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press 1997.
- BOEHMER, E., Colonial and Postcolonial Literature. Oxford: Oxford University Press 2005.
- Boyle, T. C., *América* [Ebook]. Santa Fe de Bogotá: Grupo Editorial Norma 1998.
- Du Bois, W. E. B., *The Souls of Black Folk*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press 2007.
- FOUCAULT, M., Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores 1976.
- GARRARD, G., *Ecocriticism*. Londres y Nueva York: Routledge 2012.
- GLOTFELTY, C. / H. FROMM., *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Atenas y Londres: University of Georgia Press 1996.
- HICKS, Heather J., «On Whiteness in T. Coraghessan Boyle's *The Tortilla Curtain*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 45 (2003), 43-64.
- JUNG, C. G., *Psychology and Religion*. New Haven: Yale University Press 1992.
- KOLODNY, A., «Letting Go our Grand Obsessions: Notes Toward a New Literary History of the American Frontiers», *American Literature* 64 (1992), 1-18.
- LÓPEZ, A. J. Postcolonial Whiteness a Critical Reader on Race and Empire. Albany: State University of New York Press 2005.
- MERCHANT, C., The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution. San Francisco: Harper & Row 1976.

- MIGNOLO, W., Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge and Border Thinking. Princeton: Princeton University Press 2000.
- QUIJANO, A., «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America», *Nepantla 1* (2000), 533-580.
- QUIJANO, A. / I. WALLERSTEIN., «Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World System», *International Social Science Journal* 29 (1992), 549–57.
- RAGHURAM, P. / SAHOO, A.K. / MAHARAJ, B. / SANGHA, D., «Foreword», en: *Tracing and Indian Diaspora: Contects, Memories, Representations.* Los Angeles, Londres, Nueva Delhi y Singapur: Sage Publications 2008, xii-xiii.
- SAID, E. W., *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo 2008.
- SALDÍVAR, J. D., «Chicano Border Narratives as Cultural Critique», en: Calderón, H. / J.D. Saldívar (eds.): *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Durham y Londres: Duke University Press 1991, 167-187.
- -, «Unsettling Race, Coloniality, and Caste: Anzaldúa's Borderlands/La Frontera, Martinez's Parrot in the Oven, and Roy's The God of Small Things», Cultural Studies 21 (2007), 339-367.
- SÁNCHEZ, G. J., Becoming Mexican-American: Ethnicity, Culture and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945. Nueva York: Oxford University Press 1993.
- VAN DIJK, T. A., *La Ciencia del Texto: un En- foque Interdisciplinario.* Buenos Aires y
 Barcelona: Ediciones Paidós 1992.

Civilización o naturaleza: la existencia humana en Canaima

JUAN ZHANG

Universidad Autónoma de Madrid juan.zhang@predoc.uam.es

Resumen

En este trabajo analizamos dos formas de la existencia humana en *Canaima*: la civilización en las ciudades de la Guayana venezolana y la comunidad indígena en la selva amazónica. En primer lugar, hacemos un cotejo de los dos recintos y las sociedades humanas en ellos. Después, a través de las figuras anti-civilización en la obra, analizamos la actitud del novelista ante la civilización moderna y la naturaleza. Por último, abordamos la posible conciliación entre la iniciativa del hombre y la fuerza de la naturaleza desde la imagen del hielo en la novela.

PALABRAS CLAVE: ciudad, selva, civilización moderna, naturaleza, conciliación.

Abstract

In this article two forms of human existence in *Canaima* are analyzed: the civilization of Guayana cities and the indigenous communities of the Amazon jungle. First of all, these two regions and the human societies living in them are compared. Then, through the anti-civilization characters in the novel, the novelist's attitudes towards modern civilization and nature are examined. Finally, the possible reconciliation between the human initiative and the natural forces will be explored based on the ice image.

KEY WORDS: city, jungle, modern civilization, nature, reconciliation.

1. Introducción

En 1935 Rómulo Gallegos publicó en Barcelona la novela *Canaima*, que fue considerada por muchos críticos como el punto culminante de la creación galleguiana¹, aunque no llegó a ser tan conocida como *Doña Bárbara*.

A diferencia de esta última, que tiene como escenario los llanos centrales de Venezuela, el novelista trasladó su mirada hacia el sureste del país y se internó en la selva amazónica. Concretamente, la historia tiene lugar en la Guayana venezolana, zona caracterizada por una biogeografía muy complicada, con grandes selvas y regada por el río Orinoco y sus múltiples afluentes. Debido a esa topografía, se han formado allí dos mundos separados y totalmente distintos: uno en las selvas, cerrado, misterioso, peligroso, con grandes espacios inexplorados, plantas y animales desconocidos, y pocos moradores indígenas esparcidos en el profundo del bosque; el otro está en las ciudades, establecidas generalmente en las desembocaduras de los ríos, donde se concentra la mayoría de la población regional, las instituciones de la administración pública y la animación comercial.

En una de las ciudades principales, Ciudad Bolívar, nació Marcos Vargas, protagonista de la novela. Vargas sintió desde pequeño una curiosidad por el mundo selvático. Cuando era mayor, tuvo la oportunidad de internarse en la selva y repitió varias veces el viaje, hasta que un día se quedó definitivamente en ella para vivir con una tribu aborigen. Sus recorridos por el ámbito urbano y el natural nos llevan a conocer la existencia humana de distintas formas, como comentaremos a continuación.

1 Entre otros, Juan Liscano en *Rómulo Gallegos y su tiempo* (1969: 135) y Pedro Díaz Seijas en *Rómulo Gallegos:* realidad y símbolo (1967: 93).

2. Tierra de la naturaleza y tierra del hombre

A los dos mundos descritos en la novela podemos denominarlos respectivamente *tierra de la naturaleza y tierra del hombre*, modificando los términos que el propio Gallegos empleó en uno de sus discursos². Como sugiere esta denominación, en la tierra de la naturaleza tiene esta más poder, y es ella "la que da y la que quita, la que en última instancia hace al hombre ser como es" (Morales 1980: 100). Entonces, ¿cómo sería esta naturaleza? *Canaima* ofrece la respuesta a esta pregunta y nos presenta un mundo primitivo, como recién creado, a orillas del Orinoco.

En un silencio imponente las tierras quedan medio dormidas, abrazadas por los ríos y los manglares y despertadas de vez en cuanto por el vuelo de las manadas de pájaros, el parpadeo perezoso de algún caimán o el desliz sigiloso de una canoa solitaria. Hacia la selva encontramos un laberinto tupido: "iÁrboles! iÁrboles! iÁrboles!... La exasperante monotonía de la variedad infinita, lo abrumador de lo múltiple y uno hasta el embrutecimiento" (Gallegos 1991: 119). Esa es la impresión que tenía Marcos Vargas sobre la selva al dirigir el grupo de los purgüeros hacia ella para la recolecta del purguo³. Monótono, infinito y embrutecedor: así es ese abismo verde. Las frondas impiden la entrada de las luces y reina siempre una penumbra sombría. Por el día imperan las fuerzas vegetales, sin trino de pájaro ni gruñido de bestia, y, al entrar la noche, se hace sentir la vida animal en un murmullo que viene del fondo del bosque, compuesto por mil rumores.

La selva es un laberinto de muerte para quienes vienen de fuera porque no están acostumbrados a un panorama de repetición infinita entre bosque y agua y fácilmente se enloquecen. Tampoco están suficientemente alerta ante los miles de peligros ocultos en ella, y pierden la vida en un abrir y cerrar de ojos. También es el territorio de algunas tribus indígenas, como esa en que se quedó al final Marcos Vargas. Así se presenta a la vista de los lectores:

La paz silenciosa, cuando los hombres se iban en sus conchas a la pesca diaria por los remansos del Ventuari y las mujeres a los conucos, acompañadas de las guarichitas que ya pudiesen ayudarlas en el laboreo de la tierra y solo quedaban por allí los viejos decrépitos, tumbados al sol de la playa o acuclillados a la sombra de la churuata, inmóviles como momias o hurgándose las greñas para sacarse los piojos o rascándose las niguas —delicia del indio, éxtasis animal de la comezón provocada—, y los indiecitos de teta durmiendo dentro de sus mapires, en el suelo, al cuidado de las grullas domésticas, niñeras celosas que no permitirían que se les acercasen insectos ni serpientes, pues así se alimentarían ellas mientras defendieran los críos (Gallegos 1991: 184).

Cuando volvían del trabajo, las mujeres se encargaban de preparar las comidas para toda la comunidad, mientras los hombres se ocupaban en la fabricación de las curiaras y de las herramientas laborales. Y por las noches, la tribu al completo se sentaba junta para compartir entre todos las peripecias de cada uno a lo largo del día. Así era la vida en la selva guayanesa: primitiva, simple, compartida en común, y aislada del mundo exterior.

La tierra del hombre presenta un aspecto totalmente distinto. Las ciudades guayanesas en *Canaima* son similares a las que vivimos hoy, no tan modernas, desde luego, pero con todo tipo de agencias de servicios y lugares de comercio y entretenimiento. El único rasgo que las

² Véase "Las tierras de Dios" en *Una posición en la vida* (1954: 112-144), texto de una conferencia impartida en el Roerich Museum de Nueva York el 1 de septiembre de 1931, donde Gallegos desplegó su idea de las "tierras del hombre" y las "tierras de Dios". Con estos conceptos se refirió, respectivamente, al mundo europeo y norteamericano, donde la civilización humana estaba bien desarrollada, y al latinoamericano, donde el hombre parecía recién creado y aún no había tenido tiempo para hacer su propia obra.

³ El purguo (o purgüo) es un árbol de la Guayana, de gran tamaño, que produce algo intermedio entre el caucho y la gutapercha llamado balatá o balata, de uso extendido en la industria. Los recolectores del líquido son llamados purgüeros.

distingue es, posiblemente, ese ambiente aventurero que reinaba en ellas, pues acudían allí exploradores, viajeros y comerciantes de todas partes del mundo atraídos por los recursos naturales en la selva, como las maderas preciosas, la goma, el oro y el diamante. Se internaban en el bosque a probar suerte y alborotaban a toda la ciudad con el relato de sus aventuras y fortuna al regresar: charlas y carcajadas ruidosas después de un largo encierro en la naturaleza callada, fiestas y parrandas sin tregua en las tabernas, los clubes y las casas de juego y ocurrencias fascinantes y tremendas del otro mundo que asombraban a la imaginación urbana.

En comparación con la selva, el medio aquí es más apacible y hospitalario, lo que permite al hombre una mayor disponibilidad en la transformación del entorno y la formación de una sociedad sustancialmente más compleja que la comunidad aborigen, complejidad derivada sobre todo del desarrollo de la ciencia y la tecnología, de la regulación legal de todas las actividades y de la extensión de los intercambios comerciales. La técnica, la ley y el comercio: estos son las tres creaciones humanas más importantes a lo largo de la evolución histórica. Los llamamos civilización moderna y representan la cristalización máxima de la intervención humana en el entorno. Mientras tanto, a la población selvática la podemos considerar como la pre-civilización, debido a su estado cerrado y natural, intacto por la civilización moderna.

En contraste, la sociedad urbana lleva una ventaja evidente sobre la indígena en el progreso material y técnico, y, para muchos, también una ventaja enorme en el desarrollo cultural. Sin embargo, el planteamiento de Gallegos en la novela parece presentar otra perspectiva y nos lleva a una reflexión más profunda sobre este último aspecto.

3. La civilización moderna y la naturaleza

Como hemos dicho, la técnica, la ley y el comercio nos parecen los tres factores más importantes por los que se distingue la civilización ciudadana. En este apartado estudiaremos su presencia o ausencia en los dos espacios de *Canaima* a fin de realizar un cotejo cultural de las dos sociedades presentadas en la novela.

Ante todo, reina una legalidad escrita en la ciudad, mientras que no la hay en las tribus. En efecto, una de las diferencias más destacadas entre la cultura moderna y la precolombina consiste en que la primera es de escritura mientras que la segunda es verbal, lo que marca una gran diferencia en el funcionamiento y la gestión social. En el recinto urbano se ha establecido un orden escrito. Sea en el arreglo de la justicia social o en la administración pública, siempre hay estipulaciones explícitas a las que se puede recurrir y que, en principio, son aplicadas de manera igualitaria a todos los ciudadanos.

La escritura bien puede consolidar el orden⁴, pero cuando no se corresponde con la realidad, puede causar una distorsión que tendrá consecuencias graves y duraderas. Esa ruptura entre el mundo legal-escrito y el mundo real⁵ ya tiene presencia en *Doña Bárbara*⁶ y reaparece ahora en *Canaima*, donde las leyes no siempre se aplican como deberían, dando alas a la impunidad de los criminales y a la arbitrariedad de los poderosos. El mejor ejemplo es el caso de Cholo Parima, un bandido que cometió la matanza en que murió un hermano de Marcos Vargas, y que se puso después al servicio del cacique regional: cambió de nombre, desempeñó el cargo de comisario, y prestó ayuda al amo en la conspiración contra el gobierno y en el exterminio de las personas que se atravesaban en su camino. Todos sabían de sus crímenes, pero nadie se atrevió a llevarlo ante la justicia.

- 4 De esta idea habla así Ángel Rama: "La Escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad. Estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia pero, sobre todo, consolidaba el orden por su capacidad para expresarlo rigurosamente en el nivel cultural" (2004: 43).
- 5 Sobre la ruptura entre la legalidad escrita y la realidad han hablado varios estudiosos, entre otros, Carlos Fuentes (1990: 114), Roberto González Echevarría (2001: 94) y Mónica Marinone (2006: 86).
- 6 Se manifiesta en esta novela sobre todo en el desacuerdo entre el título de propiedad de la hacienda Altamira y la génesis indigna de ella, y también en la tergiversación de la ley del llano por doña Bárbara.

El caso de Cholo Parima es solamente la punta del iceberg de un desorden judicial que pone de manifiesto la gran brecha entre la fachada perfecta de la ley escrita y su aplicación deficiente en la tierra del hombre. Así pues, en lugar de fortalecer la justicia social, ese producto humano brindaba a veces cobertura legal para ciertos malhechores y cooperaba en la marginación de los más pobres y también de las razas indias, fuera del alcance de la ley urbana por su incomunicación con el exterior.

El orden público en la tierra de la naturaleza es justamente lo opuesto. Las tribus aborígenes disponían de hablas pero no de un sistema escriturario completo, y los conocimientos se transmitían generalmente de manera oral o en la práctica. Entonces, no tenían estatutos escritos como en la ciudad, pero contaban con una forma propia para la regulación del orden. Reinaba aquí una justicia natural, en forma de ojo por ojo y diente por diente. Quienes debían tenían que pagar. Quienes pedían tenían que devolver. Era una lógica clara como el agua y entendida por todo el mundo, y no hacía falta la mediación de las leyes o las instituciones legales para su observación. Esa idea primitiva de la justicia tuvo resonancia en Marcos Vargas, sobre todo después de comprobar "el papel enmascarado de la legalidad escrita" (Fuentes 1990: 114). En comparación con esta farsa, prefirió la justicia real aun tremenda de los indios, y por eso no le pesó moralmente el haber tomado la justicia por su propia mano matando a Cholo Parima.

En cuanto a la comercialización de la vida urbana, encontramos el ejemplo perfecto en la región Guayana, que fue involucrada en su totalidad en una red económica sofisticada de la que nadie quedaba fuera. Concurrieron aquí los capitalistas domésticos y extranjeros quienes, atraídos por el tesoro natural de la zona, se apresuraron a invertir en su explotación. Los campesinos dejaron sus tierras y vinieron a trabajar con el sueño de enriquecerse pronto; otros se metieron en la industria, proporcionando diversos servicios mediante los cuales sacaron el dinero del bolsillo de los trabajadores, y varios pueblos nacieron y perecieron por mano de una prosperidad económica que germinaba y se marchitaba cíclicamente.

Se trataba, además, de una economía basada en la explotación de los recursos tanto naturales como humanos de la región guayanesa. Se aplicaba un sistema de avance en casi todas las empresas anticipando a los trabajadores bastimentos y herramientas y cobrándoles con el caucho, la sarrapia o el oro que sacaban. A estas cosas las cotizaban normalmente, pero a aquellas las ponían un precio altísimo, explotando de este modo los frutos laborales de los peones. Muchos de estos se quedaban para siempre en la selva, otros inválidos, o con deudas que los esclavizaban para toda la vida. Trabajaban a riesgo de la vida solo para rellenar los bolsillos de los ricos, sin tener ni para dar de comer a sus hijos. Esa explotación económica se presenta intensivamente en el destino de Encarnación Damesano, uno de esos purgüeros pobres que no llegaron a salir de la selva, cuya muerte triste⁷ constituye una denuncia contra ese sistema tremendamente inicuo. Además, esa economía había producido consecuencias destructivas para el ecosistema local, porque el capital buscaba el lucro máximo y explotaba hasta que agotaba los recursos, dejando una tierra sin vitalidad y que nunca se recuperaría.

Ese desacato a la naturaleza se debe, en parte, al uso excesivo de la técnica por los hombres civilizados, lo que los aleja gradualmente de su estado natural. Olvidan lo verdaderamente esencial para la felicidad humana y les lleva a caer en una búsqueda desmedida de los materiales, convirtiéndose ellos mismos en una herramienta de esa búsqueda. Al mismo tiempo, se expande su confianza en la capacidad humana, se apartan cada día más de la naturaleza, y pierden el respeto por ella, lo que provoca conductas desenfrenadas. Tal distorsión humana se presentaba con frecuencia en la Guayana comercializada pues, sea en las áreas mineras o en las bases de las empresas caucheras, los peones robaban, engañaban, arrebataban y mataban como animales por una pepita de oro o un pedazo de purguo.

⁷ Este personaje murió por la mordedura de una cuaima en la novela, y tal planteamiento fue inspirado por la anécdota real de un cauchero guayanés llamado Julián Sequea según Efraín Subero (1991: 313).

En comparación, no había economía mercantil ni propiedad privada ni desarrollo técnico en la población selvática. En realidad, no hay mucha descripción de esta en *Canaima*, pero basta con pocos detalles para ver una organización pública "en su oposición radical con las de los Blancos y Mestizas", según Janine Potelet (1991: 410). Se trataba de una sociedad autosuficiente en la que predominaba el concepto de colectividad y de comunidad humana, porque, como entendía Ponchopire, cacique de la tribu en que quedaba Marcos, "ni el individuo ni la familia pueden existir en sí solos ni para sí mismos" (Gallegos 1991: 188). Este constructo presenta muchas similitudes con la isla de utopía de Tomás Moro, sobre todo en la planificación de las actividades colectivas: los hombres y las mujeres cooperaban según sus habilidades en las labores diarias, ellos en quehaceres de pesca y caza y ellas en el laboreo de la tierra y la preparación de las comidas; los viejos descansaban su decrepitud en paz, y a los infantes se les dedicaba un cuidado especial para que crecieran mejor; por la noche se juntaba toda la comunidad para comunicar los acontecimientos del día, para que no hubiese experiencia de uno que no conociesen todos. En definitiva, una vida simple, igualitaria, compartida y armoniosa.

Así pues, a través del examen realizado hasta ahora, hemos podido ver las ventajas de la vida humana en la selva guayanesa y las deficiencias de la civilización moderna, a pesar del evidente desnivel material entre ellas. La segunda no siempre significa avance y superioridad, como podríamos pensar los civilizados, pues también conduce a "una situación generalizada de injusticia económica y deformación social" (Fuentes 1990: 16). Gallegos lleva esa reflexión más lejos incluso, plasmando dos figuras anti-civilización en su novela como el conde Giaffaro y Marcos Vargas, con quienes parece afirmar un rechazo de la civilización europea, representante máxima de la civilización moderna, y un retorno redentor al regazo de la naturaleza.

4. Las figuras anti-civilización en Canaima

No se conocía el origen del conde Giaffaro. Era un hombre misterioso, un poco raro, pero culto. Hacía unos veinte años lo habían visto por primera vez en Ciudad Bolívar y, después de una estancia corta, se fue a Europa. Los siguientes años fueron de idas y vueltas entre el viejo mundo y la Guayana venezolana. Cada vez que estaba aquí, se metía en la selva, hasta que una vez decidió quedarse y se internó en ella para no salir nunca más.

La explicación a este retraimiento en la naturaleza podemos encontrarla en esta reflexión compartida con Marcos:

Hay una porción del pensamiento que llamamos propio y que, sin embargo, solo nos pertenece como el aire que envuelve nuestro planeta: mientras lo respiramos. Siendo, por lo demás, el mismo aire que nuestro vecino acaba de expulsar de sus pulmones, con el calor de su intimidad vital, con toda la porquería que a veces, si no siempre, tiene la intimidad humana. iCréamelo usted! Y hay que cuidarse de ella haciéndose curas periódicas, abriéndole válvulas de escape a las inmundicias que se van acumulando dentro del alma, a fin de que no lleguen a intoxicárnosla por completo. Y para esto, joven, no hay como la selva (Gallegos 1991: 125).

Trate usted su alma –prosiguió el extranjero– como una caldera de vapor, vigile los aparatos registradores de la presión, y cuando advierta que esta pone en peligro la integridad de aquella, tire del obturador sin falsos escrúpulos y ábrale la válvula de escape al grito de Canaima (126).

Vista desde estas palabras, la selva virgen es para el conde Giaffaro un espacio de escape de las inmundicias acumuladas en el alma, que ayuda a mantener la integridad de esta. Pero ¿qué son exactamente estas inmundicias y de dónde vienen?

Ya sabemos que el forastero cuida mucho el mantenimiento de la intimidad personal. Reserva siempre sus pensamientos y guarda distancia con los demás. Pero cuando vivimos en una sociedad moderna, estamos siempre rodeados por los ojos del otro, que nos influyen en nuestra reflexión y nos quitan la libertad de ser nosotros mismos. De este modo, el conde toma los pensamientos ajenos como las inmundicias que perjudican la integridad del alma de cada uno. En este sentido, comparte la opinión de Jean-Paul Sartre (2004 [1947]) de que "el infierno son los demás", y defiende la independencia del ser individual.

Giaffaro huyó de Europa, continente de la civilización moderna, y buscó la libertad e integridad espiritual en el inmenso espacio natural e incontaminado por aquella. En su figura se ha contemplado una caída de los valores urbanos bajo el hechizo bárbaro de la selva, como afirma Juan Liscano:

El conde Giaffaro sería, pues, el anti-Sarmiento. Su tentativa consiste en darle espalda a la civilización, a la ciudad, para sumergirse en los pozos de su inconsciente, en la selva. Gallegos, con él, intuye en el tema de la decadencia de Occidente, del cansancio del Viejo Mundo, de la quiebra de unos valores morales cristianos, burgueses y racionalistas y de una sociedad que, pese a su liberalismo, permitió la alienación del hombre por el hombre y por la técnica (Liscano 1969: 142).

De hecho, como hemos tratado de mostrar, la alienación del hombre por el hombre era justamente lo que estaba pasando en las ciudades de *Canaima*, donde la iniquidad se sistematizaba sin dejar espacio para los esfuerzos honrados. El alejamiento de Marcos Vargas del mundo civilizado tiene el mismo motivo, es decir, deriva de la antipatía hacia la deshumanización del régimen moderno.

Situada al lado de la selva, en Ciudad Bolívar convergían los valores urbanos y los primitivos de los indígenas, y andaba Marcos tambaleándose entre los dos idearios. A pesar de su fascinación por la selva, decidió quedarse en la ciudad buscando el éxito comercial a fin de satisfacer a su madre. Sin embargo, lo que vio y experimentó le reveló la hipocresía e iniquidad de la vida urbana y le empujó definitivamente hacia la tierra de la naturaleza. En este proceso le afectaron fundamentalmente dos acontecimientos: el haber matado a Cholo Parima y la muerte del purgüero Encarnación Damesano. El primero parecía convalidar la justicia natural de los indios y, con ella, la civilización precolombina, mientras el segundo desgarró la máscara civilizada de la ciudad. Entre ambos lo llevaron a una ruptura total con los valores urbanos.

No obstante, si no podía contar con la civilización moderna, tampoco podía con las comunidades aborígenes. Después de la muerte de Damesano, lo llevaron a una fiesta indígena donde fue testigo de la degeneración total de la raza vencida que parecía no tener esperanza: incapaz de superar el trauma histórico o defenderse ante la explotación nueva, se sumergió en la tristeza y la desesperación, anestesiándose en la borrachera desmedida, la alucinación delirante y las danzas frenéticas, lo que acabó por extenuarla aún más. Al final, renunció Marcos al intento oculto de regenerar las tribus primitivas y quedó estéril su desafío al régimen moderno. Su fuga hacia la selva parece más una opción entre otras tampoco deseadas.

Así pues, por un lado está la ciudad, que se encamina hacia la técnica, la comercialización, la artificialidad, el distanciamiento de la naturaleza y la distorsión de la humanidad, y por otro la selva, con sus fuerzas salvajes, que restringe la iniciativa de los hombres y los acorrala en el primitivismo. A este respecto, Orlando Araujo señala que "los diversos conflictos que encontramos a lo largo de la novela no son sino episodios de una lucha entre lo humano y lo salvaje" (1962: 157), y los planteamientos del novelista parecen indicar que la inclinación exclusiva hacia cualquiera de esas dos tendencias conducirá al mismo resultado: la deshumanización del hombre. El imposible que supone para Marcos Vargas conseguir una reconciliación entre ellas sirve como ejemplo paradigmático en este sentido.

Frente a ese problema pendiente de resolución, preguntamos: ¿existe un punto de equilibrio entre la iniciativa del hombre y la fuerza salvaje de la naturaleza que lleve a una existencia ideal para ambos? O, como siguiendo el interrogante que plantea Carlos Fuentes, "¿[...] cómo

contestar al desafío de la naturaleza, ser con ella pero distinto a ella?" (2011: 94) Creemos que Gallegos nos ha dado una pista mediante la imagen del hielo al final de *Canaima*.

5. La conciliación de la fuerza humana y la naturaleza en el hielo

Fue cuando Marcos Vargas se estableció en la tribu de Ponchopire y tomó por esposa a su hermana, Aymara. Después de aprender del cacique todo lo necesario para la vida selvática, le tocó a él aportar a la comunidad sus conocimientos adquiridos en el mundo civilizado, y la primera petición que recibió fue enseñar a hacer hielo, porque fue esto lo único que había interesado al adolescente Ponchopire en su visita a Ciudad Bolívar.

Así pues, es precisamente el hielo, no otra cosa, lo que despierta la curiosidad del indio por la civilización urbana. No debemos olvidar que es también el hielo lo que aparece años después en la novela más renombrada de Gabriel García Márquez, tocado por José Arcadio Buendía como si fuera el invento más importante de su tiempo y perpetuado después en la memoria del Coronel Aureliano. No creemos que esa coincidencia en el planteamiento sea azarosa. Entonces, cabe preguntarse, ¿por qué el hielo? ¿En qué consiste su peculiaridad?

En *Cien años de soledad*, el hielo llegó a Macondo con los gitanos y, según Irene Ivón Boluda González, representa "el acabóse de la inocencia y la verdad" y el "motivo de frustraciones y desesperanzas" (1988: 11). Con él termina el sueño simple, ingenuo, mágico en que se encuentra Macondo, que despierta a un mundo real, desconocido hasta entonces, complicado y lleno de corrupción. Al final de su artículo, Boluda González concluye: "Finalmente, decimos que el hombre nace bueno, y es el advenimiento de la era irracional (que simbolizan los gitanos con sus productos culturales y sociales) la causa del mal, del único mal posible, origen de la perversión del hombre, que es naturalmente bueno" (11).

Indudablemente, el hielo en *Canaima* es también un despertar: el despertar de los hombres naturales en un mundo remodelado por la civilización moderna. Del mismo modo, el deseo del cacique de fabricar el hielo es un símbolo de "los intercambios entre una cultura tradicional y una civilización tecnológica" (Potelet 1991: 411) que al final quedan limitados por la incapacidad de Marcos Vargas.

No obstante, visto desde nuestra perspectiva, el hielo cobra aquí otro sentido, contrario a lo que infiere Boluda González de la novela del colombiano. Es decir, en vez de ser el signo del comienzo de una era irracional y desmoralizadora, representa la curiosidad de la ingenuidad aborigen por el mundo técnico después de conocer ya su crueldad e injusticia, y simboliza un posible equilibrio o reconciliación entre el estado natural del hombre y la civilización artificial que lo ha maleado con sus múltiples productos institucionales, jurídicos y sociales, como hemos podido ver en la novela. Porque, ante todo, el hielo ya existe en la naturaleza y es parte de ella, a pesar de que su existencia pueda limitarse a algunas zonas particulares y, muchas veces, a un tiempo concreto. Ahora, con la tecnología moderna, se pueden crear condiciones parecidas para que aparezca cuando y donde lo queramos, rompiendo la restricción natural. Eso es una rebeldía del hombre ante los fueros de la naturaleza, pero, al mismo tiempo, es también un acatamiento de sus formas (el ya existente hielo) y principios (aquí en particular, las consideraciones sobre la temperatura). En este sentido, el hielo representa la parte de la civilización humana que se ha congraciado con la naturaleza y, a través de él, Gallegos quizás nos señale el intervalo en que el hombre y la naturaleza pueden mostrar sus respectivas fuerzas y lograr a la vez un equilibrio beneficioso para ambos.

6. Conclusiones

Ambas formas de la existencia humana en *Canaima* tienen sus pros y sus contras, como hemos podido demostrar. Materialmente hablando, la vida en las ciudades guayanesas era mucho mejor que la de las tribus aborígenes en la selva amazónica. Culturalmente se había

formado en la ciudad una civilización compleja, la cual, en lugar de beneficiar a la felicidad humana, causaba a veces la deshumanización del hombre, sea por el uso excesivo de la técnica, por un sistema económico inicuo o por una legalidad escrita que no correspondía a la realidad. En cambio, esa civilización no cristalizó en la tierra de la naturaleza, y la comunidad india llevaba una vida colectiva simple y primitiva, pero igualitaria y armoniosa. Por eso, podemos afirmar a modo de conclusión que ni la imposición excesiva de la iniciativa humana ni la aproximación desmesurada a la naturaleza conducen a una existencia ideal para el hombre: con su novela, Gallegos probablemente nos ha revelado un punto de encuentro representado en la imagen del hielo, un equilibrio en el que los seres humanos podemos transformar el universo a condición de respetar sus formas y principios.

Bibliografía

- ALMOINA DE CARRERA, P., «Canaima: arquetipos ideológicos y culturales», en: Gallegos, R.: Canaima (edición crítica de Charles Minguet). Madrid: Colección Archivos 1991, 325-339.
- Araujo, O., *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación 1962.
- BOLUDA GONZÁLEZ, I. I., «El hielo: Cien años de soledad», Cuaderno Gris 3 (1988), 10-11.
- Díaz Seijas, P., *Rómulo Gallegos: realidad y símbolo*. México: B. Costa-Amic, Editor 1967.
- Fernández, T., *Literatura hispanoamerica*na: sociedad y cultura. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 1998.
- Fuentes, C., Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. Madrid: Mondadori España, S.A. 1990.
- —, *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. 2011.
- GALLEGOS, R., *Una posición en la vida*. México: Ediciones Humanismo 1954.
- Canaima (edición crítica de Charles Minguet). Madrid: Colección Archivos 1991.
- –, Doña Bárbara. Madrid: Ediciones Cátedra 2018.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., Cien años de soledad. Madrid: Ediciones Cátedra 2006.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna. Madrid: Editorial Verbum 2001.
- Leo, U., *Rómulo Gallegos y el arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila Editores 1984.

- León Hazera, L. de, La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación. Estudios estilísticos. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo 1971.
- LISCANO, J., *Ciclo y constantes galleguianos*. México: Ediciones Humanismo 1954.
- —, *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila Editores 1969.
- –, «Las tres novelas mayores. Doña Bárbara, Cantaclaro y Canaima», en: Pardo I. J. /
 O. Sambrano Urdaneta (coord.): Rómulo Gallegos: multivisión. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República 1986, 195-225.
- MARINONE, M., Rómulo Gallegos. *Imaginario de nación*. Mérida (Venezuela): Ediciones El otro el mismo 2006.
- Massiani, F., *El hombre y la naturaleza en Rómulo Gallegos*. Caracas: Monte Ávila Editores 1984.
- Morales, A. L., «El sentimiento de la naturaleza en Gallegos», en: Díaz Seijas, P. (selección y prólogo): *Rómulo Gallegos ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores 1980, 85-110.
- POTELET, J., «Canaima, novela del indio caribe», en: Gallegos, R.: Canaima (edición crítica de Charles Minguet). Madrid: Colección Archivos 1991, 377-416.
- RAMA, A., *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores Ltda. 2004.
- SARTRE, J.-P., *A puerta cerrada* (trad. Bernardez, A.). Buenos Aires: Losada 2004 [1947].
- Subero, E., «Génesis de *Canaima*», en: R. Gallegos: *Canaima* (edición crítica de Charles Minguet). Madrid: Colección Archivos 1991, 309-316.

Un jardín de Tennyson: consideraciones en torno a la proyección identitaria sobre el mundo vegetal en El cuento de la criada, de Margaret Atwood. Una lectura ecocrítica

MANUEL RODRÍGUEZ AVÍS

Universidad Complutense de Madrid manuelcrayencour@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene por objeto estudiar, desde una perspectia ecocrítica e integradora, la novela de Margaret Atwood, *El cuento de la criada*, y en concreto, la proyección identitaria del personaje protagonista sobre el espacio vegetal encarnado por las flores. Creemos que un análisis pormenorizado de este sustrato simbólico en el texto permitirá una comprensión más profunda de la obra de Atwood y supondrá también una indagación en la llamada genética textual: comprender el papel crucial del ecosistema, el espacio natural, en la construcción actancial y en la elaboración de la trama.

PALABRAS CLAVE: Margaret Atwood, ecocrítica, identidad, sexualidad, flores.

Abstract

The purpose of this research is to study the novel *The Handmaid's Tale*, by Margaret Atwood, following an ecocritical approach and, more specifically, the main character's affirmation of identity towards the vegetal space incarnated in flowers. We consider that a profound analysis of the symbolic substrate in the novel will allow us to explore more clearly the process of textual genetics, i.e., to understand the crucial role of ecosystems in the construction of characters and the formulation of the plot.

KEY WORDS: Margaret Atwood, ecocriticism, identity, sexuality, flowers.

Cuando Margaret Atwood comenzaba a redactar en la primavera de 1984 la novela *El cuento de la criada* recuperaba para la memoria, siempre atenta, dialógica, transgresora, de su jardín imaginario, los fundamentos de las raíces del puritanismo del siglo xVII, cuyo rastro puede encontrarse en nuestro propio tiempo, por entre las aguas subterráneas de la sociedad posmoderna o ultracontemporánea.

El cuento de la criada es un ejemplo de literatura testimonial-anticipatoria. Defred narra su cautiverio y su explotación en medio de la teocracia en que han quedado reducidos los Estados Unidos de América. La represión y los crímenes organizados atentan contra las minorías: los médicos abortistas, las pocas mujeres fértiles (criadas), los homosexuales... Atwood construye una esfera de significados constantes en que los seres marginales, en la dignidad de su singularidad, se oponen frontalmente a la macroestructura dominante.

Este artículo quiere estudiar el cifrado preciso de la proyección identitaria, y con ello nos referimos a la proyección psico-sexual del personaje protagonista de esta novela sobre su ambiente contextual específico, esto es, la naturaleza, el mundo vegetal representado por las flores.

Cabe señalar, antes de todo, algunos trabajos previos que han tenido como propósito el estudio ecocrítico de la novela que nos ocupa. Por un lado, Parisa Changizi y Parvin Ghasemi inciden en el artículo «Humanity Cast as the Other in the Tragedy of Life: An Ecocritical Reading of Margaret Atwood's *Surfacing*, *The Handmaid's Tale* and *MaddAddam* Trilogy» (2017)

en que la raíz de la tragedia en el universo de Atwood poseía muy a menudo una naturaleza medioambiental, aserto que compartimos, así como las reflexiones en torno al medioambiente como el verdadero "otro marginalizado". Es más, consideramos, siguiendo las investigaciones de Changizi y Ghasemi, que ese retrato marginal del espacio natural posee en la poética de Atwood un eficaz propósito: el de crear una estructura de marginación dual, la naturaleza y el personaje protagonista, de tal modo que esa forma de proyección "a dos" inaugure en la diégesis un diálogo transformador, un imán para la conciencia identitaria de la protagonista, como estudiaremos más adelante. Cabe destacar, además, el brillante estudio que ofrece el artículo referido con anterioridad sobre el concepto de esperanza en la obra de Atwood, y que resulta tan legítimo en contraposición a lo trágico de muchas narraciones susceptibles de ser estudiadas desde un punto de vista ecocrítico.

Por otro lado, en «Reading as an Animal: Ecocriticism and Darwinism in Margaret Atwood and Ian McEwan» (2010), Greg Garrard apunta un aspecto esencial en la novela que nos compete, representado por las variaciones experimentadas en la concepción del cuerpo de la protagonista, y el modo en que ese cuerpo, maleable, encuentra puntos de representación en el espacio externo. Estas observaciones han sido profundamente enriquecedoras para nuestro estudio, así como la sabia distinción firmada por Garrard, y que señala que en *El cuento de la criada*, todo es una implosión, a diferencia de una explosión. Ese detalle al movimiento interno, a la revolución silenciosa, que hilvana pensamientos, de una mente sometida, constituye uno de los principales puntos de análisis de nuestra investigación.

Señalamos, asimismo, la ayuda brindada por la tesis doctoral realizada por D. M. Zhang: An Ecocritical Aproach To The Handmaid's Tale (2009), ya que su aparato teórico ha sido de gran interés, así como los episodios dedicados a la aplicación de un cierto ecofeminismo en el estudio exhaustivo de la novela, si bien discrepamos en la tesis de que los personajes femeninos sufren más en los ambientes de degradación o de que posean una mayor afinidad con la naturaleza que los personajes de distinto género. Consideramos que la narrativa de Margaret Atwood no hace distinción entre los grados de sufrimiento y sensibilidad en este sentido, y que cuantificar ambos, variables acaso imponderables, no resulta especialmente enriquecedor en un trabajo académico objetivo.

En relación a todas estas y otras investigaciones, consideramos que nuestro estudio aporta una mirada en detalle no solo del trasfondo ecocrítico de la novela, sino en concreto, del impacto de este en el devenir identitario del personaje protagonista. Nuestro foco de atención y análisis radica no tanto en el retrato de la crisis medioambiental y la naturaleza sino en el efecto que estos ejercen sobre la sintaxis actancial.

Si segmentamos la novela en los elementos que la articulan hallaremos quince partes («La noche»; «La compra»; «La noche»; «La sala de espera»; «La siesta»; «La familia»; «La noche»; «Día de Nacimiento»; «La noche»; «Los pergaminos espirituales»; «La noche»; «El Jezabel»; «La noche»; «El salvamento» y «La noche») divididas todas ellas en capítulos. Lo primero que sorprende es la reiteración de la palabra *noche* en la estructura diegética de la novela. Nada es arbitrario en la literatura de Margaret Atwood. La noche, tan reiterada, es la puerta de entrada a una compleja serie de asociaciones que buscan recuperar, por medio de imágenes literarias, un orden simbólico matriarcal, de ahí el recurso a referentes lunares y al especial tratamiento del erotismo vinculado al mundo de las flores. Esta estructura, este sistema de relaciones de la femineidad, ocupa un lugar de privilegio en la novela, y es que el propio orden temporal de *El cuento de la criada* no es solar, sino lunar:

Luna gigantesca, redonda y profunda como un presagio. Culmina, se detiene, continúa y se oculta, y siento que la desesperación se apodera de mí como un hambre voraz. Sentir ese vacío una y otra vez. Oigo mi corazón, ola tras ola, salada y roja, sin cesar, marcando el tiempo (Atwood 2017: 116).

La luna condiciona todas las coordenadas de un orden simbólico, el del pensamiento de la voz narrativa, perteneciente a una realidad materna, conciliadora, polifónica, nutricia, compasiva: "quizá la vida en la Luna no tenga lugar en la superficie sino en el interior" (Atwood 2017: 161), y: "el cielo está claro, aunque la luz de los reflectores no permite verlo bien; pero en él flota la luna, una luna anhelante, el fragmento de una antigua roca, una diosa, un destello" (Atwood 2017: 144). El código simbólico y experiencial de la novela enfatiza por lo tanto el esquema imaginario tradicional para situarse en el campo de una militancia que defiende aquello que ha sido escindido, una forma de sensibilidad ligada a las percepciones femeninas (mucho más relacionadas con un modo de ver, una sensibilidad o *energeia* femenina, presente en la conciencia de todos los seres humanos, y susceptible de ser desarrollada, que con el género específico).

No podemos olvidar tampoco que en una de las escenas del libro en que proyectan grabaciones sobre prisioneros de guerra y sentenciados que limpian residuos y toxinas letales, una de las mujeres lucirá una pancarta elocuente al respecto: "la cámara toma una vista panorámica y vemos la inscripción, pintada en lo que debió de ser una sábana: DEVOLVEDNOS LA NOCHE" (Atwood 2017: 173); es decir, "devolvednos" el orden antiguo, el orden sagrado, el respeto a una receptividad dadora y sostenible, una forma de amor dirigida a la femineidad (una *energeia*, como señalábamos, no limitativa, capaz de ser abrazada en el corazón de todas las personas) como agente simbólico y constructor del mundo.

Llegados a este punto, podemos apuntar que *El cuento de la criada* ofrece una lectura hermenéutica de vocación ecocrítica con un valor incuestionable. De partida, la realidad contextual no es otra que el producto de un desastre químico y contaminante:

En un tiempo, el aire quedó saturado de sustancias químicas, rayos y radiación, y el agua se convirtió en un hervidero de moléculas tóxicas; lleva años limpiar todo esto a fondo, y mientras tanto la contaminación entra poco a poco en tu cuerpo y se aloja en tu tejido adiposo. Quién sabe, tu misma carne quizá esté contaminada como una playa sucia, una muerte segura para los pájaros de la costa o los bebés en gestación. Si un buitre te comiera, lo más probable es que muriese. Tal vez te encenderías en la oscuridad, igual que un reloj antiguo. Igual que un reloj de la muerte, que también es el nombre de un escarabajo que entierra la carroña.

[...] Las mujeres tomaban medicamentos, píldoras, los hombres rociaban los árboles, las vacas comían hierba, y todos estos meados se filtraban en los ríos. Por no mencionar el estallido de las centrales nucleares de la falla de San Andrés, los terremotos y el tipo de sífilis mutante que rompía todos los moldes (Atwood 2017: 163-164).

Atwood construye a partir de este escenario un telón de fondo marcado también por la extinción de especies y la contaminación de los océanos:

La pesca marina dejó de existir hace años; el poco pescado que hay procede de piscifactorías, y sabe a fango. Las noticias dicen que las áreas costeras están "en reposo". Recuerdo el lenguado, el abadejo, el pez espada, las vieiras, el atún; y la langosta al horno y rellena, y el salmón, rosado y graso, asado a la parrilla. ¿Es posible que se hayan extinguido todos, igual que las ballenas? (Atwood 2017: 230)

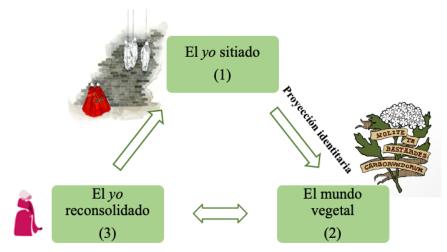
En medio del horror de la teocracia que es la República de Gilead, la voz narrativa recrea, a partir de las armas de la imaginación, un oasis de lo prohibido que excita e hipersensibiliza la percepción del personaje protagonista, Defred. Los elementos de orden cotidiano –que vendrían a conformar una microestructura en sí misma, la de la sorpresa, pues ocupan una posición esencial en el devenir psicológico del personaje— como el Scrabble ("sostengo las fichas brillantes de bordes suaves y paso el dedo por las letras. Me produce una sensación

voluptuosa" [Atwood 2017: 199]), las naranjas, las revistas de moda, el tabaco, las nervaturas de una hoja prematuramente caída..., espolean los pensamientos y los deseos ingobernables de una mujer recluida y violada, el relato de una vida desgarrada, "dañada", que diría Adorno, en que la percepción y la autoconciencia han quedado profundamente transformadas, acuciadas.

La lucha por la autoconciencia del personaje protagonista, Defred, nos permite entonces atisbar una pertinente teoría de la "reconsolidación" del "yo": en medio de ese infierno que anula los derechos y libertades del personaje, y a fin de reforzar, fijar, "reconsolidar" una conciencia de sí misma cuando el entorno —las figuras masculinas de autoridad, las normas políticas y sociales— se esfuerza por suprimir una parte consustancial de su identidad, el "yo" rastrea el espacio en busca de un apoyo que le permita alcanzar una suerte de autoafirmación. Las flores son ese apoyo.

"Las flores aún están permitidas" (Atwood 2017: 29), confiesa la voz narrativa, y más adelante: "yo también tuve un jardín. Recuerdo el olor de la tierra removida, la forma redondeada de los bulbos abiertos, su plenitud en mis manos, el crujido seco de las semillas entre los dedos" (Atwood 2017: 36); y es que todas estas cualidades sensitivas despiertan una forma de la imaginación que bien podríamos denominar, siguiendo las palabras de una figura esencial en los estudios de ecocrítica, Lawrence Buell (1995), como "imaginación medioambiental". Una tensión comunicante cargada de valores emocionales.

La experiencia identitaria, por lo tanto, desarrolla una interesante triangulación. El "yo" incompleto y sitiado (1) en su comunicación/proyección frente al mundo de las flores (2) crea un nuevo plano de conciencia que rebota y alcanza el mismo espacio del que ha surgido, la imaginación y la conciencia de quien miraba incompleto, ahora consumado, "reconsolidado", reafirmado (3).



La acción de la naturaleza, el crecimiento de las flores, la formación de su color, aspectos todos ellos que responden a su propia lógica de crecimiento, a su libertad intrínseca, a su ritmo propio, sorprenden y entusiasman a Defred, que ve en ellos un testimonio pequeño y válido de resistencia, una contra-lógica que atenta inevitablemente contra los métodos violentos de la teocracia en la que vive atrapada.

Estudiemos el siguiente extracto:

Además teníamos los lirios, que crecen hermosos y frescos sobre sus largos tallos, como vidrio soplado, como una acuarela congelada por un instante en una mancha, azul celeste,

¹ Véase Adorno 2006.

² Tomamos prestado este concepto de la neurobiología y de los más recientes estudios de la memoria (véase Besnard, Caboche y Laroche 2012 o Cipolotti *et al.* 2001).

malva claro, y los más oscuros, aterciopelados y purpúreos como las orejas de un gato negro iluminadas por el sol, una sombra añil, y los del centro sangriento, de formas tan femeninas que resultaba sorprendente que una vez arrancados no duraran.

Hay algo subversivo en el jardín [...], una sensación de cosas enterradas que estallan hacia arriba, sin pronunciar palabra, bajo la luz, como si señalaran y dijeran: Aquello que sea silenciado clamará por ser oído, aunque en silencio. Un jardín de Tennyson, perfumado, lánguido; el retorno de la palabra "desvanecimiento". La luz del sol se derrama sobre él, es verdad, pero el calor brota de las flores mismas, se puede sentir: es como sostener la mano un centímetro por encima de un brazo o de un hombro. Emite calor, y también lo recibe. Al atravesar en un día como hoy este jardín de peonías, de claveles y clavellinas, casi se me va la cabeza (Atwood 2017: 116).

El encuentro identitario y la afirmación de sí despliegan una estructura sumergida que recupera un sustrato cultural perdido, silenciado, el de la mujer como agente generador de un orden social, político y hasta religioso -pensemos en las sociedades matriarcales preindoeuropeas—. Una galaxia enterrada a la que el orden hetero-patriarcal ha hecho naufragar. Cuando Defred contempla los lirios, que crecen hermosos como vidrio soplado, y los árboles, que lucen un follaje abundante, rebrota una conciencia casi instintiva, como una suerte de memoria transferida, heredada. Defred combate la dictadura teocrática vertical en que se ha visto condenada a vivir con la luz de su pensamiento, la libertad de cada idea, cada imagen de un orden vegetal excitando sus sentidos. Decía Juan Eduardo Cirlot en su Diccionario de símbolos que la presencia de una analogía simbólica "delata siempre una fuerza mística en acción, la necesidad de reunir lo disperso" (Cirlot 2007: 45). Así pues, se produce a lo largo de la novela una consciente proyección de los mimbres identitarios del personaje protagonista sobre los escenarios naturales que observa y recrea en sus escritos. Esta analogía entre Defred y la realidad simbólica de las flores, esta proyección del "yo" sobre el espacio se antoja poliédrica, compleja: por un lado, remite a una actividad independiente, como ya hemos señalado, la de las plantas, que representan un imaginario libre, lunar, materno, que acoge con ternura a la psique consciente de la criada; por otro lado, la proyección adquiere también un cariz psico-sexual, y es que las flores, siendo órganos sexuados para las plantas, son tomados como centro de la diégesis, motivo de analogías e imagen recurrente en los discursos internos del personaje referidos a la expresión de una sexualidad reprimida. De este modo, los bulbos de las plantas se hinchan en el escenario de la novela, acumulan energía, y el jardín en sí mismo, ensoñado como un inmenso cuerpo que desprende calor, como hemos podido advertir en el pasaje, se asocia a la representación mental que la protagonista guarda sobre sus objetos de deseo, y más delante, sobre el personaje de Nick, con el que iniciará una relación.

En *The archive for research in archetypal symbolism* el lirio es descrito como "un recordatorio vivo tanto de la renovación primaveral como del amor ausente", y se añade:

Toda la naturaleza se implica en la proliferación de la flor. El estambre forma dorados granos de polen que producen gametos masculinos. Estos espermas son transferidos al estigma o extremo del pistilo y bajan por el pistilo a los óvulos situados en la abultada base. En la fusión de la célula espermática y el óvulo se forma una semilla. [...] Las cualidades hermafroditas de la flor sugieren la unión de los opuestos en el devenir del *yo*. Visible por arriba aunque arraigada en el invisible abajo, la flor tiende un puente simbólico entre los mundos patente e invisible, los reinos de la latencia y la potencialidad y los de la generación active (Ronnberg *et al.* 2010: 153).

El olor a flores, a vegetación y a polen se convertirá en una imagen obsesiva ligada al cuerpo deseante de Defred y al cuerpo deseado de Nick. Las manchas sobre un colchón, remanentes de presencias humanas vivas, trazas de un amor extinguido, se asemejan, en el

imaginario de Defred, a flores secas: "las manchas del colchón. Semejantes a pétalos de flores secas. No eran recientes, sino de un amor antiguo; ya no hay otra clase de amor en esa habitación" (Atwood 2017: 88). La identificación genera un apego indefectible, un ansia de posesión: "¿Qué podría llevarme? Algo que nadie eche en falta. Una flor mágica de un bosque envuelto en la oscuridad. Un narciso marchito" (Atwood 2017: 145). O: "(...) cerca de mis ojos hay una hoja roja prematuramente caída. Observo sus brillantes nervaduras. Jamás he visto nada más hermoso" (Atwood 2017: 147). Un vector, el del movimiento de las flores que se abren y se cierran, genera una nueva línea de significación cargada de imágenes motrices. Defred se encuentra condenada a permanecer oculta, cerrada, dócil, pero una fuerza interna, una pulsión, le insta a rebrotar, tambalearse, temblar, bullir en el interior de ese capullo a través del cual se la describe en la novela:

La ventana está abierta al máximo, por ella penetra una leve brisa, caliente a causa del sol, y la tela blanca me golpea la cara. Desde fuera —con el rostro tapado por la cortina y solo el perfil a la vista, la nariz, la boca vendada, los ojos ciegos—; seguramente parezco un capullo, un espectro (Atwood 2017: 239).

Las realidades vegetales, encarnadas en el mundo de las flores, representan importantes puntos axiales en la estructura de la novela, centros de gravitación de una lógica simbólica que dan buena cuenta de la interioridad del personaje protagonista. El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty escribe lo siguiente en su obra Fenomenología de la percepción: "la intención de hablar solo puede hallarse en una experiencia abierta; aparece, como la ebullición de un líquido, cuando, en el espesor del ser, se constituyen unas zonas de vacío que se desplazan al exterior" (Merleau-Ponty 1975: 213); así pues, la habilidad de manifestación, expresión de un lenguaje individual, propio, una forma de autorreconocimiento, requiere de esas zonas de vacío, externas, ambivalentes, un terreno simbólico -en este caso, la flor-, para manifestarse en el plano de la conciencia y generar una dinámica en la concepción y el devenir de la identidad. El jardín deviene, por consiguiente, un espacio abierto para la imaginación, un espacio subversivo, el lugar de un lenguaje enterrado, latente, que rastrea las significaciones profundas que conciernen a la figura actancial. El personaje de Defred se resignifica apelando al efecto demoledor de la naturaleza. La autoconciencia que demuestra se refuerza en la experiencia sensorial ofrecida por las flores. Se trata, en definitiva, de una forma de autorreconocimiento como liberación del miedo y del puritanismo.

El cuento de la criada es una muestra más de cómo la ensoñación del espacio natural alcanza funciones profundamente significativas y constructoras de relato. Los postulados ecocríticos tienden el puente a una comprensión más profunda e integradora del texto, pues desbrozan el andamiaje psíquico del personaje protagonista. La isotopía medioambiental, referida a lo largo de la novela, entronca con los ánimos socio-políticos que dominaban el mundo en la década de los 80. Recordemos que El cuento de la criada fue publicado en 1985. La Conferencia de las Naciones Unidas de Estocolmo, celebrada en junio de 1972, había sido la primera prueba de la preocupación mundial por el medio ambiente, a la que se sumaron la organización de grupos norteamericanos como "Earth First!", "Earth Liberation Front!", "The Wildlands Project" o "Animal Liberation Front", que desarrollarían buena parte de su trabajo a finales de los 80 y durante la década de los 90. También debemos recordar la presencia de una bibliografía esencial liderada por autores como Annette Kolodny (The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters, 1975), Carolyn Merchant (The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution, 1983) o Frederick Waage (Teaching Environmental Literature. Materials, Methods, Resources, 1985).

Se antoja pertinente pensar que Margaret Atwood impregnaba su texto, bien *ex profeso* o no, de esa militancia y esa preocupación generalizadas ya a comienzos de la década de los 80. Leer una parte sustancial de *El cuento de la criada* a través de un mecanismo de decodificación

e interpretación basado en la ecocrítica supone una herramienta legítima y necesaria, esencial en el proceso hermenéutico llevado a cabo por los lectores de la novela. La postura ecocrítica se revela, por consiguiente, como un horizonte de análisis ejemplar, pero no debe totalizar –o al menos así lo creemos– el estudio del texto; es una pieza de desbroce más, junto a la temática estructural, la psicocrítica, la imagología y demás posturas hermenéuticas, en el cuestionamiento, la atención y el análisis literario. La ecocrítica constituye entonces un nuevo prisma en el examen y en el conocimiento; una vía de observación que contiene un importante trasfondo socio-político y que impulsa un pensamiento englobador, inexcusable y determinante para nuestro propio tiempo, la segunda década del siglo xxI.

La obra de Margaret Atwood ofrece horizontes de investigación sumamente sugerentes, y el enfoque ecocrítico, en concreto, encuentra en ellos un campo de estudio rico e innovador: podemos hacer hincapié en la narración breve «Death by Landscape» (1990), que ofrece un agudo tratamiento del espacio natural y donde se retrata la relación del pueblo canadiense —a través de las dos protagonistas, Lois y Lucy— con el paisaje; la novela *Oryx and Crake —Oryx y Crake*— (2003), que trata temas como el calentamiento global, la ingeniería genética, la escasez de los recursos naturales y las especias amenazadas; y también uno de sus últimos trabajos, *The Heart Goes Last —Por último, el corazón*— (2015), una suerte de distopía provocada por una debacle económica de resonancias medioambientales. También debemos señalar su obra poética, que se inserta en los llamados eco-poemas y que se encuentra diseminada a lo largo de doce libros (destacan *Double Persephone* (1961), *Speeches for Doctor Frankenstein* (1966), *Power Politics* (1971) o *Morning in the Burned House* (1995) en que se tratan, entre otros muchos temas, aspectos como la crisis climática o la violación de los territorios naturales.

Esta breve investigación ha pretendido indagar en un espacio con gran potencial de análisis dentro de la novela que nos ocupa, *El cuento de la criada*, al tiempo que ha intentado elaborar una praxis ecocrítica que, apoyada en las imágenes y espacios de la narración, apuntalase una mirada al ecosistema como agente de proyección identitaria y símbolo.

Cerremos, pues, este artículo con un último pasaje de la novela, colofón de las ideas aquí reunidas:

Lamento que en esta historia haya tanto dolor. Y lamento que sea en fragmentos, como alguien sorprendido entre dos fuegos, o descuartizado por fuerza. Pero no puedo hacer nada para cambiarlo.

También he intentado mostrar algunas de las cosas buenas, por ejemplo las flores, porque, ¿adónde habríamos llegado sin ellas? (Atwood 2017: 259).

Bibliografía

- ADORNO, T., Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada. Madrid: Akal Ediciones 2006.
- ATWOOD, M., *El cuento de la criada* (traducción de Elsa Mateo Blanco). Barcelona: Salamandra 2017.
- BERGTHALLER, H., «Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*», *English Studies 91:7* (2010), 728-743. DOI: 10.1080/0013838X.2010.518042
- Besnard, A. / Caboche, J. / S. Laroche, «Reconsolidation of Memory: A Decade of Debate. Progress in Neurobiology», *Progress in neurobiology*, 99:1 (2012), 61-80.
- Buell, L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture.* Cambridge (MA): The Belknap Press 1995.
- CHANGIZI, P. / P. GHASEMI, «Humanity Cast as the Other in the Tragedy of Life: An Ecocritical Reading of Margaret Atwood's Surfacing, The Handmaid's Tale and

- MaddAddam Trilogy», Journal of Humanistic and Social Studies 8:1 (2017), 55-73.
- CIPOLITTI, L. *et al.*, «Long-term retrograde Amnesia... the crucial Role of the Hippocampus», *Neuropsychologia* 39:2 (2001), 151–172.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela 2007.
- GARRARD, G., «Reading as an Animal: Ecocriticism and Darwinism in Margaret Atwood and Ian McEwan», en: Volkman, L./ Grimm, N. / Detmers, I. / K. Thomson (eds.): *Local Natures, Global Responsibilities*. Brill: Rodopi 2010, 223-242.
- GLOTFELTY, CH. / H. FROMM, *The Ecocriticism Reader*. Atenas / Londres: The University of Georgia Press 1996.
- Harland, P. W., «Ecological Grief and Therapeutic Storytelling in Margaret Atwood's Maddaddam Trilogy», Interdisciplinary Studies in Literature and Environment 23:3 (2016), 1–20.
- KOLODNY, A., *The Lay of the Land: Metaphor* as *Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: University of North Carolina 1975.
- Manes, CH., «Nature and Silence», en: Glotfelty, C. / H. Fromm (eds.) : *The*

- Ecocriticism Reader: Landmarks In Literary Ecology. Atenas/Georgia: University of Georgia Press 1996, 339-350.
- MERCHANT, C., The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution. Nueva York: Harper & Row 1983.
- MERLEAU-PONTY, M., Fenomenología de la percepción. Barcelona: Ediciones Península 1975.
- NADER, K., «Memory traces unbound», *Trends* in *Neurosciences* 26:2 (2003), 65-72.
- RONNBERG, A. et al., The Archive for Research in archetypal Symbolism, El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas. Madrid: Taschen 2010.
- WAAGE, F., Teaching Environmental Literature. Materials, Methods, Resources. Nueva York: Modern Language Association Press 1985.
- WILSON, S. R., *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson: University Press of Mississippi 1993.
- ZHANG, D.M., *An Ecocritical Approach To The Handmaid's Tale*. Trabajo fin de Master, Nanjing Normal University 2009. Disponible en: https://www.globethesis.com/?t=2155360245976528 [Último acceso 8-XI-2020].

Quels fondements (géo)poétiques de l'écologie?

EMA GALIFI

Université de Genève ema.galifi@unige.ch

Resumé

Cet article propose de discuter des liens que la géopoétique de Kenneth White entretient avec l'écologie. Cette dernière a tout à voir avec notre condition première et fondamentale d'être humain sur la terre, au même titre que la *poïetique*, qui renvoie au mouvement de création, après analyse des potentialités par le *poïêtes* (artisan, fabricant et poète) qui donne forme et sens au monde. Cette signification de la *poïetique* se retrouve dans l'écriture littéraire et notamment celle du rapport entre les êtres humains et la terre (*geo*). L'espace littéraire serait alors le lieu d'où l'on peut regarder notre manière d'être au monde et méditer sur elle. C'est en ce sens que Kenneth White entend la géopoétique depuis la fin des années 1970, à laquelle il donne pour intentionnalité de repenser le rapport entre l'humain et la terre, afin de le rendre le plus intelligent possible. Nous émettons alors l'hypothèse que la géopoétique met en lumière un rapport à la fois esthétique et éthique à l'environnement, qui s'avère écologique en son sens philosophique. L'esthétique et l'éthique sont ainsi assemblées et mises au même niveau dans l'intentionnalité que se déploie une conscience écologique, fruit d'une méditation sur le monde, la nature et l'altérité.

Mots clé : géopoétique, écologie, poétique, éthique, géographie humaniste.

Abstract

This article aims to discuss the links that Kenneth White's geopoetics has with ecology. The latter is indissolubly connected to our first and fundamental condition of being human on earth, as is *poïesis*, which refers to the movement of creation after analyzing the potentialities of the *poïêtes* (craftsmen, manufacturers and poets), who give shape and meaning to the world. This meaning of *poïesis* is found in literary writing, and specifically in the relationship between human beings and the earth (*geo*). In this light, the literary space would be the place from which we can look at our way of being in the world and meditate on it. Since the end of the 1970s, Kenneth White has championed this view of geopoetics, a perspective that helps rethink the relationship between humans and earth in order to make it as intelligent as possible. Concordantly, we hypothesize that geopoetics showcases this bond as both aesthetic and ethical towards the environment and ecological in its philosophical sense. Aesthetics and ethics are thus assembled and aligned to eventually deploy an ecological conscience fruit of a meditation on the world, nature and otherness.

KEY WORDS: geopoetics, ecology, poetics, ethics, humanistic geography.

Cet article discute de la géopoétique de Kenneth White et du fondement poétique de l'écologie qu'elle propose. Le *poïein* (faire, produire) renvoie à l'action de manipuler la matière, de fabriquer à partir de la terre. L'étymologie du terme parent *poïétique* signifie la création d'un monde ou d'un univers et le *poiêtes* (artisan, fabricant et poète) est celui qui donne forme et sens au monde, autrement dit, celui qui l'informe en mettant l'accent sur l'éclosion d'une création nouvelle après analyse des potentialités. La dimension *poïetique* de l'écriture littéraire renvoie à l'habitation du monde par l'écrivain ainsi qu'à la manière dont le lecteur reçoit cette possibilité de l'habiter. La mise en mots des expériences de la Terre et du rapport *poïétique* au

monde joue alors comme des "souffleurs" ou "images médiales" que Laurent Matthey définit en ces termes :

J'entendrai ainsi le concept d'image médiale comme ce qui nous souffle, en tant que lecteur, des moyens d'un usage du monde : des répertoires de gestes, des attitudes et des techniques spatiales ; une manière de regarder un paysage, une façon de faire des rapports entre une chose et une autre. Dans l'acception que je retiendrai ici, ces moyens s'inscrivent toujours dans un contexte sociétal. Ils activent une intersubjectivité, des savoirs collectifs inexprimés. Ils mobilisent une théorie relative aux modalités humaines de connaissance et conséquemment, une conception générale de ce qu'est l'Homme (Matthey 2008: 403).

Le rapport poïetique des êtres humains à la terre est souvent passé sous silence au profit de la dimension scientifique ou politique de l'écologie. La subjectivité est invoquée comme critique pour évacuer cette relation poétique au monde. Pourtant, l'expression poétique peut comprendre ces discours sur l'importance de modifier notre relation à l'environnement, en dévoilant un rapport harmonieux au monde, soit une poétique et une éthique environnementales, inextricablement liées. Nous souhaitons alors rappeler avec Kenneth White que la poétique a tout à voir avec notre condition première et fondamentale d'être humain sur la terre. La poétique est intimement liée à la *géo* : elle est principiellement tellurique dans le sens où elle est une théorie générale – au sens premier de ce qui est vu, du spectacle contemplé – du rapport au monde, à la terre. Il est intéressant de faire remarquer que "théorie" a pour racine le grec théa qui signifie le fait de regarder, de contempler et qui est également la racine de theatron, soit "théâtre", qui signifie littéralement le lieu (tron) d'où l'on regarde. L'espace littéraire serait alors le lieu d'où l'on peut regarder notre manière d'être au monde et méditer sur elle. La poétique découle de la *poïetique*, cette dernière étant une expression plurielle par la littérature de nos rapports à la terre, tandis que la poétique tente de dégager du général à partir du particulier. Autrement dit, la poïetique renvoie à la pluralité des expressions de la poétique. C'est de cette manière que Kenneth White entend la géopoétique depuis la fin des années 1970, à laquelle il donne pour intentionnalité de repenser la culture et la production culturelle à partir de notre rapport à la terre (White 2018).

Nous émettons alors l'hypothèse que la géopoétique met en lumière un rapport à la fois esthétique et éthique à l'environnement, qui s'avère écologique, en son sens philosophique. L'esthétique et l'éthique sont ainsi assemblées et mises au même niveau dans l'intentionnalité que se déploie une conscience écologique, fruit d'une méditation sur le monde, la nature et l'altérité.

Après avoir exposé les principes de la démarche géopoétique et sa proximité avec d'autres approches, des exemples d'expressions littéraires qui fonctionnent comme des "souffleurs" (Matthey 2008) d'un usage du monde à la fois écologique et géopoétique seront proposés.

1. Qu'est-ce que la géopoétique ?

Ce champ d'étude et d'exploration a une quarantaine d'années. C'est Kenneth White principalement qui l'a développé et le développe encore dans ses essais dont les principaux figurent dans la bibliographie. Il élabore une archéologie de la géopoétique en partant à la recherche d'expressions géopoétiques dans la littérature jusqu'à lui. Nous laisserons ici de côté ses textes poétiques et ses récits de voyages géopoétiques même si pour aller plus avant dans la compréhension de cette approche, les différents tenants de l'œuvre sont indispensables et consubstantiels¹. Sur son site officiel Kenneth White définit la géopoétique comme suit :

¹ Pour des études des liens entre les écrits poétiques de Kenneth White et l'écologie voir l'article de Frédéric Poupon « Géopoétique et écologie dans l'œuvre poétique de Kenneth White » (2018) cité en bibliographie.

(...) une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé².

Elle a donc une intentionnalité, une visée qui est de repenser la culture et la production culturelle à partir d'une attention toute particulière au rapport que les personnes entretiennent avec la terre, la *géo*, pour former une poétique *i.e.* "la manière essentielle dont l'être humain compose le monde"³. Travailler sur le concept de géopoétique est coextensif d'une analyse de *l'habitation* du monde (Lazzarotti 2006). L'habiter, selon Olivier Lazzarotti, est un processus de construction du soi et du monde dans un mouvement conjoint. Il est le mouvement originel de toute poétique mais aussi de toute géopoétique. L'habitation géopoétique du monde est le sens et la finalité de la géopoétique : elle est toujours tendue vers un renouvellement et une création d'un rapport au monde le plus subtil et intelligent possible. Kenneth White écrit que "Le but de la géopoétique est de renouveler chez l'être humain la perception du monde, de densifier sa présence au monde" (White 2015: 335). Elle révèle, décèle et exprime une manière d'être en relation avec et dans le monde, la terre. Elle est avant tout une démarche – dans le sens autant littéral que symbolique, d'une manière de marcher et de penser – qui comprend trois dimensions toujours en lien avec la terre : la pensée, la pratique et l'expression de ces dernières. Deux voies possibles à son déploiement en découlent :

(...) l'une orientée vers la connaissance et marquée par la rigueur et la logique, l'autre vers l'écriture ou la pratique artistique et faisant jouer les ressorts de l'intuition et de la sensibilité. Ceux qui possèdent un bagage scientifique, ou disons académique, étudient les œuvres créées dans le champ géopoétique et tâchent de mettre en évidence l'intérêt de cette ouverture sur le dehors, en privilégiant toujours nettement une démarche analytique et réflexive mais en laissant place à leur propre sensibilité (Bouvet 2008: 128).

Dans le cadre académique, c'est la première voie relevée par Rachel Bouvet qui nous intéresse pour la production de connaissances qu'elle suscite. Elle conduit à rechercher des traces littéraires de cette démarche et permet ainsi d'étoffer théoriquement la géopoétique qui cherche à "(re)trouver les bases d'un monde, d'un monde ouvert" (White 2015: 334). Kenneth White crée des notions autour de la géopoétique pour préciser ce qu'elle est, telle que, de manière non-exhaustive l'habiter déjà évoqué, la biocosmopoétique qui précède le terme de géopoétique et qui essaie de resignifier le terme « poésie » en accentuant sur le mouvement de cohérence et d'harmonie (cosmos) qui donne sens à la vie sur terre (bios); ou encore la cacotopie qui traduit la laideur (cacos) des lieux (topos) engendrée par la civilisation industrielle et ses effets sur les paysages et les modes de vie. À ces notions qui caractérisent la géopoétique correspond une démarche ou des principes. Par exemple, celle d'aller des centres vers les périphéries tant au niveau de la pensée que des lieux. Un décentrement par rapport aux pensées dominantes ainsi qu'aux lieux prisés et connus est recherché. Il faut quitter "l'autoroute de l'Occident" pour chercher des sentiers plus sinueux, véhicules de regards renouvelés sur le monde :

² http://www.kennethwhite.org/geopoetique/, consulté le 15 février 2020.

³ white Kenneth, « Que faut-il entendre par poétique ? » www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_geopoetiques2.html, consultée le 12 août 2019.

⁴ Pour un aperçu de toutes les notions, se référer au dictionnaire de géopoétique en ligne. URL : https://www.institut-geopoetique.org/fr/dictionnaire-de-geopoetique consultée le 24 septembre 2020.

Cette aurore, cette poéticité nouvelle, implique non seulement une mise en question de notre héritage culturel et conceptuel, mais aussi, au-delà du questionnement (on peut aller de question en question sans jamais faire un pas au-delà), le désir, et la volonté, de sortir à la découverte de contextes culturels et de manières de penser dont cet héritage n'a pas tenu compte. Certes, il ne s'agit pas de jeter gaiement par la fenêtre notre legs (gréco-latin et judéo-chrétien). (...) Non, il s'agit de se rendre compte d'abord de la dégradation de cet héritage, ensuite de reconnaître ses limites (White 1978: 12-13).

Cette sortie des voies principales conduit vers le goût pour les "voyages-errance" et tout particulièrement pour la marche qui permet d'autant mieux de porter l'attention sur les marges et les détails. Bertrand Lévy écrira à ce propos :

On le voit, la marche ne se résume pas à un exercice physique, elle est aussi un exercice mental, un yoga ambulatoire comme disent les Indiens, capable de déconditionner l'individu, de le débarrasser de mille choses inutiles. La marche est un exercice de détachement, de désaliénation du monde qu'il vaut mieux pratiquer dans un milieu naturel ou proche de la nature dans ces cas-là. La géopoétique (...) préconise une relation de type holistique (relié au grand Tout) et phénoménologique (sensoriel et sensible) entre le marcheur et son environnement. Il s'agit de se mettre à l'écoute du monde et de soi, de sa respiration, de son eurythmie, de son corps (...). La marche est un des moyens d'augmenter notre sentiment de vie sur Terre. La phénoménologie d'un Merleau-Ponty appelle au contact direct, immédiat et naïf avec le monde. De cette manière, le marcheur ou la marcheuse peuvent pénétrer les trois sphères qui caractérisent une existence complète : la sphère du Cosmos, de l'Eros et du Logos. Rester uni au monde, faire en sorte que le paysage pénètre par tous les pores de la peau le corps et l'esprit du marcheur ou de la marcheuse, que ceux-ci ressentent le monde de manière érotique s'ils sont en santé, enfin, raconter la marche après l'avoir vécue, si tant est qu'elle puisse être racontée (Lévy 2008: 25).

Cette attention portée en vases communicants à l'infiniment grand et à l'infiniment petit conduit le "géopoéticien" ou la "géopoéticienne" à s'approcher de moments d'éclaircissement de l'être ou encore de *satori* – termes que Kenneth White préfère à l'expression husserlienne de "réduction phénoménologique" pourtant proches. Il s'agit d'instants durant lesquels jaillit la sensation de ne faire plus qu'un avec le monde qui nous entoure, où la plénitude de la vie se révèle, ainsi qu'il l'exprime dans cet extrait de *Dérives* :

Assis sur la frange des coquillages, face à la mer, avec en tête ces lignes de Baudelaire "Dans certains états d'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux" (...).

La plénitude de la vie. Elle existe sous une apparente quiétude, sous le manque d'"intérêt". Toutes les occupations, tous les intérêts qui nous agitent et que nous appelons "vivre" sont pour celui qui connaît, ou qui désire (et désirer est déjà à moitié connaître) la plénitude de la vie, tout à fait à côté de la question (qui n'en est pas une), de simples diversions, de simples embarras. La vérité la plus essentielle ne se manifeste dans notre vie que par hasard, et se trouve rapidement étouffée ou bien traduite en termes insignifiants. Même la poésie peut n'être qu'une sorte de détournement verbeux (White 2017b: 176).

Par conséquent, la géopoétique conduit à l'expression d'une pensée, d'une démarche et d'une création non-dualistes, qui refusent les séparations longtemps admises par la philosophie rationaliste occidentale entre l'humain et la nature, la culture et la nature ou entre la matière et l'immatériel. Le sujet s'efface progressivement pour laisser la place au monde ou

fusionner avec lui, et ainsi ne domine plus la nature : il en fait partie. On voit déjà poindre là où se retrouvent écologie et géopoétique.

2. Écologie, géopoétique et autres démarches

Une critique souvent émise à l'encontre de la géopoétique pour la décrédibiliser, comme a tenté de le faire Federico Italiano (2008), est celle de son manque de rigueur scientifique et d'objectivité. Si la question des conditions de possibilité d'une conciliation de la sensibilité avec la rigueur et l'objectivité scientifiques est légitime dans l'arène académique, il ne faudrait cependant pas tomber dans un rationalisme étroit qui ferait fi de l'humain dans la recherche. De plus, il faut garder à l'esprit que la géopoétique essaie de renouer le dialogue entre la démarche créatrice et scientifique et un nombre croissant de scientifiques, notamment dans le contexte actuel de crise écologique, conscients que poétique et science se complètent et forment un tout, s'intéressent à ce concept. La géopoétique n'est alors pas contraire à l'écologie ni aux sciences en général mais les fonde philosophiquement. Comme l'écrit Éric Dardel à propos du sens premier de *géographie*, proche de la signification de la géopoétique :

Connaître l'inconnu, atteindre l'inaccessible, l'inquiétude géographique précède et porte la science objective. Amour du sol natal ou recherche du dépaysement, une relation concrète se noue entre l'homme et la Terre, une *géographicité* de l'homme comme mode de son existence et de son destin (Dardel 2014 : 147).

Kenneth White définit le lien entre la géopoétique et l'écologie mais surtout en quoi la géopoétique à la fois comprend et dépasse l'écologie, d'une part avec la critique radicale de l'état de la culture occidentale et d'autre part avec la voie ouverte à l'expression créative :

Que toute tentative pour faire avancer la conscience, et donc pour changer la manière qu'à l'être humain d'être au monde, doive s'accompagner de critique, nous en sommes convaincus — mais alors, que celle-ci soit généreuse, ouverte, constructive. À l'heure qu'il est, il est devenu évident qu'un enseignement écologique devrait sous-tendre toute idée de renouvellement de la culture. Si ce que l'on appelle communément "l'environnement" n'est pas préservé et maintenu dans toute sa variété et sa complexité, parler de culture n'est que démagogie ou sottise. Sans cette base écologique, les activités spécialisées n'ont aucun sens : à quoi bon faire la géographie d'une terre dévastée, se contenter de mesurer avec grande technicité à l'appui, les dégâts ? La géopoétique a, sans aucune ambiguïté, des liens profonds avec l'écologie. Ce qui la différencie de l'écologie, ce qui fait qu'elle va plus loin, c'est que, là où celle-ci cherche à comprendre et à préserver le "monde environnant", la géopoétique veut repenser radicalement le rapport de l'être humain au monde, opérer une véritable transformation culturelle (White 2018: 40-41).

Autrement dit, la géopoétique déborde la littérature pour toucher et informer la vie. Malgré leur proximité et leurs complémentarités, il ne faut pas confondre la géopoétique avec les autres courants que sont l'écocritique, l'écopoétique ou encore la géocritique (Bouvet 2013). L'écocritique, née dans le milieu anglophone dans les années 1990 s'intéresse principalement aux représentations et manières de convoquer la nature dans les œuvres littéraires. Certains, telle que Carmen Flys Junquera (2010), s'intéressent aux rapports entretenus entre la littérature et l'environnement dans une perspective d'engagement et de revendications politiques, sociales et éthiques sur le plan écologique, et peuvent parfois rejoindre les positions géopoétiques. L'écopoétique quant à elle donne une place centrale à la composante esthétique de la représentation littéraire de l'environnement, aux formes littéraires qui représentent la nature (Buekens 2019). L'écopoétique se rapproche de la géopoétique dans le sens où elle s'intéresse

comme Kenneth White aux voies d'entrer en relation avec la nature, que ce soit par la marche (Lévy / Gillet 2007), les voyages ou les réflexions philosophiques et existentielles. La géopoétique ferait ainsi la jonction entre l'écocritique et l'écopoétique. Il existe aussi la géocritique élaborée par Bertrand Westphal dans son article « Pour une approche géocritique des textes » (2000) et son ouvrage Géocritique. Réel, fiction, espace (2007) qui propose une méthode pour étudier les liens entre les représentations littéraires de l'espace géographique et la réalité géographique, entre la littérarité et le réel dans la continuité de Maurice Blanchot et de sa pensée de L'espace littéraire. La principale différence se trouve dans le fait que les espaces étudiés sont souvent urbains et moins naturels⁵. Il ne faut pas non plus confondre la géopoétique avec la géographie humaniste même si cette dernière a plus de points communs que de divergences avec la géopoétique. Bertrand Lévy (1992) explique la différence fondamentale entre les deux par les notions d'empreinte et de déchiffrement : la géopoétique est tendue vers la création, l'expression singulière d'un rapport au monde et au dehors, tandis que la géographie humaniste se contente de déchiffrer et d'interpréter. Parmi les autres différences, on compte la place de l'Histoire que la géopoétique essaie d'évacuer au profit de la géographie – point qui la différencie aussi de l'écocritique. De même, la géographie humaniste ne privilégie pas seulement les espaces du "monde blanc" i.e. les espaces vierges, naturels voire périphériques, souvent au Nord. Les villes et les espaces du Sud intéressent tout autant. Signalons enfin la conception géopoétique du voyage plus restrictive face à celle plus ouverte de la géographie humaniste qui ne considère pas seulement le voyage comme un déconditionnement ou un évidement de l'être, mais aussi comme un moyen d'acquérir de nouvelles connaissances sur la Terre et les êtres.

La géopoétique est porteuse d'une théorie générale, d'une philosophie qui s'exprime également dans ses écrits poétiques, dont le langage est dénué du détour de la métaphore : la réalité est nommée directement. C'est véritablement l'affirmation d'une autre manière d'être au monde qui se joue dans la géopoétique. À ce propos, Kenneth White la considère comme un « champ », comme une :

(...) nouvelle cartographie mentale, d'une conception de la vie dégagée enfin des idéologies, des mythes, des religions, etc., et de la recherche d'un langage capable d'exprimer cette autre manière d'être au monde, mais en précisant d'entrée qu'il est question ici d'un rapport à la terre (énergies, rythmes, formes), non pas d'un assujettissement à la Nature, pas plus que d'un enracinement dans un terroir. Je parle de la recherche (de lieu en lieu, de chemin en chemin), d'une poétique située, ou plutôt, se déplaçant, en dehors des systèmes établis de représentation : déplacement du discours, donc, plutôt qu'emphatique dénonciation ou infinie déconstruction. Mais ce n'est là qu'une configuration préliminaire. L'accent, ici, n'est pas mis sur la définition, mais sur le désir, un désir de vie et de monde, et sur l'élan. Avec le projet géopoétique, il ne s'agit ni d'une « variété » culturelle de plus, ni d'une école littéraire, ni de la poésie considérée comme un art intime. Il s'agit d'un mouvement qui concerne la manière même dont l'homme fonde son existence sur la terre (White 2018: 9).

Il redonne à chaque tenant de la vie sur Terre sa juste place dans le sens où il n'est pas question d'un géocentrisme qui porterait atteinte à l'humain ou inversement, d'un humanisme anthropocentré et dominateur. Au contraire, il s'agit de dénouer les dualités car en plus d'une reconnexion à la nature, à la terre, la géopoétique diffuse le constat du problème de la fracture philosophique entre la culture et la nature qui structure une large part de nos sociétés occidentales. La géopoétique propose en ce sens une ouverture vers une pensée de l'unité ou de

⁵ Par souci de concision nous renvoyons, pour une analyse plus détaillée de la proximité et des différences entre la géopoétique et les autres courants, à la conférence de Rachel Bouvet présentée à l'Université d'Angers le 28 mai 2013 : « Géopoétique, géocritique, écocritique: points communs et divergences » (2008).

la consubstantialité de la nature et de la culture. La culture est repensée dans la continuité de la nature parce qu'elle est ce qui soutient les sociétés, le monde en général et ne peut dans ces conditions se constituer contre ni à l'écart de la nature. Autrement dit, la géopoétique s'inscrit dans la tradition de pensée holistique, c'est-à-dire d'une pensée complexe, non-réductionniste qui considère les polarités de manière reliée, sans chercher à les déconstruire car elles sont constitutives d'un tout.

3. Quelques exemples méditerranéens d'usage écologique de la géopoétique

À présent, nous allons voir plus concrètement comment repenser et refonder ce rapport êtres humains-Terre, en commençant par de petits pas, avec des traductions ou modélisations littéraires en mesure de *souffler* des interactions harmonieuses entre les êtres humains et leur environnement afin qu'un *monde ouvrant*, à partir d'"œuvres ouvrantes" (White 2015: 177) puisse jaillir. C'est ce que nous allons essayer de dégager de l'analyse de la manière dont Isabelle Eberhardt et Albert Camus se situent et se comportent face à leur environnement.

3.1. Nature thérapeutique et épiphanique : de l'éros...

La nature a été la compagne omniprésente d'Isabelle Eberhardt lors de ses pérégrinations, et cela jusqu'à sa mort, lorsqu'elle retourne à la terre, noyée par la crue d'un oued en 1904. Tout se passe comme si un dialogue permanent s'instaurait entre elle et la nature durant son errance sur les terres méditerranéennes. Par exemple, elle attribue une subjectivité aux existants autres qu'humains (végétaux et animaux) par les processus de la personnification et de l'apostrophe : "(...) le soleil monte et la vallée d'alfa devient plus souriante" (Eberhardt 1988: 210) ou plus loin : "Ô Sahara, Sahara menaçant, cachant ta belle âme sombre en tes solitudes inhospitalières et mornes !" (Eberhardt 1988: 338). La relation qu'elle noue avec ces lieux est de l'ordre de l'amour inconditionnel car elle les aime "pour le meilleur et pour le pire" dans le sens où elle parvient à déceler la beauté sous leur apparente rudesse ou monotonie :

Je me suis attachée à ce pays – cependant l'un des plus désolés et des plus violents qui soient. Si je dois jamais quitter la ville grise aux innombrables petites voûtes et coupoles, perdue dans l'immensité grise des dunes stériles, j'emporterai partout l'intense nostalgie du coin de terre perdu (...). Il y a trop longtemps que je suis ici, et le pays trop prenant, trop simple, en ses lignes d'une menaçante monotonie, pour que ce sentiment d'attachement soit une illusion passagère et d'esthétique. Non, certes, jamais, aucun autre site de la terre ne m'a ensorcelée, charmée autant que les solitudes mouvantes du grand océan desséché qui, des pleines pierreuses de Guémar et des bas-fonds maudits du chott Mel'riri, mène aux déserts sans eau de Sinaoun et de Ghadamès (Eberhardt 1988: 83).

Cette "immensité superbe du Sahara" (Eberhardt 1988 : 328-329) devient un "refuge où [s]on âme, trop tourmentée, pourra se reposer des mesquineries de la vie moderne" et où elle cherche à fonder son "nid" (Eberhardt 1988: 328-329) auprès des peuples nomades qui vivent au plus près de cette terre. Il en va de même pour Albert Camus qui fait de la nature un symbole maternel et protecteur. Cela renvoie au motif éberhardtien du "refuge" et se traduit chez les deux écrivains par le pouvoir curateur qu'ils attribuent à la nature. Le contact avec la nature les guérit parce qu'elle est le lieu à la fois de dépouillement du superflu, là où l'être authentique peut éclore comme il l'exprime dans une lettre à Maria Casarès :

À 4 heures, je suis sorti et j'ai fait une longue promenade sous la pluie fine. Il faisait doux et, me forçant à marcher, j'ai pris des résolutions. Vivre au jour le jour, travailler, ne pas t'attendre, mais jouir déjà de toi (...). Sortir de moi en tout cas, et m'intéresser de nouveaux aux êtres et aux choses (...) (Camus 2017: 529-530).

Camus exprimera dans de nombreuses autres lettres ce rôle thérapeutique que joue le contact avec la nature dans son existence, qui se double d'une dimension épiphanique. Par exemple, il écrit dans la lettre 196 :

À 3 heures et demie n'en pouvant plus je suis allé me promener. Il faisait un temps admirable. Je me promenais le long de la mer. C'était la mer douce et bleue des jours d'été, la courbe du golfe était exacte, et dans tout le ciel commençait à s'étaler le miel des fins d'après-midi. Pendant tout ce temps au moins mon cœur s'est calmé. J'étais plus triste que révolté. Il n'y a que la nature et une certaine nature particulièrement qui puisse me sauver de tout. J'avais retrouvé la douceur (Camus 2017: 370).

Ou bien dans la lettre 248 il décrit comment la nature et la lumière du soleil lui permettent de renouer avec son énergie vitale :

En fait, j'étais vide et creux comme un tambour. J'étais inapte. Heureusement, il a fait beau. Je me suis promené l'après-midi. Des collines couvertes de sauges parfumées, des chemins d'aubépine, la mer toujours présente au fond de l'horizon... finalement j'ai marché pendant deux heures (...) (Camus 2017: 451).

Plus tard, il met en mot un réveil existentiel et épiphanique, une prise de conscience lumineuse du sens de sa force intérieure quasiment inébranlable qui a lieu dans le contact avec la terre lors de ses marches : « Il me semble que je retrouve mon ancienne force, éclairée et durcie par tout ce que je sais maintenant, plus frugale, plus solide, plus acérée, à nouveau appuyé sur mon corps » (Camus 2017: 409). La nature méditerranéenne devient, par la marche, un lieu de ressourcement, là où il trouve un apaisement et là où son être peut pleinement se déployer. On connaît bien les promenades du jeune Camus à Tipasa, où eurent lieu ses *Noces* avec la nature méditerranéenne. À partir de ce mariage consacré par l'écriture de son essai poétique, Camus entretiendra toute sa vie une relation esthétique et éthique avec les espaces méditerranéens. Ses marches sont le témoignage de sa recherche permanente de l'accord entre son âme et la nature, sa personne et le monde dans une perspective holistique. Cette pratique de la marche, tout à la fois géopoétique et écologique au sens philosophique, véhicule des expériences qui vont au-delà de la contemplation passive. Isabelle Eberhardt rapporte également des expériences de "renaissance de l'âme" par la contemplation :

Quel soulagement allant jusqu'à la volupté, quand le soleil baisse, quand les ombres des dattiers et des murs s'allongent, rampent, éteignant sur la terre les dernières lueurs! La morne indifférence qui s'empare de moi, aux heures de malaise dans la journée, se dissipe; et c'est de nouveau d'un œil avide et charmé que je regarde la quotidienne splendeur de ce décor déjà familier de Kenadsa, qui est d'une beauté simple avec ses lignes sobres et ses couleurs à la fois chaudes et transparentes qui relèvent brusquement la monotonie des premiers plans, tandis que des vapeurs diaphanes noient les lointains. C'est très doux et très consolant cette renaissance de l'âme tous les soirs (Eberhardt 1988: 296).

Il s'agit d'une contemplation active qu'on pourrait rapprocher de la pratique méditative, chère à la philosophie ainsi qu'aux diverses spiritualités, qui essaient par cet exercice, d'entrer en contact avec le monde par l'approfondissement des sens et de la présence. Ainsi, de *l'éros* premier de la géopoétique nous passons au *logos*; et de cette association du *logos* et de *l'éros* jaillira un *cosmos*, une habitation géopoétique et donc nécessairement écologique de la Terre.

3.2. Au logos...: vers une habitation géopoétique et écologique du cosmos?

Camus et Eberhardt expriment une habitation géopoétique du monde, qui passe en premier lieu, par une réunion de l'opposition conceptuelle nature-culture. La culture représente ce que fait et qui fait l'humain et est en cela une "deuxième nature". Si la culture a été séparée de la nature c'est parce que l'humain a voulu se différencier de la nature. Albert Camus se conçoit et s'écrit lui-même comme un être de nature avant d'être de culture. Il est intéressant à ce propos de rappeler la définition qu'il donne en 1959 de l'homme *in natura* dans un court texte à René Char :

Dans le jour bref qui lui est donné, il réchauffe et illumine, sans dévier de sa course mortelle. Semé par le vent, moissonné par le vent, graine éphémère et cependant soleil créateur, tel est l'homme, à travers les siècles, fier de vivre un seul instant ! (Camus 2007: 214).

Il a compris ce qu'il doit aux forces telluriques et l'importance fondamentale de préserver la nature des affres de la modernisation paysagère. Lui comme elle sont dépendants des énergies telluriques et des beautés naturelles. Ils supportent très mal l'absence d'une nature généreuse et leur itinéraire est souvent celui de la ville vers des espaces plus naturels afin d'éviter de subir les affres et la laideur de l'urbanisation et de la modernisation. Isabelle Eberhardt s'interroge sur le sens de l'existence dans la société industrielle et capitaliste, qui s'éloigne progressivement de la nature. C'est par son mode de vie qu'elle répondra à ces questionnements : éloignement des centres urbains et des hauts-lieux européens, sortie de l'autoroute de l'Occident au profit d'un vagabondage dans les marges méditerranéennes qui l'ouvrent au quotidien de la vie des humbles et au contact de l'altérité. Ce n'est donc pas un hasard si l'expérience des villes est souvent dépréciée. À l'issue d'une journée passée à Cannes, Camus exprime, dans une lettre du 24 mars 1950 à Maria Casarès, tout le trouble provoqué par l'agitation urbaine lors de sa contemplation du rivage cannois : "Cannes était belle devant la mer. (...) Et puis très vite, les rues, la chaleur, la fatigue, ont usé mon plaisir" (Camus 2017: 480). Des expressions topophobiques plus violentes seront exprimées par Camus à Paris ou encore lors de son voyage de jeunesse à Prague en 1936 (Camus 1986) ce qui nous conduit à penser que l'expérience de la nature est la condition nécessaire pour espérer donner une forme et un sens fécond ou poïétique à l'existence. Comme l'exprime Kenneth White, c'est lorsque le contact entre les êtres humains et la terre est réussi qu'un monde peut surgir:

À la base du mot *monde*, comme à celle du mot *cosmos*, on trouve la notion de beauté et de fertilité. Il est significatif que, pour nous, la connotation esthétique du mot *cosmos* n'existe plus que dans le mot "cosmétique" et que, pour ce qui est du mot "monde", nous n'avons retenu, dans le sens esthétique, fondateur et fertilisant, que le négatif : immonde. Or, un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'esprit et la terre. Quand ce rapport est inepte et insensible, on n'a, effectivement, que de l'immonde. Pour qu'il y ait monde au sens plein du mot, un espace commun appelant à une vie dense et intense, il faut que le rapport soit, de la part de tous, sensible, subtil, intelligent. (...) Le travail géopoétique viserait à explorer les chemins de ce rapport sensible et intelligent à la terre, amenant à la longue, peut-être, une culture au sens fort du mot (White 2018: 26).

De ce point de vue-là, nos deux auteurs expriment un habiter géopoétique de leur espace existentiel (Lévy 1989). Des limites à l'association d'Isabelle Eberhardt et d'Albert Camus à la géopoétique doivent cependant être évoquées. Par exemple, si Isabelle Eberhardt aime le désert, elle n'aime pas tous les espaces désertiques. Ses premières impressions de Beni-Ounif

dans *Sud-Oranais* sont négatives car son point de comparaison est celui, nostalgique, du désert verdoyant des oasis et palmerais de la région du Souf :

Rien ne brille, rien ne vit, dans tout ce flamboiement. Parfois seulement une haleine de sécheresse vient, on ne sait de quelle fournaise lointaine, pour soulever de petits tourbillons de poussière (...).

Des chevaux et des mulets résignés, tendent leur col vers la terre, la tête pendant, les narines en sang.

Et sur tout cela un indicible silence, qu'on sent, et qui pèse. Ce n'est ni du repos, ni de la volupté, ce silence : c'est de l'alanguissement morbide allant jusqu'à l'angoisse.

Ce fut là l'une de mes premières impressions de Beni-Ounif.

... Pas de guide, nulle vision étrangère s'interposant entre mes sens et les choses, nulle explication oiseuse, tandis que j'errais toute seule, dans ce coin de pays nouveau pour moi (Eberhardt 1988 : 152).

Béni-Ounif est vue comme une ville "de pierre et de poussière" (Eberhardt 1988: 141) traduite par une Stimmung (Simmel 1988) morbide et d'un dénuement mortifère. Même l'évocation du silence, d'ordinaire fort agréable et associé à la rêverie dans l'écriture eberhardtienne, est ici aride. La topophilie (Tuan 1974) ne reparaîtra qu'avec la verdoyance. Du côté de Camus, sa tuberculose l'empêche d'aimer la haute montagne au point d'exprimer sa "haine des montagnes" (Camus 1981: 140), qui le rend claustrophobe et l'oblige à rester dans des lieux de basse ou moyenne altitude. Ces derniers deviennent progressivement des espaces d'enfermement et de lassitude comme au *Panelier*, à Chambon-sur-Lignon qu'il qualifie à de multiples reprises de "pays ingrat". Il écrira à Jean Grenier à ce propos : "Et moi, je ne resterai pas une minute de plus ici : je suis saturé d'eaux et de vaches" (Camus 2017: 178). Si l'espace du dedans et l'espace du dehors sont en lien, nos deux écrivains expriment souvent des "paysages état-d'âme" c'est-à-dire des paysages colorés en fonction des mouvements de leur âme et qui entraînent une fluctuation dans la perception de la nature. Cela est étranger à la géopoétique qui fait primer le dehors, la qéo au profit d'un effacement du sujet voire d'une fusion du sujet au sein de la portion du monde contemplée. Alors qu'elle ne cesse d'exprimer son amour pour sa terre d'élection, El Oued, lorsqu'elle est malheureuse, malade et fatiguée le 20 février 1897, le Souf devient vide de charme. Elle admet alors la relativité de la manière dont les individus captent le sens d'un lieu :

Ces derniers jours, les murs gris du quartier me pesaient, semblaient se resserrer sur moi et m'oppresser étrangement. Je m'y sentais prisonnier [sic] (...).

J'ai éprouvé, de cette promenade rapide, l'une des plus amères tristesses de ma vie ! Les dunes sont toujours là, et la ville grise, et les jardins profonds...

Mais le grand charme de ce pays, cette magie des horizons et de la lumière, s'en est allé [sic]... et le Souf est vide, irrémédiablement vide.

Les dunes sont désolées, non plus de cette désolation prestigieuse, pleine de mystère, que je leur trouvais jadis... Non, elles sont mortes. Les jardins sont chétifs et sans charme...L'horizon est vide et la lumière est terne et grise...

Et je constate maintenant, à ne plus pouvoir m'y tromper désormais, que tout le charme que nous attribuons à certaines régions de la terre n'est que leurre et illusion; tant que les aspects de la nature environnante répondent à notre état d'âme, nous croyons y découvrir une splendeur, une beauté particulière... Mais, du jour où notre âme éphémère change, tout s'écroule et s'évanouit... (Eberhardt 1988: 368-369).

À l'instar d'Isabelle Eberhardt, Camus s'exprimera très jeune sur cette relativité, dans un essai « Sur la musique » publié dans la revue *Sud* des lycéens de sa classe de philosophie, dont le professeur est Jean Grenier :

Le Beau n'est pas dans la Nature, c'est nous qui l'y mettons. Le sentiment de Beau que nous avons devant un paysage ne vient pas de la perfection esthétique de ce paysage. Il vient de ce que cet aspect des choses est en parfaite concordance avec nos instincts, nos tendances, avec tout ce qui fait notre personnalité inconsciente. Et cela est si vrai qu'un même paysage trop longtemps vu, trop souvent contemplé finit par lasser. Cela arriverait-il s'il portait en lui sa perfection ? La plus grande part de l'émotion esthétique est donc fabriqué par notre moi, et le mot d'Amiel restera toujours juste : "Un paysage est un état d'âme" (Camus 2006: 523).

Camus dit déjà quelque chose de sa théorie de l'équivalence des lieux, c'est-à-dire de la non-primauté d'un lieu sur un autre, ce qui fait également question dans la géopoétique. Cette théorie se retrouve encore exprimée dans son récit de voyage topophobe à Prague puis topophile à Vicence en 1936, à l'issue duquel il finit par mettre sur un pied d'égalité ses vécus pragois et italien diamétralement opposés (Camus 1986: 93-95). S'il est au départ en réaction contre les expériences topophobes suscitées par l'altérité qui l'éloignent des lieux de sa terre natale tant aimée, il intègre toute leur richesse à son éthique de vie, à sa poétique et donc à son monde. Tout lieu est équivalent car chacun apporte une nuance à l'expérience humaine, qu'elle soit négative ou positive : il s'agit encore là de l'expression d'une pensée holistique.

Cet article a ainsi tenté de mettre en avant l'hypothèse que des écrits littéraires ressortent des exemples voire des modèles de comportements écologiques dans le sens où ils ne sont pas fondés sur une interaction utilitariste avec la nature. Au contraire, leur écriture propose un rapport à l'environnement et à la nature révérencieux et créateur, et en cela géopoétique, à une époque où ce discours et cette conscience écologique n'étaient pas répandus. La mise en parallèle des écrits de ces deux écrivains nous a semblé pertinente mais aussi importante parce qu'elle montre qu'il est possible de fonder un humanisme – ou pourrions-nous oser l'expression de "géo-humanisme" – qui donnerait une place centrale à l'individu mais toujours dans un rapport révérencieux à ce qui constitue son monde et ce qui le dépasse, dans le sens d'un décentrement anthropologique du côté de la terre. Il ne s'agit pas d'un géocentrisme – que Kenneth White rejette – qui nierait l'humain mais d'un humanisme qui redonnerait à la nature toute sa place. Eberhardt et Camus écrivent de manière poétique la terre et leur être-au-monde, leur habiter et tels des souffleurs, ils offrent des modèles d'espace existentiel à partir d'un rapport fécond et créateur à la terre, entre poétique et éthique, qui font appel au bon sens des êtres humains et à leur amour de la vitalité naturelle, humaine et créatrice.

Bibliographie

- AMAR, G. / BOUVET, R. / J-P. LOUBES (dir.), *Ville et géopoétique*. Paris: L'Harmattan 2016.
- Bataller, A., «Récit de voyage et expérience de l'espace : la Méditerranée écrite et vécue par Josep Piera», *Le Globe. Revue genevoise de géographie 158* (2018), 25-40.
- Bouvet, R., «Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen», in : Bouvet, R. / K.
- White (dir.): Le nouveau territoire : l'exploration géopoétique de l'espace. Figura 18 (2008), 127-145. URL : http://oic.uqam.ca/fr/articles/pour-une-approche-geopoetique-de-la-lecture-avancees-dans-lunivers-de-victor-segalen. [consulté le 24-x-2020].
- -, « Géopoétique, géocritique, écocritique: points communs et divergences », Conférence à l'Université d'Angers, Angers :

- Maison des Sciences Humaines, Laboratoire Centre d'études et de recherche sur imaginaire, écriture et cultures (CERIEC) 2013.
- / R. OLIVIERI-GODET, Géopoétique des confins. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2018.
- / B. Lévy, « Littérature et géographie : dialogue autour du récit de voyage », Le Globe 158 (2018), 5-23.
- BSAÏTHI, O., Land and Mind, Kenneth White's Geopoetics in the Arabian Context. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2008.
- Buekens, S., « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *Elfe XX-XXI 8* (2019). URL : http://journals.openedition.org/elfe/1299 ; DOI : https://doi.org/10.4000/elfe.1299 [consulté le 24-x-2020].
- CAMUS, A, *L'envers et l'endroit*. Paris: Gallimard 1986.
- —, Œuvres complètes, I, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris: Gallimard 2006.
- –, / R. CHAR, Correspondances, Paris: Gallimard 2007.
- —, / M. Casarès, *Correspondance*, Paris: Gallimard 2017.
- –, / J. Grenier, Correspondances. Paris: Gallimard 1981.
- DARDEL, E., *Ecrits d'un monde entier*, Genève: Héros-limite 2014.
- Delbard, O., Les Lieux de Kenneth White. Paysage, pensée, poétique. Paris: L'Harmattan 1999.
- Duclos, M., *Le Monde ouvert de Kenneth White*. Talence: Presses universitaires de Bordeaux 1995.
- Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde. Grenoble: Éditions littéraires et linguistique de l'université de Grenoble 2006.
- FARCET, G., Kenneth White: L'homme et l'œuvre. Paris: Grasset 1987.
- FLYS JUNQUERA, C., *Ecocríticas, Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2010.
- HASHAS, M., Intercultural Geopoetics in Kenneth White's Open World. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2017.
- HAVLOVÁ, K., Fragments du monde : la poétique du nomadisme dans les œuvres de Nicolas Bouvier et de Kenneth White. Thèse de doctorat, Université Paris III 2004.

- ITALIANO, F., « Defining Geopoetics », *TRANS-6*, 2008. URL: http://journals.openedition.org/trans/299; DOI: https://doi.org/10.4000/trans.299 [consulté le 24-x-2020].
- LAZZAROTTI, O., *Habiter*, *la condition géographique*. Paris: Belin 2006.
- LÉVY, B., Géographie humaniste et littérature : l'espace existentiel dans la vie et l'œuvre de Hermann Hesse (1877-1962). Thèse de doctorat, Genève: Le Concept moderne 1989.
- —, « L'empreinte et le déchiffrement : géopoétique et géographie humaniste », Cahiers de géopoétique 1 (1992), 27-35.
- –, / A. GILLET (dir.), Marche et paysage: les chemins de la géopoétique. Genève : Metropolis 2007.
- —, « Marche et paysage. Le rôle de l'expérience vécue », La revue durable 30 (2008), 23-25.
- –, « Ville et géopoétique dans l'œuvre de Kenneth White », in : Amar, G. / Bouvet, R. / J.P. Loubes (dir.) : Ville et géopoétique. Paris: L'Harmattan 2016, 89-107.
- Margantin, L. (dir.), Kenneth White et la géopoétique, divers auteurs. Paris: L'Harmattan 2006.
- MATTHEY, L., « Quand la forme témoigne. Réflexion autour du statut du texte littéraire en géographie », *Cahiers de géographie du Québec 52:147* (2008), 401-417.
- Poupon, F., « Géopoétique et écologie dans l'œuvre poétique de Kenneth White », *Essais 13* (2018). URL: http://journals.openedition.org/essais/471; DOI: https://doi.org/10.4000/essais.471 [consulté le 24-x-2020].
- RONCATO, C., « Kenneth White et la poétique de l'énergie ». Thèse de doctorat, Grenoble: Université Stendhal 2011.
- SIMMEL, G., « Philosophie du paysage », in : La Tragédie de la culture et autres essais. Marseille: Rivages 1988.
- Tuan, Y. F., *Topophilia*. Prentice-Hall: Englewood Cliffs 1974.
- WESTPHAL, B., *La géocritique mode d'emploi*. Limoges: PULIM 2000.
- —, *La géocritique. Réel, fiction, espace.* Paris: Éditions de Minuit 2007.
- WHITE, K., *La Figure du dehors*. Paris: Grasset 1978.
- —, Terre de diamant. Paris: Grasset 1983.
- -, L'Esprit nomade. Paris: Grasset 1987.

QUELS FONDEMENTS (GÉO)POÉTIQUES DE L'ÉCOLOGIE ?

- –, Le Poète cosmographe, Entretiens. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux 1987.
- —, L'Ermitage des brumes, Occident, Orient et au-delà. Paris: Éditions Dervy 2005.
- —, Les Affinités extrêmes. Paris: Albin Michel 2009.
- -, « Voyage et fondation », *América. Cahiers* du CRICCAL 35:1 (2006), 29-40.
- —, *Au large de l'histoire*. Marseille: Le Mot et le Reste 2015.
- La traversée des territoires : une reconnaissance. Marseille: Le Mot et le Reste 2017 (a).
- -, *Dérives*. Marseille: Le Mot et le Reste 2017 (b).
- —, Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique. Marseille: Le Mot et le Reste 2018.

Figures aquatiques dans le projet scriptural d'Aliona Gloukhova, un exemple de xénographies francophones¹

Ana Belén Soto

Universidad Autónoma de Madrid anabelen.soto@uam.es

Resumé

Dans l'analyse ici présentée, nous nous proposons d'étudier l'apport littéraire d'Aliona Gloukhova dans son premier roman intitulé *Dans l'eau je suis chez moi*. Il s'agit d'une aventure romanesque où l'auteure expose avec maîtrise le besoin d'un dialogue entre l'homme et la nature. Le fil conducteur de cette réflexion s'avère être l'eau, un élément devenu l'ancrage identitaire d'un personnage qui a besoin d'échapper au poids exercé par l'espace urbain. La mer devient ainsi un espace métaphorique qui permet d'analyser un exemple paradigmatique de la nouvelle géopoétique qui se dessine dans les xénographies francophones.

Mots clés : écriture au féminin, xénographies francophones, écocritique, écopoétique, totalitarisme.

Abstract

The present paper seeks to analyze the literary contribution of Aliona Gloukhova in *Dans l'eau je suis chez moi*, in which the author showcases the need for a dialogue between men and nature. The main thread of this reflection is the water that, right from the title, becomes the identity anchor of a character that needs to escape the weight exerted by urban construction. The sea thus becomes a metaphorical space that allows analyzing a paradigmatic example of the new geopoetics that is carved in the field of Francophone xenographs.

KEY WORDS: Women's writing, Francophone xenographs, ecocriticism, ecopoetic, totalitarianism.

1. Introduction

Nombreuses sont les manifestations qui se font écho de la menace écologique en vue et la mosaïque littéraire n'échappe pas aux questionnements sur la biosphère. C'est ainsi qu'une école de critique littéraire est née aux États-Unis dans les dernières décennies du XX^e siècle sous le nom d'écocritique. Mais,

Qu'est ce que l'écocritique ? [pourrions-nous nous demander.] Dit simplement, l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre [gender], tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires (Glotfelty cité par Blanc/ Chartier / Pughe 2008 : 18).

¹ Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i du « Ministerio de Ciencia e Innovación » (référence : PID2019-104520GB-I00).

¹ Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i du « Ministerio de Ciencia e Innovación » (référence: PID2019-104520GB-I00).

L'écocritique prône de ce fait l'apport des thématiques intrinsèques à la nature dans le domaine littéraire pour mettre en exergue l'intérêt d'imbriquer "el uso de conceptos ecológicos a las composiciones literarias, y entender que el espacio natural no es ni un simple tópico ni un decorado de fondo sobre el que se articula por ejemplo una novela" (Campos-F.-Fígares / García-Rivera 2017 : 96). La nature devient, par conséquent, un élément de réflexion qui permet d'éveiller une sensibilité autre sur les rapports que l'homme entretient avec elle et de penser autrement "los conflictos propios de [la] sociedad posmoderna, que debe plantearse temas como la justicia ambiental o las lacras de un consumismo depredador de la naturaleza" (Campos-F.-Fígares / García-Rivera 2017 : 98). Les analyses écocritiques se focalisent, par conséquent, sur les figures de la nature qui innervent les romans.

À ce stade de la réflexion il convient de signaler que, même si le terme d'écocritique a été inventé sur le continent américain en 1978 par William Rueckert (Buell 1995 : 136), le panorama littéraire français et francophone présente une perspective environnementale quelque peu différente. C'est dans ce contexte que Pierre Schoentjes se penche sur "l'éveil d'une conscience environnementale dans la littérature hexagonale au lendemain de la Seconde Guerre mondiale" (Defraeye / Lepage 2019 : 7) dans son ouvrage *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (2015). Il s'agit, en effet, d'une perspective proche des études écocritiques, mais ayant des caractéristiques inhérentes aux contextes en langue française. D'après Julian Defraeye et Élise Lepage (2019 : 9),

Plusieurs facteurs peuvent expliquer ces divergences d'approches. D'une part, l'écocritique s'est développée aux États-Unis et au Canada en puisant aux racines du mythe de l'exploration et la colonisation du continent, mais aussi plus récemment dans la redécouverte et la valorisation des savoirs autochtones — substrats qui sont évidemment absents du côté français. D'autre part, l'écocritique nord-américaine ne craint pas un certain degré de politisation, faisant place à certaines revendications ou dénonciations. Cette observation pourrait s'expliquer par un lointain héritage du *nature writing* américain qui, par sa forme proche de l'essai, permet de façon plus explicite la formulation d'une prise de position.

L'écopoétique, en revanche et d'après Schoentjes (2016 : 87) "met plus volontiers en avant son souci de la forme et de l'écriture que ne le fait l'écocritique : celle-ci assume en effet ouvertement un parti pris politique, ancré dans un contexte anglo-saxon, voir américain". En effet, en l'absence d'une tradition de *nature writing* suivant les modèles étatsuniens, le panorama français et francophone propose une lecture différente de l'environnement naturel. Il convient de signaler en outre que "la conscience de la responsabilité de l'homme concernant l'environnement se traduit par des choix éthiques, politiques et esthétiques qui varient de manière importante selon que l'on considère la France métropolitaine ou les différents espaces de la francophonie" (Romestaing / Schoentjes / Simon 2015 : 2).

C'est alors dans ce contexte, et compte tenu des caractéristiques propres à la littérature en langue française, que le chercheur belge se penche sur la perspective écopoéticienne et se propose de "mettre en avant le monde naturel et la volonté de rapprocher la littérature d'une expérience concrète" (Schoentjes 2015 : 28). L'auteur présente ainsi un cheminement autour de six catégories : les promenades, les fictions, les témoignages de solitude de la nature, les voyages et l'aventure, les récits d'expériences pastorales et les essais d'écrivains sur les rapports homme-nature. Il s'agit, cependant, d'un guide et non pas d'une grille d'évaluation que l'auteur présente lors de l'analyse des romans contemporains.

L'écopoétique se focalise ainsi sur la manière dont la littérature se fait écho des rapports concrets de notre existence quotidienne avec la nature. Cette perspective permet alors de se pencher non pas sur l'aspect militant des textes, mais sur l'édifice romanesque bâti sur des piliers esthétiques et poétiques. Pour Schoentjes (2016 : 87) :

Compte tenu de la production littéraire contemporaine, l'écopoétique privilégie volontiers l'univers romanesque, pour n'aborder que latéralement les autres genres. Ce choix est sans doute discutable mais il correspond à l'activité éditoriale actuelle : comme il touche le plus grand nombre de lecteurs, le roman est incontestablement central de nos jours.

Appliquée à cette littérature en train de se faire, l'écopoétique cherche à cerner comment l'imaginaire contribue à façonner un nouveau rapport à la nature et à l'environnement, dans un monde où la prise de conscience écologique est devenue centrale.

Suivant cette perspective d'analyse, nous tenions à esquisser l'importance accordée aux éléments naturels, et plus précisément à l'élément aquatique, au sein de l'édifice narratif d'Aliona Gloukhova. Son premier roman, *Dans l'eau je suis chez moi*, publié en 2018 aux Éditions Verticales, met en musique le besoin de se ressourcer dans la nature pour s'évader du poids de la ville et, par conséquent, de ce qu'elle représente. Le roman s'articule autour de la disparition de la figure paternelle lors d'une tempête en haute mer. Le père de la protagoniste avait besoin de plonger dans l'eau pour se retrouver à l'aise et se sentir à l'abri, même si cela lui coûtera la vie. La nature s'érige ainsi en havre de paix alors que la ville angoisse, emprisonne et rend malade.

Divisée en 13 chapitres d'extension inégale, cette esquisse autofictionnelle (Soto 2019) s'articule autour d'un espace transfrontalier qui interpose la ville à la mer, les figures urbaines aux figures aquatiques. L'eau devient alors dans le roman gloukhovaien un *foyer* éloigné de la conception topographique traditionnelle. La sensibilité au monde aquatique et à l'environement se présente également dans le deuxième roman d'Aliona Gloukhova. Intitulé *De l'autre côté de la peau* et publié en 2020 aux éditions Verticales, cette deuxième aventure romanesque porte un regard attentif sur la manière dont l'homme vit sa relation avec le monde naturel. Nous pouvons affirmer, par conséquent, que le projet scriptural gloukhovaien met en lumière une réflexion double où le lecteur observe, d'une part, le désir d'inscrire une histoire individuelle dans l'Histoire collective et, d'autre part, le rapport que ses personnages entretiennent avec l'élément aquatique.

C'est dans ce contexte que nous nous permettons d'ébaucher dans un premier temps le parcours *biolittéraire* de l'auteure dans l'espace de création littéraire francophone. Inscrite dans l'archipel de création littéraire des *xénographies francophones dans l'Europe d'aujourd'hui* (Alfaro / Sawas / Soto 2020), Aliona Gloukhova fait vivre la nature dans le corps des textes suivant la perspective écopoéticienne, ce qui nous autorise à nous attarder par la suite sur l'analyse des figures aquatiques dans le projet scriptural gloukhovaien. Le résultat de cette étude critique nous permettra de mieux appréhender un travail d'écriture qui participe activement des débats de notre époque.

2. Aliona Gloukhova, esquisse biolittéraire

Née à Minsk en 1984, Aliona Gloukhova s'est installée en France après avoir poursuivi un parcours académique entre Saint-Petersbourg, Madrid et Lisbonne. Dans un premier temps elle s'installe à Poitiers, puis à Paris où elle obtient le diplôme de Master en création littéraire de l'Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis. La langue française n'est donc pas la langue maternelle de cette romancière en herbe qui admet avoir dû travailler son "bégaiement linguistique" (Chouaki 2018 : en ligne) lors de son aventure littéraire. Le résultat de ces premiers pas romanesques n'est autre qu'un roman où l'auteure explore les voies de l'autofiction à travers la construction identitaire d'Alionouska, son personnage homonyme, avec qui elle partage un événement biographique marquant : la perte de la figure paternelle à l'âge de 11 ans. L'absence de la figure paternelle devient ainsi le fil conducteur d'un roman qui s'articule autour des souvenirs d'une jeune fille qui devient adulte. Il s'agit d'un parcours initiatique qui embrasse avec pertinence la souffrance de l'absence, les hypothèses d'un possible retour et l'ancrage historique dans les dernières décennies du XXe siècle dans sa Biélorrussie natale.

Toujours situé dans cette Europe que nous appelions de l'Est, le second roman gloukhovaien poursuit la réflexion autour de la disparition d'un être cher dans l'univers marin. En outre, il s'agit d'un texte qui met en musique une réflexion métalittéraire double. D'une part, le lecteur découvre Ana, une jeune femme d'origine portugaise qui consacre sa thèse doctorale à l'analyse de la production littéraire de Guennadi Gor lors du siège de Léningrade. Littérature et Histoire deviennent ainsi l'objet d'étude dans l'aventure romanesque. D'autre part, l'auteure se sert de la technique de la mise en abyme pour faire entrer dans le roman la figure de la narratrice, et ce à travers la lecture du journal intime d'Ana. La narratrice, alter ego fictionnel de l'auteure, s'approche de plus en plus du vécu de la jeune chercheuse au point de s'y refléter tel Narcisse dans l'eau. C'est par ailleurs dans ce contexte, qu'Anthony Dufraisse (2020 : en ligne) affirme :

En se glissant dans la peau de cette jeune femme qui l'a précédée dans la découverte de Guennadi Gor, la narratrice porte-voix d'Aliona Gloukhova analyse avec poésie, et avec une sensibilité exacerbée, ses sentiments et ses émotions. Et nous invite à une profonde réflexion sur la notion d'appartenance (à soi et au monde). [...] La langue à l'œuvre n'estelle pas, au fond, un itinéraire de soi vers le monde ou du monde à travers soi ?

Aliona Gloukhova fait, par conséquent, partie d'un ensemble d'intellectuels qui, venant de cette Europe autrefois appelée de l'Est, dessinent une nouvelle réalité sociale qui traverse les frontières géopolitiques pour exprimer le monde dans une langue étrangère aux expériences vécues. L'expression française de cette réalité *autre* explore des enjeux représentatifs dans l'objectif d'assurer une transmission réussie. Ces intellectuels s'adressent, par conséquent, à un grand public, francophone ou francophile, ne connaissant la réalité dont ces écrits témoignent qu'à travers le prisme du regard étranger. Désormais, ces écrivains venus de cette autre partie de l'Europe, prennent leurs plumes pour parler d'une expérience vécue à la première personne et sublimée par l'écriture. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que leurs écrits témoignent d'une expérience marquée par les totalitarismes et la quête de liberté.

Les littératures francophones européennes tissent dès lors une multiplicité de regards sur la mosaïque soviétique, même si la langue française n'est pas une langue dominante dans ces pays d'antan satellites de l'URSS. D'après Joanna Nowicki et Catherine Mayaux (2012 : 9) "bien d'écrivains et intellectuels venus de ces pays [se] sont nourris [de la langue française], sont redevables des apports de la culture française à leur propre culture et création et ont enrichi celle-ci en retour dans un travail d'échanges mal connu ou reconnu". Dans ce contexte, nous pouvons affirmer que le choix langagier est profondément lié à la triade : liberté, égalité et fraternité.

Ce corpus d'écrivains se trouve alors dans une situation de déracinement où la langue devient le moyen d'expression essentiel d'une identité déterritorialisée qui se forge à travers les regards croisés de l'identité d'origine et de l'identité d'accueil. Ces écrivains relégués au statut d'écrivains étrangers par cette double appartenance (Molina Romero 2016 : 109), peuvent être considérés comme des auteurs français pour certains spécialistes. C'est le cas, par exemple, d'Albéna Dimitrova (Sofia, 1964-) qui est considérée une "auteure française [parce que] sa création littéraire et ses qualités de médiatrice de l'activité artistique sont inhérentes à l'usage du français comme langue privilégiée d'expression. Sa bulgarité lui offre, pourtant, une ouverture d'esprit génératrice de création" (Enderlein / Mihova 2013 : 178).

Pour clore cette ébauche *biolittéraire* d'Aliona Gloukhova, nous pouvons affirmer que, appartenant aux *xénographies francophones dans l'Europe d'aujourd'hui* (Alfaro / Sawas / Soto 2020), Aliona Gloukhova contribue à tracer une nouvelle *géo-poétique* dans le panorama littéraire actuel. Nous assistons, en effet,

À la construction d'un champ littéraire transnational en Europe où le lecteur se transforme en spectateur d'une géo-graphie singulière de l'histoire de l'Europe. Nous

constatons de même une transformation des genres traditionnels, des thèmes et de la texture linguistique où l'autofiction dessine la *carte de l'existence*. Le narrateur, d'après Milan Kundera, "n'est ni un historien, ni un prophète mais un explorateur de l'existence" (Alfaro 2013-2014 : 1260).

3. L'élément aquatique

Aliona Gloukhova présente en outre dans ses textes un regard porté sur la nature, et plus précisément sur l'élément aquatique, tel que nous l'avons ébauché auparavant. L'univers aquatique s'érige, par conséquent, en enjeu phare dans son projet scriptural. Le lecteur se trouve, en effet, exposé à ce questionnement dès sa première approche à un roman intitulé Dans l'eau je suis chez moi. L'élément aquatique se situe ainsi au cœur d'un récit conçu dans un contexte géographique situé au milieu du continent européen et, par conséquent, n'ayant pas d'accès direct à la mer. Il est intéressant d'observer l'importance accordée à cet élément qui, tout en étant dans l'imaginaire collectif comme le berceau de la vie, est associé à des représentations les plus diverses selon que l'on se situe dans une perspective langagière ou dans une autre. L'énonciation de l'élément aquatique comme un lieu douillet où l'on se sent à l'aise et confortable, rompt avec la représentation inquiétante de l'eau "comme une source de danger, ce danger étant lié à ses profondeurs inconnues et sa force invincible" (Vérézubova 2017 : 258). De toute évidence, ce titre construit une atmosphère inquiétante qui interpelle le lecteur dès la couverture. C'est dans ce contexte que nous pouvons affirmer que l'eau représente une frontière à traverser qui oscille entre l'imaginaire occidental et oriental, entre ce miroir où se reflète Narcisse et ce lieu qui loge des monstres et d'autres créatures fantastiques et malveillantes. Il est intéressant d'observer comment dans la culture slave, "la surface de l'eau représente une sorte de passage entre le monde réel et le monde inconnu qui ne laisse pas de trace" (Vérézubova 2017 : 259). La mer est également représentée dans la culture slave "comme un être sévère, tout puissant et, surtout, libre, rebelle, qui agit à sa guise" (Vérézubova 2017 : 259). Le lecteur se voit ainsi tout de suite pris par le jeu transfrontalier où une auteure que l'on peut situer géographiquement dans cette Europe que l'on appelait de l'Est écrit en langue française sur un élément qui se présente "sous les aspects les plus variés dans des cultures différentes" (Vérézubova 2017 : 258) mais qui représente, tout de même, son foyer. La poétique de ce titre, qui s'avérera être l'un des noyaux romanesques, attire alors le lecteur dans une lecture qui commence le premier jour de vacances d'une famille qui part dans une "Zaporozhets, une voiture orange, moche, bossue, qui fait beaucoup de bruit" (Gloukhova 2018: 11).

Lenka, comme elle se fait appeler par son père dans la fiction, se présente comme un pingouin qui "dandine en marchant, et [qui] dans l'eau - [...] se sen[t] en confiance" (Gloukhova 2018 : 13) ; son père, quant à lui, "il est un dauphin" (Gloukhova 2018 : 12). L'eau devient ainsi un élément libérateur où le réel se transforme en fiction. Le zoomorphisme sciemment présenté dans le premier chapitre met en exergue le caractère fantastique de cette histoire et fait un clin d'œil à la littérature médiévale où les bêtes parlaient pour dire à l'homme ce qu'il avait besoin d'entendre. L'image du dauphin revient à la fin de ce premier chapitre sous forme de dessin : "une calanque, une tempête en pleine mer, un bateau disloqué, un homme s'accroche à un bout de bois flottant à la surface de l'eau. Sur la dernière page du cahier mon père a dessiné un dauphin" (Gloukhova 2018 : 21). Il s'agit d'une mise en abyme.

L'auteure présente le fil conducteur de l'édifice narratif – à savoir la disparition de son père – sous forme de jeu transfrontalier où le lecteur ne pourra s'y retrouver qu'une fois partie remise, au chapitre 13. En effet, le roman se termine sur l'histoire de cet homme

Qui voulait être un dauphin, il avait un cœur qui battait pour deux : pour un homme et pour un dauphin. Il y avait un dauphin qui était homme par erreur, quelqu'un s'était trompé, il avait le corps d'un homme, ça arrive. Il lui fallait apprendre à marcher tout

droit, réadapter ses poumons, ses tout petits poumons qui se pliaient et se dépliaient tout le temps. Il avait en lui une chair d'argile, une chair sanguine, il avait en lui de l'eau de mer salée.

Aller au travail, marcher verticalement, être une ligne droite dans une ville poussiéreuse, c'était difficile. Avoir un poste, être enfermé et ne pas nager étouffent le dauphin en lui. Il n'arrivait pas à vivre comme les hommes, à avoir une famille et un métier, à dormir dans un lit étouffant et blanc, dur et sec, à être assis, courber ses nageoires et sa queue, c'était inconfortable.

[...] Un jour il décide de traverser la mer. Il prend un bus jusqu'a Istanbul, il construit un voilier et il part. Une nuit, une tempête éclate. Il saute dans l'eau mais ce n'est pas pour se sauver. Ce n'est pas pour sauver l'humain en lui, c'est pour libérer le dauphin (Gloukhova 2018 : 116).

L'eau devient alors le symbole d'un voyage initiatique pour le père comme pour la fille. Gloukhov et Alionouska s'embrasseront sous cette eau salée qui noie l'homme mais qui libère le dauphin. Autrement dit, l'eau devient la frontière où l'homme, vivant sous le joug des totalitarismes, se retrouve soudain avec le choix soit de retrouver sa liberté soit de continuer à vivre comme "un citoyen gris d'un État gris" (Gloukhova 2018 : 26) où faute d'être affilié au Parti communiste "obtenir [un] passeport et se rendre dans un pays du bloc de l'Est était compliqué [mais plus encore,] se retrouver de l'autre côté du rideau de fer était inimaginable" (Gloukhova 2018 : 84). C'est dans ce contexte qu'il est parti à Istanbul pour faire le tour du monde en voilier, un voyage où il disparaîtra à tout jamais.

Loin de la tristesse qui pourrait évoquer la perte d'un être cher, nous pouvons lire dans le texte un certain soulagement car "là-bas [à Istanbul], juste avant de disparaître, il se sentait plus heureux qu'avec nous et ce n'est pas parce qu'il ne nous aimait pas qu'il est parti, mais parce que tout était compliqué" (Gloukhova 2018 : 14). Gloukhov était un homme qui avait envie d'ailleurs, de traverser les frontières de sa Biélorussie natale pour découvrir d'autres cultures, d'aller en Inde, de se laisser emporter par le rythme des eaux qui ne s'arrêtent jamais. Son histoire s'est cependant terminée en drame. Son corps n'a jamais été retrouvé. Et, ce sera peut-être cette absence du corps sur lequel pleurer qui fera errer, tout le long des pages, l'espoir qu'il revienne un jour.

L'élément aquatique s'érige ainsi en symbole de liberté, alors que la ville conforme la topographie de l'emprise totalitaire sur le sujet. C'est ainsi que tout en célébrant la beauté de l'élément aquatique, Aliona Gloukhova interroge la frontière tenue entre l'homme, vivant sous le joug totalitaire, et la nature, symbole de liberté. L'écosystème aquatique et l'identification zoomorphe permettent de créer une nouvelle cartographie des sujets qui présentent non seulement le besoin de communier avec la nature, mais aussi de la préserver. C'est, en effet, à travers ces deux personnages que l'auteure aborde la force de la nature sauvage et met l'accent sur le fil aquatique.

L'auteure propose ainsi une issue possible et paisible au parcours vital d'un personnage atteint de dipsomanie, cette maladie culturelle qui se répand par contagion dans la ville de Minsk (Gloukhova 2018 : 15). Si l'ivresse, la tristesse et le découragement décrivent les effets que les modèles urbains reproduisent sur une population qui doit "boire pour trouver du courage" (Gloukhova 2018 : 74), l'élément aquatique représente une autre manière de vivre. L'auteure ébauche ainsi les traits d'un personnage qui nous invite à repenser l'appartenance et la coexistence entre l'homme et la nature, entre l'homme et le milieu qu'il habite.

La rhétorique de la nature permet alors de faire réfléchir le lecteur sur les émotions et les sensations que l'homme peut éprouver dans un milieu naturel. Le regard ainsi porté sur la nature pose les jalons d'une poétique soucieuse du développement durable. Si dans l'ouvrage ici analysé cette approche se fait d'une manière allégorique et même métaphorique, dans le second roman gloukhovaien l'emprise environnementale est exposée explicitement à trois reprises :

Aujourd'hui j'ai lu : il ne reste pas plus de trente ans à notre planète, à la suite de la fonte des glaciers et de la dilatation thermique des océans, l'eau va monter de plus de 3 mètres avant la fin du siècle. Les villes situées sur les côtes seront détruites, 600 millions de personnes vont se retrouver sous l'eau (Gloukhova 2020 : 95).

[...] Hier, aux actualités, j'ai entendu un reportage sur les cinquante-deux ours reprérés au village de Belushya Guba, le centre administratif de Novaya Zemlya, vers l'océan Artique. Les glaces fondent, les ours cherchent à manger ailleurs (Gloukhova 2020 : 106). [...] Aujourd'hui, j'ai lu dans un journal pourquoi il y avait autant de baleines qui s'échouent sur les plages d'Australie. Elles y viennent par dizaines et se jettent sur le sable. Les baleines sont effrayées, a écrit le journaliste et j'ai essayé de me mettre à la place de ces grands corps mouillés et tremblants (Gloukhova 2020 : 126).

Nous pouvons affirmer, par conséquent, que le style poétique d'Aliona Gloukhova devient de plus en plus explicite en matière environnementale au cours de son projet scriptural. La mise en récit des problématiques liées à la vie aquatique permet de mettre l'accent sur les rapports existant entre l'homme et la nature. C'est dans ce contexte que nous pouvons affirmer que le projet scriptural d'Aliona Gloukhova s'inscrit dans les initiatives qui mettent en lumière les besoins spécifiques des écosystèmes marins. L'auteure s'érige ainsi en virtuose de la langue pour transmettre l'engagement en matière de biodiversité océanique d'une manière poétique et non militante à travers une histoire qui imbrique plusieurs axes thématiques.

4. Conclusion

Tout en s'interrogeant sur le rapport existant entre l'homme et l'élément aquatique, Aliona Gloukhova fait partie de ces écrivains qui ne peuvent pas faire fi des questionnements environnementaux de notre époque. L'étude suivant la perspective écopoétique de son ouvrage met ainsi en exergue les enjeux phares d'un corpus de textes qui, à travers l'invention d'histoires, peuvent garantir une nécessaire prise de conscience au niveau environnemental. La symbolique libératrice de l'univers marin exposée dans le projet scriptural gloukhovaien permet, en outre, de mettre l'accent sur la réalité environnante des milieux aquatiques et la responsabilité, individuelle et collective, pour freiner les conséquences des conduites menaçantes dans le milieu naturel.

Les propos d'Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon (2015 : 5) à cet égard sont fort intéressants. Ils affirment que même "s'il serait présomptueux de penser que [la littérature] préservera l'humanité des dangers liés à la dégradation de l'environnement naturel. Par contre, le roman peut explorer les futurs possibles, donner une valeur à des lieux qui sans lui passeraient inaperçus" par exemple. En effet, d'après Pierre Schoentjes (2016 : 88) c'est grâce à l'apport de Paul Cézanne en matière paysagistique que la montagne Sainte-Victoire n'est plus considérée "par les Provençaux comme un endroit inhospitalier et sans attraits". De ce fait, il affirme que "ce que la peinture a fait à Aix, la littérature pourrait le faire pour les pôles, menacés par le réchauffement climatique et l'exploitation pétrolière" (Schoentjes 2016 : 88). Il s'agit, de ce fait, de parler et de faire parler des questionnements de notre époque ainsi que de la palette sensorielle qui dépeint la manière d'habiter le monde.

Pour terminer, nous tenions à mettre en avant un deuxième axe thématique qui pourrait être exploré du point de vue des Objectifs du Développement Durable : la mise en récit d'un ensemble de personnages féminins. C'est en interrogeant l'apport fictionnel de femmes écrivains qu'Aliona Gloukhova contribue également à mettre l'accent sur le cinquième Objectif de Développement Durable qui est "spécifiquement dédié à l'autonomisation des filles et des femmes. Il concerne l'égalité entre les sexes et vise à mettre fin à toutes les formes de discriminations et de violences contre les femmes et les filles dans le monde entier" (Nations unies, 2020 : en

ligne). La littérature présente ainsi des modèles féminins qui, loin des stéréotypes, s'érigent en protagonistes de leurs propres histoires.

Nous sommes, en effet, face à la confection d'un portrait individuel qui fait partie de ce groupement de témoignages au féminin. Le panorama littéraire francophone actuel s'érige en porte-parole de ces écrits autrefois rangés aux oubliettes parce qu'ils avaient été écrits par des femmes mais qui présentent aujourd'hui un horizon littéraire riche en perspectives féminines. "Les luttes féministes en Occident (droit de vote, changement des mentalités, accès à l'enseignement) sont pourtant loin d'avoir réussi à obtenir l'égalité des sexes" (Juan Oliva / Romera Pintor / Boixareu Vilaplana 2016 : 469), c'est pourquoi nous devons parler et faire parler ces écrivaines qui enrichissent l'archipel littéraire et, par conséquent, la manière de voir, de comprendre et d'appréhender le monde.

Bibliographie

- Albert, Ch., L'immigration dans le roman francophone contemporain. Paris : Karthala 2005.
- Alfaro, M., «La construction d'un espace géo-poétique francophone en Europe : l'expérience totalitaire et la représentation de l'exil», *Revista portuguesa de Literatura Comparada 17-18:2* (2013-2014), 1243-1260.
- Alfaro, M. / Sawas, S. / A-B. Soto, Xénographies francophones dans l'Europe d'aujourd'hui. Bruxelles : Peter Lang
- BLANC, N. / CHARTIER, D. / T. PUGHE, «Littérature & écologie : vers une écopoétique», Presses de Sciences Po, Écologie & politique 36 (2008), 15-18. URL : https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm [Consulté le 14-VIII-2020].
- Buell, L., *The environmental imagination : Thoreau, nature writing, and the formation of american culture.* Cambridge :
 Harvard University Press 1995.
- CAMPOS-F.-FÍGARES, M. / G. GARCÍA-RIVERA, «Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua», *Ocnos, Revista de Estudios sobre lectura 16* (2017), 95-106.
- CHOUAKI, Y., «Aliona Gloukhova», *En sol majeur* (2018). URL: http://www.rfi.fr/emission/20180414-aliona-gloukhova [Consulté le 14-VIII-2020].
- Defraeye, J. / E. Lepage, «Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contempora-

- in», *Études littéraires 48:3* (2019), 7-18. Disponible sur https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2019-v48-n3-etudlitt04741/1061856ar.pdf [Consulté le 14-VIII-2020].
- Dufraisse, A., «À fleur de peau. Enquête mémorielle aux lignes fuyantes, le deuxième roman d'Aliona Gloukhova est une profonde réflexion sur la notion d'appartenance», *La matricule des anges* 214, 27-VI-2020.
- ENDERLEIN, É. / L. MIHOVA, Écrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XX^e siècle. Paris : L'Harmattan 2013.
- GLOUKHOVA, A., Dans l'eau je suis chez moi. Paris: Verticales 2018.
- GLOUKHOVA, A., *De l'autre côté de la peau*. Paris : Verticales 2020.
- GLOUKHOVA, A. / E. GUEORGUIEVA, *Théorie du bortsch* (2018). URL: https://www.youtube.com/watch?v=5R7Z6QF5ngs [Consulté le 14-VIII-2020].
- Juan Oliva, E. / Romera Pintor, A-M. / M. Boixareu Vilaplana, Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française. Paris : Honoré Champion 2016
- Molina Romero, Ma C., «Être étranger en littérature. Les écrivains franco-espagnols», in: Santos, A. / J. Domingues de Almeida (orgs.): *Variations sur l'Étranger*. Porto: FLUP-Universidade do Porto 2013, 106-115.
- Muñoz Carrobles, D., Lenguas y culturas en contacto en contexto urbano : el caso de la comunidad rumana de Madrid.

- Madrid: Tesis doctoral dirigida por Eugenia Popeanga Chelaru y Camen Mejía Ruiz 2012. URL: https://eprints.ucm.es/18102/1/T34230.pdf [Consulté le 14-VIII-2020].
- NATIONS UNIES, «Résolution adoptée par l'Assemblée générale le 25 septembre 2015» in *A7RES770/1**, Soixante-dixième session, Points 15 et 116 de l'ordre du jour, 2015, 1-38. URL: https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=F [Consulté le 27-XII-2019].
- Nations Unies, *L'Agenda 2030 en France. Objectifs de Développement Durable*2020. URL: https://www.agenda-2030.
 fr/odd/17-objectifs-de-developpement-durable-10 [Consulté le 14-VIII-2020].
- NOWOCKI, J. / C. MAYAUX, *L'Autre Francophonie*. Paris : Honoré Champion 2012.
- ROMESTAING, A. / SCHOENTJES P. / A. SI-MON, «Essor d'une conscience littéraire de l'environnement», *Revue critique de fixxion française contemporaine* 11 (IX-2015), 1-5. URL: https://www. revue-critique-de-fixxion-française-

- contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01/996 [Consulté le 14-VIII-2020].
- Schoentjes, P., Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique. Marseille : Wildproject 2015.
- Schoentjes, P., «L'écopoétique : quand 'Terre' résonne dans 'littérature'», in : Bolchi, E. / D. Vago : *Ecocritica ed ecodiscorso. Nuove reciprocità tra umanità e pianeta,* numéro thématique de *L'analisi lingüística et letteraria.* Milano : EDUCatt, Università Cattolica 2016, 81-88.
- Soto, A-B., «Dans l'eau je suis chez moi : esquisse autofictionnelle de l'autre francophonie» in Anales de Filología Francesa 27 (2019), 347-364.
- Todorov, T., *L'homme dépaysé*. Paris : Seuil 1996.
- VERÉZUBOVA, E., «Le champ lexical de l'eau et son imaginaire dans les cultures française et russe : une étude comparative», in : *Palabras e imaginarios del agua / Les mots et les imaginaires de l'eau. XXV Coloquio AFUE.* Valencia : Universitat Politècnica de València 2017.

Ecocrítica y Literatura Infantil y Juvenil. La naturaleza en el álbum ilustrado

Núria Vouillamoz Pajaro

Universitat Autònoma de Barcelona nuriavouillamoz@gmail.com

Resumen

El álbum ilustrado ofrece un nuevo espacio de creación en el que convergen distintos modos de expresión que interactúan entre sí: la palabra escrita, el lenguaje visual y el significado asociado a los componentes materiales del libro. Su aparición, además de multiplicar las posibilidades retóricas, ha conllevado la introducción de nuevas temáticas en la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ): no sólo se ha innovado en el tratamiento de motivos tradicionales, sino que han irrumpido nuevos temas asociados al desarrollo de las sociedades modernas. Uno de ellos es el relacionado con la ecocrítica. Se trata de álbumes que abordan la temática desde diferentes perspectivas, entre ellas la preservación de la naturaleza, la denuncia de conductas que deterioran el medio ambiente o la oposición mundo urbano-natural. En este trabajo, realizaremos un recorrido por diferentes obras que permitirá descubrir, desde una mirada comparatista, cómo la ecocrítica se ha introducido en el ámbito de la LIJ, y de qué manera toma forma en el álbum ilustrado.

Palabras clave: álbum ilustrado, ecologismo, educación medio-ambiental, naturaleza, LIJ.

Abstract

Picture books offer a new field for creation in which different means of expression merge and interact: the written word, the visual language and the meaning that stems from the material components of the book itself. The advent of picture books, aside from multiplying the rhetoric possibilities of children's and youth literature, has entailed the introduction of new tendencies: not only has an innovation taken place in the treatment of traditional motifs, but new issues related to the progress of modern societies have sprouted. One of them is Ecocriticism. From assorted points of view, picture books address several angles of this multifaceted matter, such as the preservation of the nature, the reporting of behaviours that damage the environment and the opposition between the urban world and the natural world, among others. This paper showcases a comparative examination of sundry illustrated albums in order to discover how Ecocriticism has been introduced in children's and youth literature, and how Ecocriticism has taken shape in the bosom of picture books.

KEY WORDS: picture books, environmentalism, environmental education, nature, children's and youth literature.

1. El álbum ilustrado: una aproximación al género

El álbum ilustrado se ha convertido, en los últimos años, en un género emergente dentro de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ). No es tarea sencilla proponer una definición y caracterización del término, comenzando por la variedad de sus denominaciones: se le conoce como picture books (en el ámbito anglosajón), "libro-álbum" (en América Latina), Bilderbuch (en Alemania), "álbum ilustrado", o sencillamente "álbum". A pesar de los muchos estudios dedicados a este género, numerosos factores dificultan su catalogación: entre ellos, su aparición

relativamente reciente, su extraordinaria proliferación editorial, su heterogeneidad o la diversidad en las formas de relación entre texto e imagen (Silva-Díaz 2005: 49). En su definición, Bader recoge esa naturaleza ecléctica y difícilmente clasificable:

Un álbum ilustrado es texto, ilustraciones, diseño total; es obra de manufactura y producto comercial; documento social, cultural, histórico y, antes que nada, es una experiencia para los niños. Como manifestación artística, se equilibra en el punto de interdependencia entre las imágenes y las palabras, en el despliegue simultáneo de dos páginas encontradas y en el drama de dar vuelta a la página. (ctd en Arizpe / Styles 2004: 43).

Las palabras de Van der Linden sintetizan muy bien esa idea cuando escribe que "el texto, la imagen y el soporte son los tres grandes elementos que componen un álbum" (Van der Linden 2015: 80), de manera que "la gran diversidad de sus realizaciones deriva de su modo de organizar libremente" esos tres componentes fundamentales (Van der Linden 2015: 29). Por lo tanto, el álbum ilustrado apela al lector a realizar un proceso interpretativo basado en el diálogo que se establece entre expresión escrita, lenguaje visual y materialidad del libro como objeto. Gracias a esa configuración, ha venido a reformular la comunicación literaria y las relaciones de los agentes que intervienen en ella. El autor dispone de estrategias retóricas que van más allá de la palabra, la obra debe ser interpretada desde la asociación que se establece entre diferentes lenguajes y el lector se ve interpelado a asumir nuevos retos –lectura de imágenes o elementos paratextuales– en el proceso de creación de significados. La literatura reivindica así su dimensión artística: el libro deja de ser un texto escrito para convertirse en un objeto de arte, y la lectura se transforma en experiencia estética.

No obstante, la tendencia a la originalidad y a la innovación propia del álbum ilustrado no sólo se revela en la construcción formal de la obra, sino también en su configuración temática, de modo que, además de proporcionar nuevas formas de composición, el libro-álbum posibilita la introducción de temas que hasta hoy no habían tenido cabida en la literatura destinada a niños y jóvenes, o habían sido abordados desde una perspectiva parcial o edulcorada. Las grandes aportaciones tematológicas del género vienen asociadas a la invitación al lector a ampliar su mirada tanto hacia sí mismo como hacia el mundo que le envuelve, lo que implica necesariamente una renovación del concepto de "receptor": el destinatario de este tipo de obras ya no es un niño ingenuo que debe ser instruido y sobreprotegido, sino un lector capaz de descubrirse y descubrir el mundo que le rodea.

Como individuo, el álbum ilustrado ayuda a desvelar el trasfondo introspectivo del ser humano: el autor establece un diálogo directo con el lector en un juego de empatía y complicidad en el que, sin censura ni prejuicios, con seriedad y a veces con pinceladas de humor, se habla de temas profundamente humanos "en una relación directa con el universo de los lectores, horizontal, sin jerarquías" (Prades 2017: 64). Se abre, así, un amplio abanico de temas que tienen que ver con los conflictos internos a los que el niño se enfrenta en sucesivas edades a lo largo de su crecimiento (Colomer *et al.* 2018: 24). La arquitectura temática se construye ahora en base a estados psicológicos que se desencadenan dentro del propio personaje –emociones como los celos, el miedo y la agresividad–, o en su encuentro con situaciones adversas –como la discapacidad o la muerte–. Y la carga moral de las obras se circunscribe a mostrar a los niños que esos conflictos forman parte inevitable de la vida, y a acompañarlos en el desarrollo de recursos de superación personal para gestionarlos (Colomer *et al.* 2018: 131).

Como ser social, el álbum ilustrado proporciona al niño una ventana a través de la cual contemplar su realidad social y explorar el mundo que le envuelve. Se trata de una literatura que exige un lector ávido por descubrir, ajeno a prejuicios culturales, sensible ante lo que sucede a su alrededor y capaz de desarrollar un espíritu crítico. Es así como el álbum cambia la

relación que el niño establece con su entorno, incorporando temas necesariamente humanos que hasta hoy podrían considerarse controvertidos o poco adecuados para un público infantil. Muchos de estos temas, que nacen estrechamente vinculados al desarrollo de las sociedades modernas, abren los ojos a las múltiples realidades culturales que componen un mundo diverso: una literatura convulsiva, que no deja indiferente y que interpela al lector a indagar, a reflexionar, "a desarrollar su empatía, a tener una discusión honesta acerca de estas realidades y sus causas y a buscar respuestas para la acción social de acuerdo a sus capacidades" (Arizpe 2017: 34). Lo que sucede en el mundo tiene su representación literaria en el álbum ilustrado y, de ahí, la aparición de un espacio temático socio-cultural configurado, entre otras, por ideas como los conflictos bélicos o interculturales, la sociedad de consumo, los efectos de las crisis económicas, la emigración, la multiculturalidad y su relación con la marginación social, y la ruptura de estereotipos asociados a entornos como la situación de la mujer o las estructuras familiares.

2. Ecocrítica y álbum ilustrado

En este ámbito temático se inscribe la Ecocrítica, una línea de crítica literaria muy productiva para los estudios literarios comparativos en la LIJ, cuyo interés se centra en "el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente" (Binns ctd en Valero 2010: 121). Desde su dimensión social, la representación literaria de la naturaleza es una temática indiscutiblemente adecuada en el contexto de una literatura dirigida a un público infantil y juvenil: la emergencia climática, la sensibilización con el medio ambiente, la necesidad de una actitud comprometida y responsable respecto a nuestro entorno natural, son reflexiones de absoluta actualidad que deben tener su espacio en los libros para niños y jóvenes. Desde una perspectiva artística, su presencia resulta también incuestionable: la naturaleza se ha convertido en un lugar común a lo largo de la historia de la literatura, y el álbum ilustrado es uno de los géneros más pertinentes para apropiarse de estas temáticas gracias a las posibilidades técnicas que ofrece —lenguaje visual y juego con los componentes materiales del libro—.

Este tipo de contenidos se entroniza en el género adoptando múltiples variantes, susceptibles de ser analizadas a través de un recorrido comparativo por algunos de los títulos más paradigmáticos del corpus en torno a esta temática. Uno de los ejes vertebrales se configura a partir de la idea del poder de la naturaleza: la fuerza indomable del mundo natural imponiéndose sobre el control humano. En este sentido, es representativo el álbum *Yōkai*, publicado en 2017, en el cual Carmen Chica y Manuel Marsol recrean el mito de la naturaleza salvaje como un espacio prodigioso.

El libro responde a un diseño muy frecuente en obras que abordan este tema, en el que la representación visual de la naturaleza adquiere un evidente protagonismo: se trata de álbumes con escaso texto y un desarrollo narrativo sustentado especialmente en la capacidad evocadora de la imagen. Su formato, exageradamente vertical, transmite la majestuosidad de la montaña en la que va a transcurrir el sencillo hilo narrativo. Porque la historia es breve: diariamente, un repartidor cruza una montaña con su camión, pero esa mañana un contratiempo le obliga a detenerse y adentrarse en el bosque. De repente, se desorienta y no logra encontrar el camino de vuelta: perdido, deambulará por la montaña intentando regresar y, a lo largo de ese trayecto, descubrirá un mundo que no había percibido hasta entonces. Lentamente se irá imbuyendo del espíritu de la naturaleza. Tanto es así que, cuando consigue encontrar su camión, es consciente de que después de esa vivencia algo ha cambiado en él, porque incluso ha perdido la noción del tiempo: "¿Qué hora será?", se pregunta en la última página.





Imágenes de Manuel Marsol en https://www.fulgenciopimentel.com/libros/yokai-2%C2%AA-ed © 2017 Manuel Marsol, imágenes / © 2017 Carmen Chica y Manuel Marsol, texto © 2017 Fulgencio Pimentel e Hijos

El álbum podría definirse como la expresión literaria de una experiencia mística de comunión con la naturaleza. El protagonista se interna en ella como si penetrara en otro mundo y en otra dimensión, en la que el tiempo se detiene y el espacio físico se torna emocional. Las ilustraciones muestran a un hombre cuya identidad se diluye: un hombre no sólo identificado sino también mimetizado con el mundo natural, transformado tanto en su alma como en su aspecto físico. El personaje se funde con los árboles, con las flores y las águilas, con el arroyo y los peces, con la montaña: su apariencia corporal ya no es humana, es un ser rendido a la fuerza de la naturaleza y fusionado con ella. El hombre que regresa a su camión no es el mismo que se fue, después de esa experiencia de unión con la montaña.

En otro registro pero siguiendo una misma línea temática hallamos *Salvaje*, obra aparecida en 2013 con el título *Wild*, donde Emily Hughes realiza un canto a la naturaleza recreando el mito del niño salvaje inspirado en *El libro de la selva* de R. Kipling. La protagonista es una niña recién nacida que aparece en el bosque sin que los animales sepan exactamente cómo ha llegado hasta allí. Sin embargo, todos la aceptan como una más, y le revelan lo imprescindible para sobrevivir: el pájaro le enseña a hablar, el oso a comer y el zorro a jugar. Ella es feliz hasta que un día los humanos la descubren e intentan adaptarla al mundo civilizado, cosa que resultará imposible. Salvaje volverá al bosque, porque es inútil intentar domar aquello que forma parte del poder de la naturaleza.





Imágenes de Emily Hughes en http://librosdelzorrorojo1.blogspot.com/2014/11/salvaje.html © 2013 Emily Hughes, texto, ilustraciones y personajes / © 2013 Flying Eye Books © 2015 Libros del Zorro Rojo

Estamos ante un álbum en el que el paisaje no sólo es un espacio narrativo, sino también un espacio emocional: de manera abrupta, la niña es arrancada de su entorno natural y situada en el centro de una realidad presuntamente evolucionada que no entiende. Ese sentimiento de pertenencia a un ámbito que no ha sido dominado por el hombre conduce al lector a cuestionarse sobre la calidad de la forma de vida en sociedad. Con lo cual la obra acaba planteando el clásico enfrentamiento entre naturaleza y civilización, que se articula tanto sobre elementos textuales (narración omnisciente que adopta la perspectiva de la protagonista para afirmar que los humanos "hablaban mal", "comían mal", "jugaban mal"), como sobre elementos visuales (imágenes que ofrecen la reproducción de una naturaleza exuberante, frente a una sociedad caótica e incomprensiva).

Una de las formas a través de las cuales se vehicula ese enfrentamiento es el tópico de la oposición campo *vs* ciudad. Un motivo cuya presencia resulta recurrente a lo largo de toda la historia de la literatura, y que en el álbum ilustrado tiene una presencia muy destacable. Ese es el tema del libro *La jardinera*, publicado originalmente como *The Gardener* en 1997, en el que Sarah Stewart y David Small recrean la crisis económica que tuvo lugar en la década de los años 30 en Estados Unidos. Durante la Gran Depresión americana, muchas familias que quedaron en una grave situación económica se vieron obligadas a enviar a sus hijos a casas de familiares que gozaban de mejores condiciones para vivir. Lydia Gracia Finch, la protagonista de esta historia, personifica a esos niños que se trasladaron del campo a la ciudad en busca de una vida mejor: deja la vida en el campo junto a sus padres y viaja a casa de su tío, en la ciudad, hasta que la situación familiar mejore.

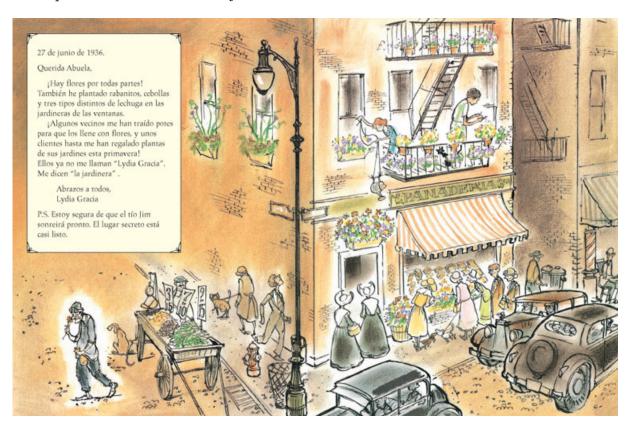


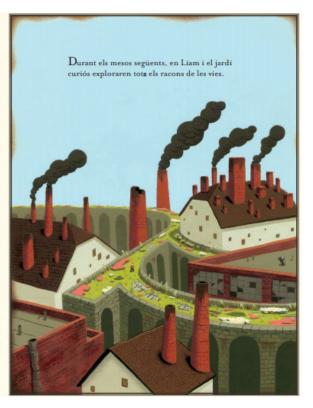
Imagen de David Small en http://ekare.es/libros/la-jardinera/ © 1997 Sarah Stewart, texto / © 1997 David Small, ilustraciones / © 2012 Ediciones Ekaré

Toda la narración se construye en forma epistolar, de modo que el libro se convierte también en un paradigma de hibridación discursiva propia del álbum ilustrado, que suele acoger técnicas de composición propias de otros géneros literarios. En las cartas que dirige a su familia, la protagonista describe a lo largo de un año su proceso de adaptación del campo a la

ciudad: todas ellas están marcadas por la nostalgia del entorno natural en un mundo urbano en el que la naturaleza no tiene cabida. Antes de marchar, Lydia Gracia llenará de color las calles de la ciudad plantando por todos sus rincones las semillas que trajo de su jardín. Después de su paso, la ciudad dejará de ser un entorno hostil para convertirse en un espacio "naturalizado" que aporta armonía y humanidad a la convivencia de sus habitantes.

El jardín curioso de Peter Brown, aparecido en 2009 con el título *The Curious Garden*, narra una historia en la que el tratamiento de la oposición mundo urbano *vs* naturaleza es muy similar. Las primeras ilustraciones sitúan al lector en una ciudad inhóspita, saturada de contaminación, sin jardines ni árboles. Hasta que un día Liam, el niño protagonista de la historia, descubre sorprendido que, en un pequeño recodo entre las vías abandonadas de un viejo tren, habían crecido plantas silvestres. Así que, a pesar de no saber cómo hacerlo, decide cuidar de ellas para que vayan creciendo y expandiéndose: las riega, las poda e, incluso, canta para ellas. La naturaleza es tan fuerte y generosa que responde a esos cuidados, de modo que toma vida propia y prolifera por toda la ciudad: las imágenes van sustituyendo su monocromatismo por colores intensos que dibujan la invasión exuberante de flores y plantas incluso en los rincones más insólitos. La población toma conciencia de la importancia de ese cambio, y decide ayudar a Liam en su empresa: la última doble página muestra la misma visión panorámica de la ciudad, ahora convertida en un entorno subyugado al poder de la naturaleza.





Imágenes de Peter Brown en http://www.takatuka.cat/pdf/El%20jardi%20curios%20cat%207%208.pdf © 2009 Peter Brown / © 2010 Takatuka SL

El álbum, que rinde también homenaje al arte de la topiaria —dar formas artísticas a plantas y árboles—, nos introduce en la temática de la naturaleza urbana desde una mirada ecologista, interpelando al lector a tomar conciencia de la calidad de vida que proporciona el medio ambiente en las grandes ciudades. Y ese es también el tema de *La ciudad de los animales*, publicado en el año 2019 como *A Cidade dos Animais*, donde Joan Negrescolor actualiza la oposición campo/ciudad adoptando un grafismo y un tratamiento argumental absolutamente innovadores.

La historia se ubica en un lugar muy especial: una "ciudad salvaje" que, al igual que en *El jardín curioso*, ha sido absolutamente tomada por la naturaleza. Un espacio donde antes vivían los humanos, y en el cual aún pueden hallarse objetos abandonados de su civilización: residuos de alimentos, piezas tecnológicas, señales de tráfico, vehículos en cuyo interior florecen plantas y árboles. Ahora, la naturaleza se ha apropiado de calles y plazas; y sus únicos habitantes son los animales, que deambulan por la ciudad como antes lo hicieron las personas. A Nina, la niña protagonista, le encanta visitar la que ella ha denominado "ciudad de los animales", y compartir con ellos historias imaginarias: cuando llega, los reúne a su alrededor y les narra cuentos sobre otros mundos, leyendas de criaturas míticas y aventuras marinas. No obstante, todos prefieren oír una misma historia: aquella que relata cómo una ciudad habitada en tiempos remotos por los humanos, fue engullida por la naturaleza. De modo que la obra finaliza con el viejo motivo del cuento dentro del cuento: el relato que más gusta a los animales es aquel que refiere su propia historia, aquel que narra el álbum que el lector tiene entre las manos.

El hilo argumental, que sugiere la idea de la igualdad entre animales y humanos, se sustenta básicamente en la fuerza de la imagen. El texto es escaso y sólo aparece para ir pautando el ritmo narrativo; en cambio, las ilustraciones ofrecen una gama cromática espectacular y se extienden a lo largo de la doble página, en un libro de gran formato. La fuerza visual acentúa la carga significativa de una historia cuyo tono tiene algo de apocalíptico: el álbum nos recuerda la necesidad de valorar y respetar la naturaleza, y nos advierte sobre su poder si el hombre se deja llevar por un exceso de confianza en su superioridad frente al medio ambiente.

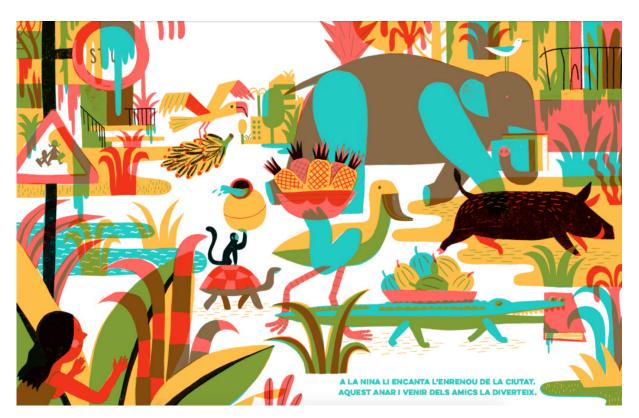


Imagen de Joan Negrescolor en https://zahorideideas.com/ciudad-animales/ © 2018 Joan Negrescolor, texto e ilustraciones / © 2019 Zahorí Books

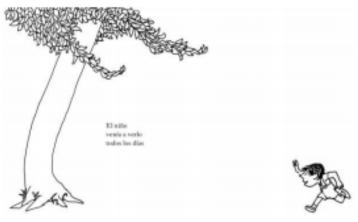
La exaltación del mundo natural conlleva, como hemos visto, una reflexión en torno a la relación que el hombre establece con él. La naturaleza se reproduce dotada no solo de fuerza, sino también de generosidad: *Yõkai y Salvaje* ilustran un paisaje poderoso que sin embargo acoge, integra, protege, imbuye de espiritualidad o de felicidad; *El jardín curioso* y *La ciudad de los animales* muestran una naturaleza exuberante que conquista todos los rincones del

espacio urbano, dotando de vida y colorido el mundo civilizado de los humanos. En esa línea que conjuga el poder y el altruismo del medio ambiente se inscribe también *El árbol generoso*, una parábola sobre el egoísmo humano frente a la bondad desinteresada de la natura, que en 1964 publicó Shel Silverstein bajo el título *The Giving Tree*.

La historia que recrea es aparentemente simple no solo por su argumento, sino también por su configuración artística. La doble página, con fondo blanco y poco texto descriptivo, acoge unas imágenes minimalistas sin colorear en las que aparecen escasos elementos aparte de los dos protagonistas: un árbol y un niño. La obra narra su relación a lo largo del tiempo desde el planteamiento inicial: "Había una vez un árbol... que amaba a un pequeño niño". Ese comienzo marca la pauta temática de la historia, rompiendo el tópico del amor que el hombre siente por la naturaleza: porque aquí es el árbol quien ama al niño de una manera incondicional y desinteresada, y en ese cambio de roles se sustenta la fuerza significativa del relato. A través de un proceso de personificación, al árbol se le atribuyen cualidades humanas: es un ser sensible y bondadoso, y su generosidad es tal que está dispuesto incluso a aceptar su propia mutilación. El pequeño, que va creciendo a lo largo de la obra hasta convertirse en un anciano, no parece corresponder esa relación y será capaz de anteponer sus intereses a la amistad que les une.

El comienzo del relato ilustra las visitas diarias que el niño realiza al árbol: juega a coger sus hojas, se columpia en sus ramas, come sus frutos y duerme bajo su sombra. El árbol se siente querido y es feliz, pero el tiempo pasa y las necesidades del niño van cambiando. Ahora se ha convertido en un joven a quien el árbol ofrece sus manzanas para que consiga dinero y, cuando el joven se hace hombre, el árbol le permite cortar sus ramas para construirse una casa y cortar su tronco para construirse un barco. Pero aún mutilado y reducido a una cepa, el árbol es feliz porque ha sido capaz de saciar los deseos de su amigo. Después de mucho tiempo, cuando este es ya anciano, el árbol le servirá como lugar tranquilo donde descansar.





Imágenes de *El árbol generoso* de Shel Silverstein ©1964, renovado en 1992 Evil Eye, LLC utilizadas bajo permiso. Procedentes de http://www.kalandraka.com/es/colecciones/nombre-coleccion/detalle-libro/ver/-772e3159bc/

El árbol generoso incita a una reflexión no solo en torno a la fuerza y la generosidad de la naturaleza, sino también en torno a la acción que sobre ella ejerce el hombre. Además de constatar la necesidad de cuidar nuestro hábitat, este tipo de álbumes acentúa la importancia de devolver al medio natural el poder y respeto que merece: se trata de una línea temática que, muy cercana al ecologismo, propone una autocrítica para abandonar comportamientos asociados a la convicción de la superioridad de la condición humana y de su afán por dominar

el ecosistema. Los efectos nocivos de la intervención del hombre en el ciclo funcional de la naturaleza se convierten en tema de muchas obras.

La niña de los gorriones, escrito por Sara Pennypacker, ilustrado por Yoko Tanaka y publicado originalmente como *Sparrow Girl* en 2009, relata una historia basada en un hecho real. En 1958 el presidente de China, Mao Zedong, ordenó exterminar todos los gorriones, culpándolos de comer gran parte de las cosechas de trigo: el plan resultó efectivo, y en tres días los ciudadanos lograron acabar con los pájaros. Pero los efectos de esa acción fueron devastadores para la población porque, sin gorriones que las devoraran, se desató una plaga de langostas que durante tres años devoraron las cosechas y provocaron la muerte de miles de personas.

Inspirado en ese suceso, el álbum relata la historia de una niña que, desobedeciendo el dictamen, se niega a matar los gorriones y decide, en secreto, salvar tantos como pueda: su gesto ayudará a restablecer el orden natural y demostrará que, en ocasiones, transgredir una ley puede estar justificado. Pero, más allá del hilo argumental, el libro responde a la voluntad de empoderar la naturaleza e insiste en la necesidad de admirar y respetar su equilibrio: cada especie ocupa su lugar y ejerce su función en el ciclo de la vida, y cualquier intervención humana que rompa esa armonía se convertirá en un gesto de irresponsabilidad cuyas consecuencias pueden llegar a ser irreparables.





Imágenes de Yoko Tanaka en https://www.editorialjuventud.es/la-nina-de-los-gorriones-9788426137715/ © 2009 Sara Pennypacker, texto / © 2009 Yoko Tanaka, ilustraciones / © 2010 Editorial Juventud, S. A.

Siguiendo esa línea hoy puede hablarse de un ámbito temático que gira en torno a la emergencia climática y el ecologismo, de manera que el álbum ilustrado se confirma como género capaz de acoger ideas de absoluta actualidad que inquietan al mundo. Son muchísimos los títulos que se inscriben en esa línea narrativa, y lo hacen desde diferentes miradas y lenguajes expresivos.

Lota la cachalota, obra publicada en 2019, es una historia escrita por Roser Rimbau e ilustrada por el colectivo Rosa Sardina que, por su estilística y su estética, se dirige a los lectores más pequeños. Una narración sencilla y unas imágenes de colores intensos con técnica de collage relatan la historia de una cachalote que observa aterrada cómo el mar se llena de plásticos y basuras lanzados por las personas que visitan las playas. Así que, acompañada de otros

animales marinos y ayudada por una niña, decide abandonar el mar y viajar hasta el mundo de los humanos para averiguar de dónde proceden esos objetos contaminantes. Su recorrido permite constatar la gran cantidad de residuos no biodegradables que se generan y de los cuales se hace un mal uso, de modo que el álbum se acaba convirtiendo en una denuncia de los malos hábitos de consumo y en una llamada de alerta a la sostenibilidad y a la necesidad de concienciarnos de nuestra responsabilidad en el cuidado del planeta.

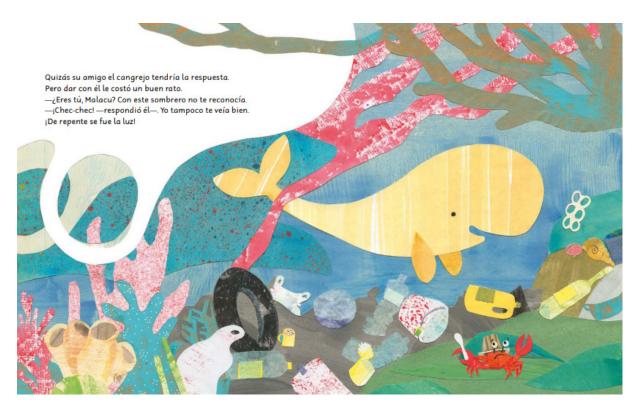


Imagen de Rosa Sardina en http://www.takatuka.cat/llibre.php?otro_idioma=cas&id_otro_idioma=166 © 2019 Col·lectiu Rosa Sardina, ilustración / © 2019 Roser Rimbau, texto / © 2019 Takatuka SL

Desde una perspectiva y un grafismo totalmente distintos, pero compartiendo esa misma temática, Xavier Salomó ofrece en *Off* (2019) un relato sobre los efectos destructores de las centrales nucleares. Se trata de un álbum silente, en el que la ausencia de las palabras es altamente significativa: no solo ayuda a crear un contexto de lectura muy acorde con la historia –el silencio del paisaje devastado por la tragedia, la inexistencia de respuesta que dé explicación a estas catástrofes–, sino que además acentúa la fuerza simbólica de la única palabra que contiene la obra –el título–.

Una niña, ataviada con una capa y capucha de color rojo, cabalga sobre un ciervo atravesando terrenos demolidos hasta llegar a una central nuclear. Se acerca a un botón rojo que permanece encendido, y lo aprieta con sus manos hasta apagarlo. Poco a poco y después de un tiempo, renacerá la vida y la naturaleza volverá a invadir el paisaje. La protagonista abandona el bosque florecido y reemprende su viaje a lomos del ciervo hasta llegar a otro lugar donde se repite la aniquilación. A lo lejos, descubre otras centrales nucleares que constatan que aún queda mucho por hacer. La narración adquiere así una especie de estructura circular, en la que el final sugiere la necesidad de volver al inicio para repetir la historia: entrar y desactivar el botón que se halla encendido. Un álbum que expone la emergencia por adoptar una actitud responsable ante la degeneración precipitada de nuestro entorno, pero que a la vez transmite un mensaje esperanzador sobre la posibilidad de salvar nuestro planeta.



Imagen de Xavier Salomó en https://www.editorialflamboyant.com/libro/off/© 2014 Xavier Salomó / © 2019 Editorial Flamboyant, S. L.

3. A modo de conclusión

Este breve viaje por obras susceptibles de ser analizadas bajo la mirada de la ecocrítica permite identificar bajo qué líneas temáticas toma forma el tratamiento de la naturaleza en el álbum ilustrado: el poder del mundo natural, su relación con el mundo creado por el hombre, la intervención que este ejerce sobre aquel, la conciencia social y la necesidad de reconocer nuestra responsabilidad en el cuidado del planeta, son las variantes más representativas a través de las cuales se conforma la representación de la naturaleza en el libro-álbum.

El ecologismo es solo uno de los múltiples recorridos temáticos que nacen a la luz de las estructuras socioculturales contemporáneas. Gran cantidad de temas que actualmente emergen en la literatura infantil y juvenil lo hacen estrechamente vinculados al desarrollo de las sociedades postindustriales: la emigración, la segregación racial, la diversidad familiar, son solo algunos ejemplos del amplio abanico que el álbum ilustrado ofrece a los estudios tematológicos comparativos. Todo un corpus que interpela al lector en dos direcciones. Por un lado, y gracias a su dimensión referencial respecto a la realidad sociocultural, abre un camino para la exploración y el desarrollo de la mirada crítica del mundo que nos envuelve; por otro lado, y gracias a las conexiones temáticas que establecen las obras, proporciona unos nuevos paradigmas para el aprendizaje de la lectura intertextual, en la cual la identificación y análisis de asociaciones permitirá leer comparativamente y descifrar claves de interpretación decisivas en el proceso de construcción de significados.

Bibliografía

- ARIZPE, E., «El drama humano en el libro-álbum», *Peonza 120* (2017), 25-35.
- ARIZPE, E. / M. STYLES, *Lectura de imágenes*. *Los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica 2004.
- Brown, P., *El jardín curioso*. Barcelona: TakaTuka 2010.
- CHICA, C. / M. MARSOL, Yõkai. Logroño: Fulgencio Pimentel 2017.
- COLOMER, T. / MANRESA, M. / RAMADA, L. / L. REYES, Narrativas literarias en educación infantil y primaria. Madrid: Síntesis 2018.
- Hughes, E., *Salvaje*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo 2016.
- NEGRESCOLOR, J., *La ciudad de los animales*. Barcelona: Zahorí Books 2019.
- Pennypacker, S. / Y. Tanaka, La niña de los gorriones. Barcelona: Joventut 2010.
- PRADES, D., «Pasado y futuro del libro-álbum», *Peonza 120* (2017), 57-66.

- RIMBAU, R. / Col·lectiu Rosa Sardina, *Lota la cachalota*. Barcelona: TakaTuka 2019.
- Salomó, X., Off. Barcelona: Flamboyant 2019. Silva-Díaz, M. C., Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario. Barcelona: Tesis Doctoral Universitat Autònoma de Barcelona 2005.
- SILVERSTEIN, S., *El árbol generoso*. Pontevedra: Kalandraka 2015.
- STEWART, S. / D. SMALL, *La jardinera*. Caracas: Ekaré 2012.
- Valero, C., «Reflexiones en torno a ecocrítica, traducción y terminología», en: Barella, J. / Marrero, J. M. / C. Flys (eds.): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2010, 121-132.
- VAN DER LINDEN, S., Álbum[es]. Barcelona y Caracas: Ekaré / Variopinta Ediciones / Banco del Libro 2015.

Una mirada ecocrítica en la literatura infantil y juvenil: El valor del agua de Julio Llamazares y Le révolté de Savines de Alain Surget

RAYMONDA NODIS

Universidad de Alcalá raymonda.nodis@edu.uah.es

Resumen

En el presente trabajo se analizan, desde una perspectiva ecocrítica, dos obras pertenecientes a la literatura infantil y juvenil, a saber, un libro ilustrado en español del autor Julio Llamazares y una novela en francés escrita por Alain Surget. A través de estas dos obras literarias se aborda el tema de la construcción de los embalses en entornos naturales desde un enfoque ecocrítico. Con ello se pretende poner de manifiesto la capacidad de la literatura de representar un mecanismo que despierta una conciencia ecológica y, a la vez, ecocrítica, de los lectores (muy) jóvenes y adultos.

PALABRAS CLAVE: literatura infantil y juvenil, ecocrítica, ecología, embalses, educación medioambiental.

Abstract

This paper analyses two children's books from an ecocritical perspective. These works are an illustrated book in Spanish by the author Julio Llamazares and a novel in French written by Alain Surget. Through these two literary works, the issue of the construction of reservoirs in natural environments is addressed from an ecocritical approach. The aim of this analysis is to illustrate the ability of literature to represent a mechanism which helps raise an ecological and ecocritical awareness in (very) young and adult readers.

KEY WORDS: children's literature, ecocriticism, ecology, reservoirs, environmental education.

1. Introducción

Según la autora Cheryll Glotfelty (2010: 54), la ecocrítica puede definirse como "el estudio de la relación entre la literatura y el medio ambiente físico". Una de las principales tareas de la ecocrítica es la de concienciar al público desde una edad temprana y, en este sentido, los textos ecocríticos pueden ser muy útiles a la hora de educar a los niños en cuestiones medioambientales (Tamrin 2018). En el presente trabajo, estudiamos esa relación a la que alude Glotfelty (2010) a través de dos obras de literatura infantil y juvenil en las que se trata el tema de la construcción de embalses en un entorno rural. La primera de ellas, *El valor del agua* (2011), es un libro en español del autor Julio Llamazares; la segunda, *Le révolté de Savines* (1992) de Alain Surget, es una novela escrita en francés.

En primer lugar, examinamos las dos obras escogidas y, por medio de un análisis comparativo, identificamos los aspectos en los que se parecen o se diferencian los textos en cuestión. A continuación, analizamos la postura de cada autor ante el problema central expuesto —los embalses. Finalmente, nos centramos en el mensaje ecologista que se pretende trasladar al lector a través de estas creaciones; esto nos permitirá, además, determinar el papel de la literatura infantil y juvenil en la educación medioambiental de niños, jóvenes y adultos.

2. Presentación del corpus

La primera obra que analizamos es *El valor del agua*¹, un libro ilustrado publicado en el año 2011 por la editorial Cuatro Azules. El autor, Julio Llamazares, recurre a los recuerdos de su infancia para plasmarlos posteriormente en esta obra de literatura infantil y juvenil. En el texto se nos presenta la relación entre un niño llamado Julio y su abuelo, cuyo nombre desconocemos. Las historias que el abuelo cuenta a su nieto son historias reales que reflejan su pasado cuando todavía vivía en su casa del pueblo. Esas vivencias, que el anciano rescata de su memoria y que intenta transmitir a su nieto, se desarrollan en un lugar que ya no existe a causa de la construcción de un embalse. El "agua", elemento clave en el libro, sirve como nexo entre los dos personajes principales, el "niño" y su "abuelo", y los dos entornos a los que se alude, la "ciudad" y el "pueblo". Finalmente, y gracias a las historias de su abuelo, Julio comprende "el verdadero valor de las cosas" (Llamazares 2011: 58), en especial, el valor que puede llegar a tener el agua en la vida de las personas. Las ilustraciones en blanco y negro, realizadas por Antonio Santos, complementan el mensaje transmitido por el texto. No obstante, y a pesar de las similitudes que puede tener con el álbum (por ejemplo, la presencia de ilustraciones y la disposición en doble página), lo consideramos un libro ilustrado, ya que, tal y como indican Nikolajeva y Scott (2001) basándose en la propuesta de definiciones de Torben Gregersen, aquí el texto puede existir de manera independiente y, por tanto, la ilustración tiene una función complementaria. El libro está orientado a un público heterogéneo, ya que sus lectores pueden ser desde niños (a partir de 8 años) hasta adultos (sin límite de edad).

La segunda obra que compone nuestro corpus es Le révolté de Savines², una novela del autor Alain Surget que incluye ilustraciones de Sophie Heilporn. El libro fue publicado por primera vez en 1992 por la editorial Castor Poche Flammarion. En él se narra la historia de Anselme y Sarithe, dos personajes que, aparentemente, no tienen nada en común pero cuyos caminos se acaban cruzando de manera inesperada. Anselme es uno de los habitantes del pueblo de Savines que se ve obligado a abandonar su casa por culpa de la construcción del embalse de Serre-Ponçon. Un nuevo pueblo es construido para estos habitantes, pero Anselme se niega a trasladarse y dejar atrás su hogar. Así pues, considera que la mejor opción es fugarse de ese lugar. En su huida, se encuentra con Sarithe, una niña gitana que va acompañada de su cabra Esméralda. Esa niña decide huir del circo familiar ya que no quiere convertirse en jinete, tal y como su padre le pide, porque los caballos le dan demasiado miedo. Y es así como Anselme, Sarithe y la cabra se convierten en compañeras de fuga, aunque en el pueblo todo el mundo piensa que el anciano ha secuestrado a la niña. Este texto se incluye en la categoría de literatura infantil y juvenil; no obstante, y al igual que ocurre con El valor del aqua, la obra de Surget y Heilporn puede ser leída tanto por un lector joven (niños a partir de 9 años) como por un lector adulto.

Se han seleccionado estas dos obras en concreto por considerar que representan un claro ejemplo de literatura infantil y juvenil con un trasfondo ecologista. Además, la temática común parece un buen argumento para la comparación de los dos textos, puesto que facilita el análisis de las diferencias y similitudes entre ambos. A pesar de las diferencias estructurales y formales que pueden darse entre ellas, se aprecia cómo sus autores y sus ilustradores logran, a partir de dos historias diferentes, acercar al lector hacia un mismo panorama; tanto *El valor del agua* como *Le révolté de Savines* plantean una misma cuestión: la construcción de embalses en entornos rurales y sus consecuencias.

¹ *El valor del agua* (2011) de Julio Llamazares es un libro ilustrado de 58 páginas con encuadernación rústica y tapa blanda.

² *Le révolté de Savines* (1992) de Alain Surget es una novela de 160 páginas, con ilustraciones, en formato bolsillo y con tapa blanda.

3. Análisis comparativo del corpus

En este análisis comparativo nos interesa observar las similitudes y diferencias que se dan entre ambas obras; por ello, partimos de la definición de Bassnett (1993: 1) para quien "comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and that it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space"3. Así pues, y siguiendo el planteamiento de Bassnett, pretendemos comparar dos textos literarios pertenecientes a dos lenguas y culturas distintas (en este caso, la española y la francesa) y, al mismo tiempo, determinar los puntos en los que se establece una coincidencia y aquellos en los que no. Para ello, nos centraremos en algunos de los elementos propios del género narrativo, en concreto, la temática, los personajes, el narrador y el contexto.

Ambas obras giran en torno al tema de la construcción de embalses en un entorno natural; no obstante, la acción se desarrolla en países distintos. Por un lado, en *El valor del agua* se hace referencia a un pueblo español, de nombre desconocido, que desaparece del mapa a causa de un embalse. La imagen de ese pueblo desaparecido que ya solo existe en los recuerdos del abuelo, se opone a la imagen de la ciudad en la que el anciano se ve obligado a vivir el resto de sus días. El autor emplea esta estrategia para reflejar, a través de las vivencias del abuelo, el contraste entre el medio rural y el medio urbano y el impacto que tienen el entorno y su alteración en la vida de las personas.

Por otro lado, *Le révolté de Savines* se sitúa en el pueblo de Savines, en la región de Provence-Alpes-Côte d'Azur, desaparecido en el año 1960 a causa de la construcción del embalse de Serre-Ponçon; en su lugar, surgió una nueva comuna con el nombre de Savines-le-Lac. Aquí también se produce esa oposición entre entorno natural, el antiguo pueblo de Savines, y entorno modificado por el hombre, el nuevo pueblo de Savines-le-Lac. Surget describe en su obra la transformación que ha sufrido Savines y las consecuencias de ello en los habitantes del pueblo, representados aquí por Anselme, para que el lector sea capaz de comprender la magnitud de esta problemática ambiental.

Asimismo, y al margen de los elementos de ficción que configuran cada uno de los dos relatos, se reproducen dos escenarios reales que se dieron en España y Francia. En conclusión, podemos afirmar que los dos libros analizados plantean el mismo problema medioambiental como consecuencia de la intervención del ser humano en el paisaje rural.

En cuanto a la construcción de los personajes principales, se recurre al mismo arquetipo en ambas obras: niño y adulto o anciano. Además, coincidimos con el autor Díaz Armas (2006: 73) quien afirma que "uno de los rasgos característicos de la narrativa infantil y juvenil es que el protagonista puede clasificarse en la misma franja de edad de quien lo lee". Así pues, en *El valor del agua*, el personaje del niño –y posiblemente el *alter ego* del autor– se llama Julio y tiene entre 8 y 10 años, edad similar a la del lector meta del libro. El personaje del adulto es aquí el abuelo de Julio cuya edad desconocemos; únicamente se menciona que "era muy viejo" (Llamazares 2011: 10). *Le révolté de Savines* repite el modelo de personajes principales: esta vez, el personaje infantil es Sarithe, una niña de 10 años, y el personaje adulto es el anciano Anselme, de edad desconocida al igual que el abuelo de Julio. Por tanto, los dos libros coinciden en cuanto a los personajes principales, pues se emplea una fórmula habitual en este tipo de textos: el niño o la niña que simboliza la juventud, la inocencia, la espontaneidad, se contrapone a la figura del anciano, que representa la madurez, la sabiduría, la experiencia. No obstante, entre estos dos tipos de personajes se establece una clara conexión, ya que tienen una visión del mundo parecida.

^{3 &}quot;la literatura comparada consiste en el estudio de textos entre culturas, tiene carácter interdisciplinario y se ocupa de los patrones de conexión en las literaturas a través del tiempo y el espacio" (cita directa traducida por la autora de este trabajo).

Otros de los personajes que suelen aparecer en este tipo de literatura son los animales que acompañan, directa o indirectamente, al personaje principal. La autora Nières-Chevrel (2009: 139) constata que "l'animal comme héros ou comme comparse est si fréquent dans les albums, et plus largement dans les livres destinés aux enfants, que l'on serait tenté d'y voir un trait propre à cette littérature"4. En las obras analizadas, la figura del animal desempeña un papel secundario, pero, a la vez, tiene un significado particular. Por un lado, en El valor del aqua solamente detectamos una referencia textual a la figura del animal cuando se menciona que el abuelo tuvo que vender las vacas antes de dejar su pueblo: "El abuelo, como todos, tuvo que dejar su casa [...]. Previamente, el abuelo había vendido las vacas, que se llevaron en un camión con paradero desconocido" (Llamazares 2011: 28). No obstante, si nos fijamos en las ilustraciones del libro observamos la figura de un perro que se repite hasta en seis ocasiones. El perro aparece en varias imágenes acompañando al abuelo a lo largo de su vida, desde su juventud en el pueblo hasta su vejez en la ciudad; por tanto, es poco probable que se trate del mismo perro y puede que simplemente se quiera reflejar esa relación entre humano y naturaleza a través de la figura del anciano y el animal. Por consiguiente, creemos que este personaje ha sido incorporado por el ilustrador de la obra de manera intencionada y justificada, pues, al tratarse de un libro de literatura infantil y juvenil de carácter ecologista, se recurre al personaje del animal con el fin de captar la atención del lector y, al mismo tiempo, de educarlo, como ocurre, por ejemplo, en las fábulas. Como afirma Hubert (2020: 2): "il y a dans la littérature de jeunesse une dimension éducative qui s'inspire de La Fontaine. Ce dernier se servait des animaux pour instruire les hommes"5.

En cuanto a la novela francesa *Le révolté de Savines*, el animal está representado por la cabra Esméralda que acompaña a los personajes principales, Sarithe y Anselme, en su huida. La figura de la cabra aparece tanto en el texto como en las ilustraciones de la obra, lo cual la convierte en un personaje relevante en la historia. En definitiva, la cabra Esméralda simboliza aquí la conexión entre niño y animal, el instinto de supervivencia del animal y su lealtad hacia el humano, según aparece reflejado en el texto: "Esméralda est bien bonne, dit le vieux [...], elle est plus docile qu'un chien. [...] Je l'ai reçue toute petite, je l'ai dressée moi-même et elle ne me quitte plus" (Surget 1992: 62). Por tanto, pensamos que la representación del animal, tanto del perro en la obra española como de la cabra en la francesa, adquieren un rol secundario pero también necesario para comprender el mensaje literario que el autor y el ilustrador de cada libro quieren trasladar.

En lo que respecta al tipo de narrador, advertimos que los autores de las dos obras analizadas emplean el mismo modelo de voz y perspectiva en sus libros. Así pues, en ambas obras estamos ante un narrador omnisciente en tercera persona. Según el enfoque de Genette (1972) con respecto a la voz del narrador, se trata de un narrador de primer nivel, esto es, extradiegético, ya que cuenta una historia en la que no actúa como personaje. Además, y en relación con la diégesis, este se considera narrador heterodiegético, es decir, un narrador que se sitúa fuera del relato y que no participa como personaje en los hechos narrados. Con respecto a la perspectiva del narrador, ambas obras presentan una focalización cero en la que el narrador sabe todo acerca de los personajes y, por consiguiente, ofrece al lector la información completa. Por tanto, esto nos hace pensar que este mecanismo narrativo es eficaz para acercar una historia y un mensaje al lector niño y adulto tanto en la lengua y cultura española como en la francesa.

El marco espaciotemporal se refleja de manera distinta en cada obra. Por un lado, en *El valor del agua* no hallamos referencias explícitas en el texto ni sobre el lugar ni sobre el

^{4 &}quot;el animal como protagonista o como comparsa es tan frecuente en los álbumes, y más ampliamente en los libros infantiles, que se podría pensar que es una característica de esta literatura" (cita directa traducida por la autora de este trabajo).

^{5 &}quot;hay una dimensión educativa en la literatura infantil que se inspira en La Fontaine. Este último se valía de los animales para instruir al hombre" (cita directa traducida por la autora de este trabajo).

momento en el que se desarrollan los hechos. Sin embargo, los datos biográficos de Llamazares incluidos en la solapa del libro nos hacen pensar que el autor nos habla de su pueblo natal, Vegamián, que desapareció del mapa tras la construcción del embalse del Porma en el año 1969. Los hechos se relatan como si se tratara de un recuerdo; las historias que el abuelo cuenta a Julio nos trasladan, por medio de la analepsis, a momentos concretos del pasado para ofrecer al lector una visión detallada sobre los sucesos y los personajes; no obstante, se observa cierta progresión en los acontecimientos, ya que en las primeras páginas el abuelo vive en casa de su familia en la ciudad y, al final del libro, este es ya muy mayor, por lo que deciden ingresarlo en una residencia de ancianos donde finalmente fallece.

Por otro lado, en *Le révolté de Savines* se anuncia, ya desde el título, que la acción ocurre en el pueblo de Savines. Además, a lo largo del libro se repiten las alusiones tanto al lugar como al momento que el autor pretende exponer. Es por esto que el lector sabe en todo momento que se habla de Savines, pueblo que queda enterrado bajo las aguas del río Durance una vez construido el lago artificial y la presa de Serre-Ponçon en el año 1960. En este caso, el relato presenta una estructura lineal, ya que comienza con la fuga de Anselme tras presenciar cómo desaparece su pueblo y acaba días después, cuando el anciano y Sarithe ponen fin a su aventura y vuelven a enfrentarse a la realidad de la que huyen al principio.

4. Enfoque de los autores

A pesar de que estamos ante dos obras escritas por dos autores distintos, cada uno desde su propia lengua y cultura, nos damos cuenta de inmediato de que los dos escritores adoptan la misma postura. Ambos se muestran críticos con la construcción de embalses y pretenden ofrecernos una visión distinta a la que nos encontramos habitualmente, una visión que no siempre se da a conocer debido a los intereses (públicos y privados) que se ocultan detrás de este tipo de construcciones. Es cierto que un embalse puede tener sus ventajas, pero la mayoría de las veces se ignoran o se desestiman las consecuencias que también conlleva. Tal y como remarca Gille Comte-Sponville (2018), este tipo de obras modernas son responsables del impacto ecológico en el entorno natural en el que se construyen. Además, Llamazares y Surget van un paso más allá y, con sus obras, nos demuestran que ese impacto no se limita solamente al medio ambiente, sino que también supone daños a nivel material y emocional para las personas que habitan en esas zonas. Por un lado, en El valor del agua, el autor retrata, con ese tono nostálgico y melancólico que caracteriza al texto, la vida del abuelo, una vida marcada por su pasado en el pueblo. Por ejemplo, cuando se hace referencia al pueblo en el que vivía el abuelo de Julio antes de la aparición del embalse: "El pueblo del abuelo era un pueblo de montaña, pequeño, pero bonito, que desapareció del mapa tragado por un embalse que sepultó otros tres como él" (Llamazares 2011: 26). Las expresiones que se emplean para describir el pueblo, en este caso, "de montaña", "pequeño" y "bonito", quieren conectar al lector con la imagen de un pueblo entrañable, acogedor y con encanto para luego sorprenderlo con el desenlace trágico de este mediante el uso de expresiones como "desapareció del mapa", "tragado por un embalse", "sepultó otros tres como él". En el siguiente ejemplo se asocia la tierra del pueblo del abuelo a una etapa feliz de su vida, mientras que el pantano representa la causa del destierro que sufren los dos abuelos de Julio. Estos son, por tanto, unos momentos difíciles que producen nostalgia y tristeza en los personajes: "Porque la tierra que había en aquella caja que el abuelo había guardado tantos años para que la arrojaran sobre su tumba cuando muriera, era tierra del pueblo en el que nació y en el que fue feliz con la abuela hasta que el pantano los expulsó de él" (Llamazares 2011: 50). Con estos pasajes se busca apelar a la empatía del lector y también concienciarlo con respecto a la situación descrita.

Por otro lado, en *Le révolté de Savines*, el escritor expone su crítica a través del personaje del anciano, Anselme, que adopta y, al mismo tiempo, transmite, una actitud de cierta rebeldía y protesta ante lo sucedido, tal y como se observa en el siguiente ejemplo: "— Dehors! hurlait

le vieux en agitant son arme. Dehors! Vous n'aurez pas mon Savines!" (Surget 1992: 17). La postura del personaje del anciano representa aquí la resistencia de la población afectada ante la construcción del pantano; los gritos de "Dehors!", la expresión "mon Savines" y la imagen del anciano con el arma en la mano se emplean con el fin de conmover al lector para que sea capaz de entender el drama que vive este personaje de ficción y, posiblemente, muchas personas en situaciones reales similares. Ese sentimiento de enfado y protesta del anciano se percibe de nuevo en este otro ejemplo: "Il hurla: — Assassins! Assassins! ... et ferma les yeux. C'était fini, fini" (Surget 1992: 22). La repetición de la exclamación "Assassins!", precedida por la oración "Il hurla:", intensifica el significado de ese grito. No obstante, esa postura inicial de resistencia de Anselme parece convertirse en resignación a partir de ese instante y se expresa por medio de los enunciados "... et ferma les yeux. C'était fini, fini".

4.1. Mensaje ecologista

Ambas obras nos presentan un ambiente prácticamente idéntico en el cual los personajes principales, es decir, el abuelo de Julio, en *El valor del agua*, y Anselme, en *Le révolté de Savines*, ven como sus pueblos, sus casas, sus recuerdos y, en definitiva, sus vidas, acaban anegadas por las aguas de un embalse. En el siguiente fragmento, Llamazares describe el momento en el que el abuelo y otros habitantes del pueblo abandonan su hogar contra su voluntad ante la amenaza del pantano: "El abuelo, como todos, tuvo que dejar su casa, lo que hizo una Navidad después de recoger todas sus pertenencias y cuando el agua llegaba ya a las primeras casas" (Llamazares 2011: 28). Por su parte, Surget resalta en el ejemplo que sigue los sentimientos de apego a una tierra que ya no existe, pero que permanecerá ligada a los recuerdos imborrables de su gente: "Et les souvenirs, ça ne déménageait pas, ça restait collé à la terre qui avait bu les fatigues, les misères, les espoirs, ça restait dans les murs qui avaient surpris tant de secrets chuchotés" (Surget 1992: 11).

Tras el análisis de las dos obras que conforman nuestro corpus, podemos afirmar que el mensaje ecologista es el mismo: los embalses suponen una gran amenaza para el medio ambiente y para las personas; por este motivo, conviene contemplar no solo las ventajas, sino también las desventajas que representan para poder decidir si realmente son imprescindibles. Estos dos libros se refieren a dos embalses en concreto, aunque este escenario se reproduce a una escala mayor, ya que los embalses han sido, son y, seguramente, serán culpables de otras tragedias ambientales y humanas. El mensaje que se transmite a través de estas historias está orientado a niños y jóvenes, pero también al lector adulto que, muchas veces, desconoce el alcance que pueden tener estas construcciones hechas por el ser humano. Finalmente, este tipo de literatura ecocrítica pretende no solo educar a los lectores acerca de las implicaciones que tienen los embalses en distintos lugares del mundo, sino también invitar a los responsables de la construcción de estas infraestructuras a que valoren, además de los beneficios materiales, las repercusiones sobre el entorno natural y sobre la sociedad con la expectativa de que promuevan proyectos más respetuosos y sostenibles en un futuro.

5. Conclusiones

Este trabajo nos ha permitido dirigir nuestra mirada ecocrítica hacia dos obras distintas con una misma finalidad: concienciar al lector sobre un problema medioambiental como son los embalses. A través del análisis comparativo realizado, hemos visto cómo los dos autores emplean mecanismos similares para construir sus relatos: la misma temática, un modelo de personajes parecido y la misma técnica narrativa. En cuanto al marco espaciotemporal, cada obra presenta un cronotopo determinado, aunque ambas evocan un contexto social y moral comparable.

Asimismo, hemos advertido que tanto Llamazares como Surget orientan sus narraciones desde una perspectiva crítica que les permite hablar sobre los efectos de un embalse sobre la

naturaleza y sobre su propio artífice: el ser humano. En este sentido, apoyamos la visión de Germán Bula Caraballo (2009: 66), quien considera que "una tarea central de la ecocrítica es plantear una cultura que supere aquello que de antropocéntrico tiene nuestra cultura". Es decir, a través de la ecocrítica se pretende educar al ser humano para que cambie su actitud egocéntrica por una más ecocéntrica. Para conseguirlo, conviene empezar con su educación desde la infancia y, para ello, contamos con textos como estos, dirigidos especialmente a niños y jóvenes y que persiguen, en palabras de Laso y León (2010: 362) "despertar su conciencia medioambiental, desarrollar su tolerancia hacia las demás culturas y dejar que los jóvenes perciban otras maneras de concebir el mundo". Finalmente, la literatura y la ecocrítica representan un camino que puede llevar al ser humano a entender el verdadero valor del medio ambiente.

Bibliografía

- Bassnett, S., Comparative Literature. A Critical Introduction. Oxford: Wiley-Blackwell 1993.
- Bula Caraballo, G., «¿Qué es la ecocrítica?», Revista Logos 15 (2009), 63-73. URL: https://www.researchgate.net/publication/260145208_Que_es_la_ecocritica [Último acceso: 22-x-2020].
- Díaz Armas, J., «Personajes de la literatura juvenil: cambios y maduración», en: Sotomayor Saez, M. V. / M. Moreno Castillo (eds.): *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones 2006, 73-98.
- GENETTE, G., Figures III (Collection Poétique). París: Éditions du Seuil 1972.
- GILLE COMTE-SPONVILLE, A., «La persistance de la nature dans le roman pour la jeunes-se pendant les Trentes Glorieuses, prémices d'une prise de conscience écologique?», en: Prince, N. / S. Thiltges (eds.): Éco-graphies: écologie et littératures pour la jeunesse. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2018, 78-90.
- GLOTFELTY, C., «Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental» (D. Villanueva Romero, trad.), en: Flys Junquera,

- C. / Marrero Henríquez, J.M. / J. Barella Vigal (eds.): *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert Editorial 2010, 49-65.
- HUBERT, M.C., «Le chien dans la littérature de jeunesse», *Carnets 18* (2020). DOI: https://doi.org/10.4000/carnets.10785.
- Laso y León, E., «La literatura infantil y juvenil: el nacimiento de una conciencia medioambiental», en: Flys Junquera, C. / Marrero Henríquez, J.M. /J. Barella Vigal (eds.): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert 2010, 339-370.
- LLAMAZARES, J., *El valor del agua*. Madrid: Los cuatro azules 2011.
- Nières-Chevrel, I., *Introduction à la littérature de jeunesse*. París: Didier Jeunesse 2009.
- NIKOLAJEVA, M./ C. SCOTT, *How Picturebooks Work*. Nueva York: Garland 2001.
- SURGET, A., *Le révolté de Savines*. Manchecourt: Castor Poche Flammarion 1992.
- TAMRIN, A., «Children's literature: As a Way of Raising Environmental Consciousness –A Study», *OSF* (2018). DOI: https://doi.org/10.17605/OSF.IO/FT9YJ.

Autores

Martha Asunción Alonso es una escritora, traductora, profesora y feminista española. Es Doctora en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid (2018), con un máster en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (2014).

Traduce al español a autores de expresión francófona e investiga principalmente sobre las voces e identidades de mujer en las literaturas antillanas. Se interesa además por los ecofeminismos y por el arte urbano (en especial, por la relación entre *graffiti* y poesía).

Como docente, ha trabajado en diferentes rincones de la Francia metropolitana, las Antillas francesas, Albania y España. Actualmente, enseña en la Universidad de Alcalá de Henares (UAH).

Como escritora, es autora de nueve poemarios y de un libro de relatos. Han recibido premios como el Carmen Conde de poesía para mujeres (2018), el de Poesía Joven de Radio Nacional de España (2015), el Adonáis (2012) o el Nacional de Poesía Joven "Miguel Hernández" (2011), otorgado por el Ministerio español de Cultura, entre otros.

Sus poemas han sido traducidos a otras lenguas y se incluyen en las principales antologías de poesía española contemporánea. Ha participado en numerosos festivales y encuentros literarios, tanto en España como internacionales; y en la película documental *Se dice poeta* (2014, Sofía Castañón).

Mónica Fernández Jiménez es investigadora predoctoral en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Valladolid, donde está trabajando en su tesis doctoral que explora las poéticas de la americanidad en el Caribe y sus diásporas. Allí también imparte las asignaturas Historia de Estados Unidos y Literatura Contemporánea en el grado de Estudios Ingleses. En 2020 realizó una estancia de investigación en la Universidad de Leeds en Reino Unido, conocida por su relevancia en el campo de los Estudios Poscoloniales. A lo largo de su carrera investigadora ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre autores de carácter hemisférico como Jamaica Kincaid, Claude McKay y Derek Walcott, entre otros. Mónica es editora del blog hypotheses.org PopMeC Review, que se centra en la exploración de cultura popular estadounidense, y editora asistente para la serie *Critical Approaches to Ethnic American Literature* de la editorial académica Brill. Es también parte de un proyecto de investigación sobre literatura étnica de los Estados Unidos financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación y trabajó en un proyecto ERASMUS+ sobre cine europeo y teoría de la hospitalidad.

EMA GALIFI est doctorante à la Faculté des sciences de la société de l'Université de Genève et assistante de recherche et d'enseignement au *Centre de Compétences Dusan Sidjanski en études européennes* du *Global Studies Institute*. Elle écrit une thèse interdisciplinaire sur «Le dialogue des cultures entre les rives nord et sud de la Méditerranée : à la recherche d'une poétique méditerranéenne dans les écrits non-fictifs d'Isabelle Eberhardt, Albert Camus et Jacques Berque». Elle émet l'hypothèse que l'analyse du corpus de ces trois auteurs fait ressortir des poétiques de la Méditerranée en débat les unes avec les autres mais dont la synthèse permet l'éclosion d'un modèle de dialogue des cultures total au sens même de l'énonciation de Denis de Rougemont : soit le triple niveau du rapport avec la nature, de l'existence humaine et des relations entre les humains. Elle est l'auteure d'un article «Vagabondage entre les cultures dans les correspondances d'Isabelle Eberhardt» dans *Expressions et dynamiques de l'interculturel dans des correspondances des XIXème et XXème siècle*, Marina Geat (dir.), Rome, *Roma Tre-Press*, 2020, pp. 69-94. Elle a également co-coordonné des numéros de la revue genevoise de géographie *Le Globe* tels qu'«Alexander von Humboldt et autres pérégrins» (vol. 159, 2019) et « Sur les pas de...» (vol. 160, 2020).

MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ es licenciado en Filología Inglesa en la Universidad Autónoma de Madrid y en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente, continuó sus estudios en el Máster en Estudios Literarios y se doctoró en diciembre de 2018 en la UCM con la tesis titulada: "Proyección del mito de Circe: de la época medieval hasta la época contemporánea". Actualmente pertenece al grupo de investigación ACIS&GALATEA de la misma universidad. Sus líneas de investigación se centran principalmente en el tratamiento de los mitos clásicos en la literatura del Siglo de Oro y la reescritura de los mitos en la sociedad moderna. Entre sus recientes publicaciones y participaciones en congresos se encuentra el artículo: "Un paseo en barca con Caronte en la literatura áurea" en *Dicenda* (Aceptado) y la participación en el encuentro internacional: IV Congreso Internacional de Mitocrítica: Mito y Ciencia ficción, celebrado el 27-30 de noviembre de 2020 con la comunicación: "El mito Pigmalión y Galatea: entre los límites de la imagen real y la simulación artificial".

Marta Gort Paniello ha obtenido los premios extraordinarios de los grados «Estudis Anglesos» y «Estudis Catalans i Occitans» de la Universidad de Lleida y ha cursado el Máster para formación del profesorado (2019). Actualmente ejerce como profesora de catalán en un instituto y compagina la docencia con un doctorado. El curso 2018-2019 obtuvo una beca del Ministerio de Educación, hecho que le permitió formar parte del grupo de investigación ECA-VINAR del Departamento de Inglés y Lingüística de la Universidad de Lleida. Sus líneas de investigación se incardinan en ámbitos diversos como la gerontología, la sociolingüística, la literatura comparada o la onomástica. De ellas han surgido varias contribuciones en congresos de ámbito nacional e internacional y publicaciones en revistas como el *Journal of the Short Story in English, Lo Floc, Sikarra o Noms: Revista de la Societat d'Onomàstica*.

AXEL GOODBODY is Emeritus Professor of German and European Culture at the University of Bath, UK, and Visiting Research Fellow at Bath Spa University's Research Centre for Environmental Humanities. His main research field since the 1990s has been environmental literature, ecocritical theory and environmental discourse. Recent publications include the coedited volume, *Cli-Fi: A Companion*, a special number of *Resilience* on «Stories of Energy», and the co-authored book, *Climate Change Scepticism: A Transnational Ecocritical Analysis*. He was a founding member of EASLCE and its first President from 2004 to 2006, and Associate Editor of the journal *Ecozon@* 2010-2020. He remains co-editor of the Brill/ Rodopi book series, «Nature, Culture and Literature». Current interests include climate change fiction and garden writing in the Anthropocene.

Laura Martín es doctoranda en Filología y Filosofía en la Universidad de las Islas Baleares (UIB) y cursa un doble doctorado con la Université de Poitiers. En 2016 se graduó en Lengua y Literatura Españolas por la UIB y en 2018 finalizó un máster en Lenguas y Literaturas Modernas en la misma universidad con un proyecto final titulado *Mitos acuáticos, identidades fluidas: el mito como constructor de la identidad en Tala de Gabriela Mistral*, el cual enfocó su tesis doctoral hacia el campo de estudio de la literatura comparada e hispanoamericana. Ha participado, entre otros, en el XXVI Coloquio de la AFUE: *Méditerranée inter/transculture-lle: l'Autre, le lieu autre, la langue autre* con una comunicación titulada «Impresiones de un emigrado en París: el estereotipo y el prejuicio como modo de (in)comprensión del Otro» y ha publicado un artículo titulado «La Europa clásica y Gabriela Mistral» en la *Revue européenne de recherches sur la poésie*, 2019, n° 5.

SERGIO MONTALVO MARECA (Madrid, 1994) es graduado, con Premio Extraordinario, en Español: Lengua y Literatura y máster en Literatura Española, ambos por la Universidad Complutense de Madrid, donde actualmente cursa estudios de Doctorado en Lengua Española y sus Literaturas. Disfruta de un contrato predoctoral FPU vinculado al grupo eProMyR (Estudios

de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista) y es miembro del Instituto Universitario Menéndez Pidal. Es especialista en literatura española medieval y de los Siglos de Oro. Su investigación se centra en el diálogo barroco y en el teatro aurisecular, aunque completa su formación con otros estudios que tratan, por ejemplo, el papel de la mujer en la literatura hispánica o la poesía de la Generación del 27, sin renunciar al análisis lingüístico y la enseñanza de la lengua castellana. Ha publicado trabajos en diferentes revistas de prestigio nacional (*Revista de Filología*, *Hipogrifo*) e internacional (*eHumanista*). Asimismo, es miembro de varias asociaciones de jóvenes investigadores y de revistas del mismo perfil. Recientemente ha participado en un volumen colectivo editado por la Universidad de León titulado *La lupa y el prisma: enfoques en torno a la literatura hispánica*. Actualmente prepara dos ediciones de diálogos publicados en prensa periódica durante el siglo xx.

RAYMONDA NODIS estudió el Grado de Lenguas Modernas y Traducción y el Máster en Comunicación Intercultural, Interpretación y Traducción en los Servicios Públicos en la Universidad de Alcalá. Posteriormente, obtuvo una beca de Iniciación en la Actividad Investigadora en el ámbito de la traducción concedida por la Universidad de Alcalá. Actualmente, está preparando su tesis doctoral y, al mismo tiempo, se está formando como profesora e investigadora gracias a un Contrato Predoctoral de Formación de Profesorado Universitario en la Universidad de Alcalá. Ha participado en varios congresos nacionales e internacionales y publicado sus investigaciones en revistas como *Belas Infiéis*.

Manuel Rodríguez Avís es graduado en Literatura General y Comparada por la Universidad Complutense de Madrid y ha cursado el máster en Estudios Literarios en la misma institución. Actualmente realiza el Doctorado en Estudios Literarios (UCM) trabajando en una tesis que lleva por título: «Escrituras de la intimidad: Marguerite Yourcenar y Virginia Woolf. Memoria e identidad», dirigida por la profesora María Dolores Picazo González. Como investigador, ha participado en varios encuentros nacionales e internacionales como el Coloquio Hispanística XX (Universidad de Borgoña, 2019) o en el Congreso Internacional ARLYC 2020: Creación y obra de arte en la ficción ultracontemporánea, entre otros. Junto a esta trayectoria académica se superpone la de la escritura, con una primera novela publicada en el año 2016, en Ediciones Xorki, con el título *Anclar la mar*, y un segundo texto de ficción, dos años más tarde, titulado *Andrea Lasso*. Actualmente trabaja en un tercer texto de ficción que compagina con la redacción de su tesis doctoral, con sus trabajos de pintura (https://www.instagram.com/manuel_avis/?hl=es), y con la colaboración mensual en la revista de cine Versión Original (https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=13305).

Cristina Salcedo González es graduada en Lenguas Modernas, Cultura y Comunicación, y tiene un Máster en Estudios Literarios y Culturales Británicos y de los Países de Habla Inglesa (UAM). Ha obtenido un Tercer Premio Nacional Fin de Carrera, el premio extraordinario de Grado (UAM) y cuatro Becas de Excelencia (CAM). Actualmente, gracias al Contrato Predoctoral para la formación del personal investigador que le ha otorgado la Universidad Autónoma de Madrid, Cristina está desarrollando su trabajo conducente a la redacción de la tesis doctoral, la cual versará sobre la reescritura del mito clásico de Perséfone en la literatura juvenil escrita en lengua inglesa. Sus intereses académicos se centran sobre todo en la mitocrítica, el estudio de la recepción clásica y los estudios de género, habiendo publicado varios artículos en revistas de prestigio como Miscelánea: A Journal of English and American Studies, Complutense Journal of English Studies o Journal of Graphic Novels and Comics.

Adscrita al Departamento de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Madrid, Ana Belén Soto enseña tanto la literatura francesa y francófona contemporánea como la lengua francesa y la didáctica del FLE (Francés como lengua extranjera). Su ámbito de

investigación se focaliza en el análisis de la literatura contemporánea en términos de interculturalidad, en la experiencia de desarraigo y en la producción literaria en femenino. En este contexto cabe destacar su participación como codirectora del volumen colectivo publicado en 2020 bajo el título *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Asimismo, se interesa por el uso de herramientas digitales en la enseñanza del FLE, la enseñanza de la literatura en el aula de FLE y la Innovación Docente. En este contexto resulta interesante señalar algunas de sus publicaciones como «Enseñar literatura en lengua extranjera con herramientas digitales: reflexiones generales desde la didáctica del FLE» (2018) o «El uso del cómic en el aula de Francés como Lengua Extranjera (FLE)» (2019) publicados en las revistas *Tonos digital: Revista de estudios filológicos y Tendencias pedagógicas* respectivamente.

NÚRIA VOUILLAMOZ PAJARO es licenciada en Filología Hispánica por la Universitat de Barcelona (1987). Inició su carrera profesional en el ámbito tecnológico como programadora de sistemas informáticos. Fruto de la convergencia entre formación académica y profesional son las publicaciones «Reescritura e informática: la publicación electrónica de textos literarios» (Actas del XII Simposio SELGYC, Huelva 2000) y *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica* (Paidós 2000), libro que recoge la investigación con la que obtuvo el Certificado de Suficiencia Investigadora del Doctorado en Literatura Comparada coordinado por Claudio Guillén en la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Desde 2004 trabaja como responsable de la Biblioteca de la escuela de Educación Primaria Gerbert d'Orlhac (Sant Cugat del Vallès), fomentando el hábito lector entre niños/as de 3 a 12 años. En 2015 inició su tesis doctoral en el Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura, i de les Ciències Socials (UAB): su investigación, vinculada al grupo GRETEL, gira en torno al estudio comparativo del álbum ilustrado como género emergente de la LIJ. Es también coordinadora del Centro de Recursos y Asesoramiento LIJ del Institut de la Infància (Sant Cugat del Vallès), dedicado a la divulgación de la LIJ y formación del profesorado.

Juan Zhang es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Nanjing (China). Ha cursado los estudios de posgrado en la Universidad Autónoma de Madrid, y tiene el título de doctora en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento, con mención de doctorado internacional y con la calificación de sobresaliente Cum Laude tras la lectura de la tesis *Rómulo Gallegos: compromiso intelectual y expresión literaria* en 2020. Va a ejercer de profesora de Lengua Española en la Universidad Industrial de Nanjing en China.

