

ISSN 1304 - 0057

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ - EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ**

# **L I T E R A**

**Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları  
Dergisi**

**CİLT 25 – SAYI 2 (2012)**

**VOLUME 25 – NUMBER 2 (2012)**

*ULUSLARARASI HAKEMLİ BİR DERGİDİR YILDA İKİ KEZ YAYIMLANIR.  
AN INTERNATIONAL PEER-REVIEWED JOURNAL PUBLISHED TWICE A YEAR*

**İSTANBUL  
2015**

Litera : dil, edebiyat ve kültür arařtırmaları dergisi.--İstanbul : İstanbul Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi, 1954-

c.; 24 cm.

Yılda iki sayı.

ISSN 1304-0057

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iulitera/index>

1. EDEBİYAT – SÜRELİ YAYINLAR, 2. YABANCI DİLLER, 3. YABANCI DİL  
ÖĞRETİMİ, 4. İNGİLİZ EDEBİYATI.

Baskı:

İlbey Matbaa

[www.ilbeymatbaa.com.tr](http://www.ilbeymatbaa.com.tr)

Sertifika No: 17845

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı  
tarafından bastırılmıştır.

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Mahmut Karakuş  
(*Dergi Sorumlusu/Responsible of the journal*)

Prof. Dr. Nedret Öztokat  
Prof. Dr. Esra Melikođlu  
Prof. Dr. H. Özden Söزالan  
Prof. Dr. Esin Gören  
Prof. Dr. Nurcan Delen Karaađaç  
Doç. Dr. Arsun Uras Yılmaz  
Doç. Dr. Esin Ozansoy  
Yard. Doç. Dr. Leman Gürlek

**Editör / Editor**

Prof. Dr. Nurcan Delen Karaađaç

**Editör Yardımcısı / Assistant Editor**

Yard. Doç. Dr. H. Necmi Öztürk

**Adres / Address**

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi  
34459, Beyazıt / İstanbul

**Telefon / Phones**

(0212) 455 57 00

## **HAKEM KURULU / ADVISORY COMMITTEE**

Prof. Dr. Arzu Kunt	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Dođan Günay	<i>(Dokuz Eylül Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. İlhami Sığırcı	<i>(Kırıkkale Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Esin Gören	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Carmen Meija Ruiz	<i>(Madrid Complutense Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Ayşe Dilek Erborla	<i>(Okan Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Juan Martos Quesada	<i>(Madrid Complutense Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Francisca López Jiménez	<i>(Bates Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Antonio Ubach Medina	<i>(Madrid Complutense Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Ayşe Nihal Akbulut	<i>(Doğuş Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Rafael Carpintero Ortega	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Alberto L. Siani	<i>(Yeditepe Üniversitesi)</i>
Yard. Doç. Dr. Salvatore Scifo	<i>(Maltepe Üniversitesi)</i>

**LİTERA**

**Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi**

**Yurtdışı Temsilcilikler / Foreign Representations**

**Fransa Temsilciliği**                      **Prof. Dr. Colette FEUILLARD**  
**Representation of France**              University of Paris 5 Sorbonne

**Cezayir Temsilciliği**                      **Prof. Dr. Nacira ZELLAL**  
**Representation of Algeria**              University of Alger 2

**ABD Temsilciliği**                              **Prof. Dr. Armando ROMERO**  
**Representation of USA**                      University of Cincinnati

**Yunanistan Temsilciliği**                      **Doç. Dr. Catherine KIYITSIOGLOU-VLACHOU**  
**Representation of Greece**                      University of Aristotle

**Macaristan Temsilciliği**                      **Doç. Dr. Toth REKA**  
**Representation of Hungary**                      University of Eötvös Lorand

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

<b>Sexisme dans les anglicismes</b> .....	1
Francis Tshimanga Ngoyi Créqui	
<b>Un viaggio in India: l'Odore di Pasolini e l'Idea di Moravi</b> .....	33
Ellen Patat	
<b>Relaciones entre el orden y el desorden de secuencias y cronología en</b> <b><i>Pedro Páramo</i></b> .....	53
E. Zeynep Önal	
<b><i>El viaje divertido</i> de Carmen Laforet. El viaje como aprendizaje y tránsito</b> <b>hacia la madurez</b> .....	81
María Jesús Horta	
<b>Gabriel García Márquez ve Kokuların İmgelemi</b> .....	91
Gülşah Pilpil Yöney	

# SEXISME DANS LES ANGLICISMES

Francis TSHIMANGA Ngoyi Créqui  
Institut Supérieur Pédagogique de Mbujimayi

## Abstract

*This paper investigates into Anglicisms in French with a view to pointing out their sexist load. It first and foremost sketches the phenomenon of borrowing before focussing on the exploration of Anglicisms. With regards to methodological issues, it draws on qualitative and quantitative approaches: morpho-semantic analysis of Anglicisms with a view to pointing out their internal structure and meaning; and the frequency of Anglicisms in denoting male- or female-specific reality. The paper also draws on Critical Discourse Analysis (CDA) (Fairclough 1995, 2003), in order to spot out how and why language privileges some viewpoints to the detriment of others.*

**Keywords:** *Anglicisms, borrowing, Critical Discourse Analysis, gender, lexicon, sexism, lexical semantics*

## Özet

*Bu çalışma, Fransızca'daki İngilizceleştirmeleri, taşıdıkları cinsiyetçi altyapı üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Makalemiz İngilizceleştirme olgusu üzerine eğilmeden önce, ilk olarak kelime devşirme konusunu açıklamaktadır. Çalışmamız, yöntemsel sorunları göz ardı etmeden, nicel ve nitel yaklaşımları ele almaktadır: İngilizceleştirmelerin, iç yapılarını ve anlamlarını gösterecek şekilde biçim-anlambilimsel çözümlemesi; ardından da erkek veya kadın gerçekliğine işaret eden İngilizceleştirmelerin kullanım sıklığı. Makale aynı zamanda "Critical Discourse Analysis" (CDA) (Fairclough, 1995, 2003) üzerinde de durarak, dilin neden bazı bakış açılarına, diğerlerinin zararına olacak şekilde öncelik tanıdığını açıklamayı amaçlamaktadır.*

**Anahtar Sözcükler:** *İngilizceleştirme, devşirme, Eleştirel Söylem Çözümlemesi, cinsiyet, kelime dağarcığı, cinsiyetçilik, sözlüksel anlambilim.*

## Introduction

Le lexique, c'est connu, est l'aspect d'une langue le plus ouvert et le plus flexible. Ceci revient à dire que le lexique d'une langue n'est jamais un vase clos. Il est plutôt un ensemble dont les limites sont en perpétuel élargissement. Dans ce sens, l'emprunt constitue l'un des mécanismes linguistiques qui contribuent à son enrichissement. C'est sans doute pour cette raison que Liora Machauf (2002: 85) affirme que « L'emprunt interlinguistique est un moyen productif d'accroissement du lexique<sup>1</sup> ».

Cependant, certains puristes pensent sans doute à tort que l'emprunt met en danger la langue hôte, dont il serait un élément encombrant. C'est ainsi que la politique linguistique des pays francophones en général, et du Canada francophone en particulier a été continuellement renforcée pour contrer le soi-disant étouffement de la langue française par les emprunts venant d'autres langues, notamment de l'anglais. En dépit de tous ces efforts, il a été constaté que même le français de France, considéré comme référence sacrosainte, est fortement anglicisé dans son vocabulaire (Rey-Debove & Gagnon: 1980). Ceci prouve qu'aucune langue vivante n'échappe aux emprunts, autant qu'elle peut elle-même prêter.

L'emprunt de l'anglais au français bénéficie d'une abondante bibliographie (Steuckardt 2007), car les anglicismes ont déjà fait l'objet d'innombrables autres études précédemment, notamment pour en déterminer, entre autres, les aspects phonologiques, phonotactiques, et sémantiques. En plus, certaines de ces études ont eu pour objectif, non seulement de détecter les anglicismes, mais aussi et surtout de les éliminer tout simplement de la langue française. C'est ainsi que Maria Teresa Zanola (2008: 87) affirme:

« L'enrichissement lexical du français du XXe siècle a été sans doute motivé par la nécessité de trouver des remplaçants aux emprunts anglo-américains: l'effort de limiter et d'éliminer les mots peu transparents, les hybrides et les adaptations graphiques de source anglo-américaine a contribué à distinguer le français d'une langue concurrente, le *franglais*. »

Nous relevons par ailleurs qu'il n'existe pas d'études sur le sexisme dans les emprunts du français à la langue anglaise. Le présent article se propose d'étudier les anglicismes en vue d'en dégager le comportement linguistique ainsi que le caractère sexiste. *Le Dictionnaire universel* (1997) définit le terme

<sup>1</sup> « Cross-linguistic borrowing is a productive way of increasing the lexicon in most of the language ».



*sexisme* comme une « attitude de discrimination fondée sur le sexe, s'exerçant à l'encontre des femmes. » De toute façon, le sexisme est tellement large et complexe qu'il peut englober plusieurs domaines et aspects de la vie. Ici, nous ne nous limiterons qu'à son aspect linguistique. Cela équivaut à dire que la langue est politique pour autant qu'elle favorise et valorise certains usages au détriment d'autres et peut même produire et reproduire la discrimination, car elle fait partie intégrante de la vie sociale (Fairclough 2003 ; Bourdieu 1992). C'est dans ce sens qu'on parle du langage sexiste, c'est-à-dire d'un langage qui reflète la discrimination des *genres* ou des sexes dans l'emploi de certains mots du vocabulaire et de certaines formes grammaticales (Greenbaum 1985), pour ne citer que ceci.

Du reste, Sara Mills (1995 : 100) définit le langage sexiste comme étant tout item de la langue qui, à travers sa structure ou son emploi, constitue la vision du *male-comme-norme* de la société en minimisant, insultant ou en rendant les femmes invisibles. Il peut être aussi vu comme un langage qui fait référence de manière non nécessaire ou non pertinente au sexe ou genre d'une personne.

En fait, le sexisme a été décrié en anglais – la langue prêteuse/source – notamment dans le vocabulaire, entre autres (1) dans l'emploi du masculin comme générique ; c'est-à-dire, comme terme non-marqué désignant les êtres de deux sexes ; (2) et dans l'inexistence dans la langue des mots pour désigner la réalité féminine (Sarah Mills 1995). Faisant suite à cette situation, plusieurs efforts ont été conjugués pour créer des mots neutres afin de décrire la réalité sans privilégier un sexe au détriment d'un autre. C'est ainsi que la plupart des mots explicitement masculins ont été remplacés par ceux ne mettant pas l'accent sur le sexe de l'être désigné. Et pourtant, bon nombre des mots taxés de sexistes ont été déjà et continuent d'être empruntés par la langue française. Cette étude cherche à affirmer ou à infirmer si ces mots ont gardé la même dénotation et/ou connotation et si la langue hôte a été flexible aux changements ayant eu lieu dans la langue source. Elle essaie, en outre, de décrire le comportement linguistique de ces emprunts ainsi que la représentativité des termes désignant la réalité se rapportant à chacun des sexes.

Parlant de la forme originale de l'anglicisme, Rey-Debove & Gagnon (1980) notent que celle-ci « se manifeste tantôt dans la prononciation, tantôt dans la graphie, tantôt dans les deux. » Dans cet article, nous nous limiterons au seul deuxième cas. Ceci se justifie par le fait que cette étude se veut synchronique plutôt que diachronique. En plus, elle exclut les aspects phonétiques et phonotactiques, car nous les tenons pour non pertinents quant à l'analyse du sexisme.

## Methodologie

Pour la collecte des données, nous avons eu recours aux techniques documentaires. Nous avons en effet rassemblé les données à partir des sources écrites. Trois dictionnaires ont ainsi servi à cette fin :

1. Rey-Debove, J. & G. Gagnon, (1980), *Dictionnaire des anglicismes*, Paris, Le Robert<sup>2</sup>.
2. *Dictionnaire universel*, (1997), Hachette-Edicef, Paris<sup>3</sup>.
3. Robert, Paul (1993) *Le Nouveau petit Robert*, Dicorobert Inc, Montréal<sup>4</sup>.

Le premier dictionnaire, qui est entièrement consacré aux anglicismes, nous a permis de vite les retrouver, alors que les deux derniers nous ont permis de déterminer si les anglicismes considérés sont encore en usage courant. Ceci est important dans la mesure où cette étude est synchronique et est, de ce fait, centrée sur les anglicismes dans le français moderne.

Quant à l'analyse des données, nous la faisons du point de vue de la sémantique lexicale. Ainsi, d'une part, nous décrivons la morphologie du mot tandis que d'autre part nous tenons compte de son sens tel qu'il est présenté dans l'entrée lexicale. En outre, nous recourons aux techniques quantitatives pour déterminer la fréquence de chaque genre grammatical. Enfin, la rhétorique contrastive entre également en ligne de compte. Elle permet de voir si, oui ou non, les mots empruntés ont gardé leur sens et leur comportement syntaxique que dans la langue source, notamment en ce qui concerne le genre et le nombre.

En définitive, cette étude fera ressortir le rapport existant entre les aspects d'ordre linguistique et la discrimination basée sur le genre. Ceci se justifie dans ce sens que décrire l'emprunt équivaut à décrire, non seulement les contacts de langues entre la langue source et la langue hôte, mais aussi et surtout, « les traces linguistiques des transferts culturels » entre le pays de la langue source, l'Angleterre, et le pays hôte, la France. (Agnès Steuckardt : 2007).

Quoiqu' il soit insuffisant d'analyser la langue simplement au niveau lexical à cause du fait que les mots n'ont de sens qu'en termes de leur contexte, il

---

<sup>2</sup> DA

<sup>3</sup> DU

<sup>4</sup> NPR

est cependant tout aussi évident que certains mots concernant la différence en genres semblent tout simplement refléter une discrimination basée sur le genre. Pour cette raison, de tels mots peuvent relativement être analysés isolément (Sara Mills 1995 : 21).

## I. De L'emprunt

### 1.1. De l'essence, de l'origine et de la vie de l'emprunt

Le terme *emprunt* désigne le processus consistant, pour une langue, à introduire dans son lexique un terme venu d'une autre langue. Comme nous allons le démontrer tout à l'heure, ce transfert peut se faire directement ou indirectement. Dans le premier cas, une langue emprunte directement à une autre langue ; alors que dans le second une langue emprunte à une autre langue via une ou plusieurs langues vecteurs (<[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Emprunt\\_lexical&oldid=71007253](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Emprunt_lexical&oldid=71007253)>, consulté le 20/03/2012).

Selon Louis Deroy (in Agnès Steuckardt, 2007), « l'emprunt est une forme d'expression qu'une communauté linguistique reçoit d'une autre communauté. » Commentant cette définition, Agnès Steuckardt (2007) relève trois constituants de cette périphrase définitionnelle, qui signalent les caractéristiques-clés de l'emprunt : (1) la tête de syntagme: *forme d'expression*, (2) le verbe *reçoit* et (3) ses actants *une communauté linguistique/une autre communauté*.

Le syntagme *une forme d'expression* peut désigner un mot, mais aussi un tour syntaxique, un morphème, voire un phonème, même si l'enquête par le dictionnaire donne la préférence à l'emprunt lexical. Cette focalisation n'est cependant pas une restriction épistémologiquement coûteuse dans la mesure où l'emprunt lexical est généralement considéré comme la source des autres emprunts. A son tour, le verbe *reçoit* est employé dans un présent, dont, par définition, le bornage reste non défini. Par ailleurs, Steuckardt note que la "réception" d'un mot a lieu à un moment donné, tandis que l'emprunt lui-même peut être très éphémère, ou s'installer dans la durée. De toute façon, même quand l'emprunt est installé, il peut un jour être abandonné. En rapport avec le troisième terme *communauté linguistique*, Deroy suggère que l'on définisse d'une part la langue source et d'autre part la langue hôte.

Un anglicisme est un mot qui appartient à la langue anglaise, d'Angleterre ou d'Amérique, et qui est passé en français ou il est employé au même titre que les autres mots, d'abord timidement, avec des guillemets, des italiques ou des commentaires, par quelques personnes, puis sans précautions et plus ou moins

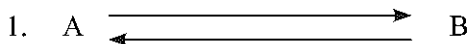
massivement (Rey-Debove & Gagnon, 1980). Parlant de l'origine et de la vie de l'emprunt, Rey-Debove & Gagnon (op. cit.) distinguent cinq mécanismes caractéristiques : (1) l'assimilation, (2) l'abrègement, (3) la productivité, (4) la circulation, et (5) le vieillissement.

L'assimilation graphique et/ou phonique découle de l'ancienneté de l'emprunt. C'est le cas de *redingote*, issu de l'anglais *riding coat*. En outre, il peut y arriver que certains mots bien assimilés à une époque soient re-anglicisés un peu plus tard, soit par respect de la graphie anglaise (*toste*, 1745; *toast* 1750), soit par oubli de la forme francisée (*cari* début 17<sup>me</sup> siècle ; *curry*, 1864).

L'abrègement porte sur une expression anglaise complète, trop longue et trop compliquée comme *camping* de *camping ground*, *girl* de *girl chorus*, *cross* de *cross country running*. Ceci a été contesté par beaucoup de puristes qui craignent que cet anglais détourné, pris pour de l'anglais véritable, n'augmente le nombre de « faux amis », mots semblables, mais de sens différents dans deux langues, qui ajoutent aux difficultés d'apprentissage du français et de l'anglais.

La productivité entre en scène lorsque l'emprunt est bien devenu un mot français. Il prend alors du même coup d'autres sens spécifiquement français. C'est le cas de *paddock* qui signifie « lit » ; *box* au sens de « place de garage » ; et lorsqu'il produit des dérivés selon des règles de la langue française comme c'est le cas pour *film*, *filmer*, *filmique*, *filmographique*, *filmothèque*. Cette productivité est généralement un signe d'une complète adoption. Néanmoins, elle n'est pas inéluctablement liée à la francisation de l'emprunt comme par exemple pour *shampooing*, *shampooiner*, *shampooineuse*.

La circulation concerne le reversement d'un mot qui a été déjà emprunté et assimilé en anglais. Le schéma le plus simple ce présente de la manière suivante :



Ceci veut dire qu'un mot qui, initialement, appartenait à la langue A fut emprunté et assimilé par la langue B, puis reversé plus tard dans la langue A. Ceci est illustré ci-dessous.

2. *Carton* (français)  $\longrightarrow$  *cartoon* (anglais)  $\longrightarrow$  *cartoon* (français)

3. *Festival* (ancien français)  $\longrightarrow$  *festival* (anglais)  $\longrightarrow$  *festival* (français).

En d'autres termes, de telles expressions sont des allers-retours, car elles ont été empruntées initialement au français. Ce genre d'emprunts tombe hors de la portée du présent article.

Pour ce qui est du vieillissement, Rey-Debove & Gagnon (1980) observent que « tout passe et tout lasse dans l'emploi des mots comme ailleurs, et les anglicismes n'échappent pas aux règles générales du renouvellement du lexique. » Le vocabulaire d'une langue acquiert des mots nouveaux et en abandonne de plus anciens, selon les besoins et les modes. Il arrive un moment où l'emprunt n'est plus une nouveauté et peut devenir un archaïsme. L'exemple le plus éloquent est celui du remplacement de *mackintosh* par *imperméable* et de *computer* par *ordinateur*.

## 1.2. De la typologie et des aspects linguistiques de l'emprunt

Il y a plusieurs façons de catégoriser l'emprunt en général et les anglicismes en particulier. Selon M. Pergnier (cité in Capuz 1997 : 82), « il y a de nombreuses façons de distinguer et de classer les faits de langue auxquels on applique le nom d'*anglicismes* : domaines d'emploi, fréquence, degré d'intégration, type d'interférence (lexical, syntaxique, idiomatique, etc.) » Cependant toutes ces classifications doivent être considérées comme complémentaires plutôt que mutuellement comparables étant donné, d'une part, qu'elles sont artificielles et manquent de validité complète, et d'autre part, qu'elles ne peuvent pas inclure tout tous les facteurs intervenant dans une situation sociolinguistique donnée (Capuz 1997: 82). C'est ainsi que, proposant une typologie d'anglicismes dans le français canadien, Lionel Meney (in Capuz, idem) montre qu'une classification d'emprunt devra prendre en considération les facteurs sociolinguistiques comme le sexe, le statut social, la situation communicationnelle, et le jargon. En définitive, Els Oksaar (in Capuz, ibidem) émet des objections globales à la validité d'une classification de l'emprunt linguistique pour deux raisons: d'une part, l'impossibilité de mettre sur pied une typologie générale d'emprunt sur base de quelques langues orientales seulement; et d'autre part, l'insuffisance des systèmes classificatoires actuels d'inclure toutes les possibilités de procédés et de résultats d'intégration linguistique. Ceci implique que toute classification de l'emprunt restera partielle et imparfaite. Néanmoins, la typologie établie par chaque linguiste, doit, à notre sens, se conformer à la tâche en présence et aux objectifs d'étude que le chercheur s'est assignés.

Quant aux termes qui peuvent être empruntés, il y a lieu de noter que toutes les unités linguistiques sont susceptibles de passer d'une langue dans une autre. C'est-à-dire que nous n'empruntons pas que des mots, mais aussi d'autres unités linguistiques qui lui sont inférieures ou supérieures. D'autre part, l'emprunt ne concerne pas toujours le signe complet. Il peut parfois porter sur son expression ou son contenu seulement. En termes clairs, on peut emprunter le mot

ordinaire, mais aussi le sigle ou l'acronyme, qui fonctionnent comme des mots (par exemple *K.O.*, *laser*), la locution (*On the rocks*) et la phrase proverbiale (*Time is money*) et des préfixes *-ing* (Rey-Debove & Gagnon 1980). Dans cette veine, ces auteurs distinguent trois types d'emprunts : (1) l'emprunt formel, (2) l'emprunt sémantique, et (3) le calque.

On parle de l'emprunt formel lorsque le sens d'un mot emprunté est mal connu ou méconnu ; et qu'un contresens parvient à être entériné, de telle sorte que l'emprunt véritable se limite à la suite matérielle des lettres et des sons. Tel est le cas de *smoking*, *speaker*, *slip*, etc. et de *pressing* qui sont de faux amis ; et de *carter*, un nom propre d'une personne, mais qui est utilisé pour désigner un objet en français. Ces emprunts purement formels sont qualifiés de "faux anglicismes" ou "pseudo-anglicismes".

Inversement, lorsque nous empruntons un mot anglais qui a son sosie en français, nous accrochons une signification étrangère à un mot français déjà existant, de telle sorte que l'emprunt véritable se limite au sens : *approche* (*approach*, « manière d'aborder un sujet »), *audience* (*audience*, « auditoire »), *caravane* (*caravan*, « roulotte »), *conventionnel* (*conventional*, « non atomique »), *alternative* (*alternative*, « chacune de deux solutions possibles »). Ces emprunts cachés sont dits "emprunts sémantiques", et sont souvent jugés comme de faux sens, des fautes de français. C'est qu'une violence est faite à la langue, qui est d'autant plus insidieuse qu'elle n'apparaît pas formellement. Mais la différence est faible entre un sens nouveau produit en français et un sens emprunté, et la situation contraire surtout pour des personnes bilingues qui voient "les faux amis" reconnus comme de vrais amis, qui sont des termes ayant le même sens en anglais et en français.

Le calque n'est pas un emprunt de lemmes mais plutôt de sens seuls. Il est probablement le type d'emprunt le plus subtil et consiste en la traduction littérale d'un mot composé de telle sorte que le français, non seulement désigne la même chose, mais conserve le même sens. C'est ainsi qu'en français, lorsque nous disons *lune de miel* pour l'anglais *honey moon* (les premiers temps du mariage), nous signifions la même image conservée d'une langue à l'autre. Etant donné qu'il peut y avoir des différences de structures quand on traduit d'une langue A à une langue B, il est pertinent de signaler que la traduction littérale qui donne le calque peut maintenir ou non l'ordre des mots du composé anglais, selon l'ordre attendu en anglais.

Par ailleurs, l'emprunt peut être aussi catégorisé selon le niveau de langue qu'il affecte. Ainsi les six catégories d'anglicismes se dégagent-elles :

(1) anglicismes sémantiques, (2) anglicismes lexicaux, (3) anglicismes syntaxiques, (4) les anglicismes morphologiques, (5) les anglicismes phonétiques, et (6) les anglicismes graphiques (<<http://membres.multimania.fr/anglicismes/menu.html>18/11/2011>).

Les anglicismes sémantiques sont les plus courants. Ici on peut mentionner d'abord le cas où les mots français employés dans un sens à un anglais ressemblant et qui a connu une évolution différente (ex. : *pamphlet*) ; et ensuite le cas où une expression est créée avec des mots français par traduction littérale de l'expression anglaise (ex. : *être sous l'impression que*). L'anglicisme lexical est le plus visible et le plus facile à corriger. Il s'agit ici d'un mot ou expression anglaise empruntée tel quel (ex. : *kick, flowchart*) ou auxquels on donne une terminaison française (ex. : *checker, timer*).

L'anglicisme syntaxique est le plus dangereux et le plus insidieux. Il consiste en un calque d'une construction propre à la langue anglaise dans l'emploi des prépositions (ex. : *siéger sur un comité*) ou de la voix passive (ex. : *brochure à être distribuée*), etc.

L'anglicisme morphologique, lui, consiste par exemple, en une erreur due au mauvais emploi du nombre (ex. : *douanes*), à la formation d'un mot (ex. : *direct* pour *directement*) ou portant sur la terminaison (*completion*). Quant à l'anglicisme phonétique, il découle de la faute de prononciation d'un mot (ex. : *cents, interview*). Enfin, on parle de l'anglicisme graphique lorsqu'un mot s'orthographie dans une forme apparentée à la forme anglaise (ex. : *adresse*), ou un mot qui ne suit pas les règles françaises de ponctuation et d'abréviation (ex. : *blvd* pour *boulevard*, et *Mr.* pour *Monsieur*.)

Comme on peut le constater, ces différentes catégories peuvent intersecter à divers degrés. Par exemple, l'anglicisme lexical peut être considéré comme phonétique s'il s'agit d'un mot emprunté de la langue anglaise et qui continue à se prononcer en français comme en anglais. Toujours dans cet ordre d'idées, l'emprunt lexical peut être aussi en même temps un emprunt graphique si le mot garde son orthographe anglaise. Pour ce qui concerne la présente étude, nous optons pour la classification formelle. Aussi allons-nous seulement ternir compte de la morphologie et du sens du terme emprunté.

### 1.3. Des aspects extralinguistiques de l'emprunt

Parlant de différentes manières de percevoir l'emprunt, Rey-Debove & Gagnon (1980) affirment qu'on peut s'intéresser à l'emprunt linguistique en lexicologue, mais aussi en sociologue et en historien.

### 1) L'emprunt de nécessité

Il existe de ce point de vue deux types d'emprunt : les uns, parfois appelées xénismes, servent à parler de réalités passagères qui n'existent pas en France (le *breakfast*, le *cowboy*) ; les autres désignent des réalités étrangères acclimatées en France (le *whisky*, le *clown*, le *week-end*). Le premier type est généralement assez stable, mais il offre peu d'occurrences puisqu'il se limite au discours sur l'Angleterre ou l'Amérique.

### 2) L'emprunt de luxe et la mode

Le type d'emprunt le plus mal toléré est fait d'un mot étranger dénommant une réalité française qui a déjà un nom en français. Ainsi en est-il de *soda* pour *eau de Selts* ; *attaché-case* pour *mallette* ; *night club* pour *boite de nuit*. On a alors le sentiment que des mots français sont ou doublés ou évincés ; et que ce qui était tout à l'heure un enrichissement constitue à présent une redondance ou une substitution mutilatrice. Cet emprunt est souvent appelé "emprunt de luxe". Il s'oppose à l'emprunt des mots liés aux réalités étrangères, qui est un "emprunt de nécessité".

Ce qui est remarquable, c'est que l'on voit à chaque instant que nécessité ne fait

pas loi. L'anglais nous offre le mot *nut*, terme générique dont des locuteurs ont besoin pour nommer les cacahuètes, noix de cajou, amandes et noisettes que l'on mange à l'apéritif et qu'on ne peut appeler noix (angl. *Walnut*) sous peine de confusion. Or, ce mot n'est presque pas utilisé.

D'autre part, on sait que dans toute langue existent des synonymes. En français, on compte ainsi plusieurs mots pour désigner la même chose ou presque. Il n'est pas certain non plus que l'emprunt de luxe ne soit pas quelque peu différent du mot français existant. La différence peut se trouver dans l'objet désigné et son contexte, dans la signification, dans l'emploi du mot ou dans les connotations (associations d'idées) qu'il déclenche.

Enfin, c'est faire bon marché de la fonction symbolique des mots. Un mot nouveau donne l'illusion d'une chose nouvelle. Cette illusion cependant ne constitue pas un luxe, mais une nécessité. On dit d'ailleurs que la mode, qui feint de changer notre univers, est un éternel recommencement. Or, il s'agit ici des mots nouveaux, tout autant que des choses nouvelles, qui alimentent notre besoin de changement. Ceci veut dire que le social ou le culturel peut se réverbérer dans la langue, à telle enseigne qu'on n'emprunte que des expressions servant à désigner la réalité en vogue.



## II. De L'analyse Du Corpus

### 2.1. De l'analyse morphosémantique des anglicismes

Notre corpus contient 50 anglicismes. Pour des raisons de commodité et de cohérence, les mots qui entretiennent des rapports étroits portant sur le masculin et le féminin sont traités ensemble. En outre, les anglicismes seront regroupés selon un critère formel. Nous parlerons ainsi des anglicismes ayant gardé la forme anglaises et de ceux déjà assimilés par la langue française. Cela ne veut pas dire que tous les termes considérés dans la première catégorie sont immanquablement de vrais anglicismes. Cependant, cette catégorisation ne présente pas un cloisonnement étanche. En d'autres termes, certains items placés dans une catégorie donnée peuvent bien convenir dans l'autre et vice-versa. Ceci est le cas, par exemple, des anglicismes ayant gardé leur morphologie anglaise mais qui peuvent, à certains points de vue, être considérés comme assimilés compte tenu de leur inflexion pour le pluriel.

Toujours dans la même veine, cette catégorisation n'exclut nullement pas d'autres facteurs décrits ci-haut. Ceux-ci doivent intervenir de concert pour la meilleure compréhension d'un anglicisme donné.

#### 2.1.1. Identité formelle

##### 1) Baby-sitter

Ce terme est un nom. Il signifie « Personne rémunérée pour garder un bébé, un jeune enfant, à la demande des parents » (DU). Son pluriel est *baby-sitters*. Ce mot couvre le même champ sémantique qu'en anglais et est soudé *babysitter*. Quant au genre, il est double dans les deux langues. On dit alors que le mot est *dual*.

##### 2) Barmaid vs barman

Le premier terme est un nom féminin. Il est composé de deux mots *bar* (bar) et *maid* (servante). Il signifie « Serveuse d'un bar » et a comme pluriel *barmaids*. Le deuxième est masculin et forme son pluriel en *barmen*, comme en anglais. Il est composé comme le premier de deux mots *bar* (bar) et *man* (homme) et signifie « serveur d'un bar ».

Il sied d'observer que ces deux termes couvrent le même champ sémantique que leurs homologues anglais. Cependant, le premier est sexiste alors que le deuxième ne l'est pas. Ceci est dû au fait que le mot *man* (homme) est neutre

en connotation alors que *maid* (servante) est associé avec une servante et est donc connoté négativement.

Toutefois, malgré l'existence de ces deux mots, le terme *bartender* est adopté en anglais comme terme indifférencié pour désigner *barmaid* et *barman*, mais qui n'est pas adopté en français. Ce dernier dérive du verbe *to tend* (servir). Dans ce terme, l'accent est mis sur le travail plutôt que sur le sexe de la personne exerçant ce travail.

### 3) Bookmaker

Ce terme dérive de la composition de deux mots anglais *book* (livre) et *maker* (celui qui fait). Il signifie « Personne qui prend et inscrit les paris sur les courses de chevaux » (DU). Ce terme a gardé son le même sens original que dans la langue source. Cependant, la différence se trouve dans le fait qu'il est masculin en français alors qu'en anglais il est un nom à double genre (dual). C'est ce qui en fait un terme sexiste en français.

### 4) Boy

Ce terme est un nom masculin dérivant de l'anglais *boy* (garçon). Il a les dénnotations suivantes : (1) « dans les pays autrefois colonisés (Asie, Afrique, Océanie, etc.), employé de maison indigène », (2) « (Afrique) Serveur, dans un café, un restaurant, etc. » et (3) « Danseur de music-hall » (DU).

Sur le plan sémantique, ce terme a connu simultanément un élargissement et un glissement de sens. D'une part parce qu'il porte d'autres sens supplémentaires non attestés en anglais, et d'autre part parce qu'il s'applique aussi bien aux adultes qu'aux enfants. Par contre en anglais, il est employé dans les mots composés pour désigner une personne qui fait un travail quelconque comme dans *delivery boy* (garçon de livraison) et est considéré comme offensif lorsqu'il est employé pour désigner un adulte.

En réalité, le terme *boy* est un faux anglicisme qui est sexiste parce que notamment dans ses dénnotations (1) et (2), il est employé pour désigner un homme tout autant qu'une femme, bien que dérivant d'un mot masculin.

### 5) Boy-scout

Ce terme est masculin et dérive de *boy* (garçon) et *scout* (éclaireur). Il signifie alors littéralement « garçon éclaireur ». Il est un terme vieilli signifiant « scout » et dans le langage familier, il signifie « idéaliste naïf » (NPR). Son féminin *girl scout* n'est pas attesté.

## 6) Businessman

Le mot *businessman* est un masculin composé de *business* (affaires) et de *man* (homme). Qui Il a comme pluriel *businessmans* ou *businessmen* et signifie « homme d'affaires » (NPR). Il est sexiste d'abord parce qu'il est employé comme générique alors qu'il est explicitement masculin. En plus, son féminin *businesswoman* n'est pas usité en français.

## 7) Clapman

Ce terme est un pseudo-anglicisme formé de *clap* « un petit tableau sur lequel est numérotée chaque prise de séquence d'un film, muni d'un claquoir signalant le commencement de chaque tournage de plan » ; et de *man* (homme). Son pluriel est *clapmans*. Il signifie : « personne qui manœuvre le clap » (NPR). Ce terme est aussi sexiste car, bien que masculin, il peut aussi désigner une femme.

## 8) Clergyman

Ce terme est composé de *clergy* (clergé) et *man* (homme). Il est masculin et devient *clergymans* ou *clergymen* au pluriel. Il signifie « pasteur Anglo-Saxon » (NPR). En anglais, ce terme signifie seulement un prêtre ou ministre dans une église chrétienne. Il y a alors rétrécissement de sens en français. Vu son comportement syntaxique, notamment dans la formation du pluriel, il est tantôt considéré comme anglais ou comme déjà francisé.

## 9) Call-girl

*Call-girl* est un nom féminin composé de deux mots anglais *call* (appel) et *girl* (fille). Il signifie « prostituée avec laquelle on prend contact par téléphone » (DU) et a comme pluriel *call-girls*. Ce terme a gardé la même portée sémantique qu'en anglais.

## 10) Cameraman

Le terme *cameraman* est explicitement masculin. Il est composé de *camera* (camera) et *man* (homme). Il forme son pluriel en *cameramen*. Il est le « synonyme (Officiellement déconseillé) de cadreur. » Il est ainsi un terme de l'audiovisuel signifiant « personne chargée du maniement d'une camera, opérateur de prises de vues » (DU). Ce terme a aussi conservé son sens anglais. Néanmoins, son féminin *camerawoman* (cadreuse) n'est pas emprunté en français et c'est à ce titre qu'il que le terme est sexiste.

### 11) Challenger

Ce terme est masculin. Il a les dénnotations suivantes (1) « concurrent à un challenge (épreuve sportive dont le vainqueur garde un prix, un titre, jusqu'à ce qu'un concurrent le lui enlève, et par extension, défi) pour tenter de ravir son titre au champion » et par (2) « par extension, rival ». Ce terme a aussi conservé son sens anglais. Par contre, il est sexiste en français par ce que, si en anglais il est indifférencié (dual), en français il est du masculin.

### 12) Coach

*Coach* est un terme masculin. Il forme son pluriel en *coaches*. C'est un terme de sport qui signifie « Entraîneur d'une équipe, d'un athlète de haut niveau. »

Il couvre partiellement le champ sémantique de *coach* en anglais, qui peut en plus désigner une personne qui dispense des leçons privées à quelqu'un pour le préparer à un examen. Ce dernier sens peut avoir métaphoriquement découlé du premier, du fait qu'un examen est conceptualisé comme un match. Quant au genre, *coach* est à double genre en anglais, alors qu'en français, il est masculin. Ce qui le rend sexiste.

### 13) Cover-girl

Le mot *cover-girl* est féminin. Il est composé de deux termes anglais *cover* (couverture) et *girl* (fille) et signifie « jeune femme qui pose pour les photographes de mode » (DU). Ce terme présente une petite nuance de sens et de forme. *Cover girl* signifie en anglais « une jeune femme dont la photographie est posée sur la couverture d'un journal. » Il peut se traduire littéralement par « fille de la couverture ».

Il est un composé en anglais de deux mots séparés alors qu'en français les deux mots sont reliés par un trait d'union. Il est sexiste parce qu'il implique que seules les femmes posent pour des photographes de mode. Il sied ici de signaler que dans ce sens, la femme est vue comme un objet sexuel pour la seule réjouissance du mâle. Ceci ce confirme par la considération du sexe féminin comme argument pouvant convaincre dans la publicité (Mweze 2006).

### 14) Cow-boy

Terme masculin formé de deux mots anglais *cow* (vache) et *boy* (garçon), *cow-boy* signifie « gardien de bétail ou des chevaux dans les ranches du Far West. » Le terme H-garde le même sens, à cette exception près qu'en anglais il

est soudé alors qu'en français ses constituants sont réunis par un trait d'union. Comme en anglais cependant, il est sexiste car il implique que le travail de bouvier est la propriété exclusive des hommes. Il s'agit ici d'un emprunt de nécessité, visant à parler de la réalité extérieure au monde français.

### 15) Driver

*Driver* est un nom masculin. Il est dérivé du verbe anglais *to drive* (conduire), auquel on a adjoint le suffixe *-er* qui dénote l'agent. Il signifie « joueur qui exécute un drive » ou « conducteur d'un véhicule, d'un animal » (NPR). Ce terme a connu un élargissement de sens car, en anglais, il ne s'emploie que pour désigner une personne qui conduit un véhicule. Le sens de celui qui conduit un animal étant rendu par le terme *rider*.

En outre, le français a assimilé le verbe anglais *to drive*, qui est devenu *driver*, et duquel est dérivé le terme *driveur*, qui recouvre le même sens que le terme anglais *driver*. Si en anglais *driver* est un terme générique, en français il est devenu masculin.

### 16) Gagman

Terme masculin, *gagman* dérive de *gag* (un terme du cinéma ou de la télévision, qui signifie « effet comique rapide, burlesque » et par extension, « situation burlesque ») et *man* (homme). Il a comme pluriel *gagmans* ou *gagmen* et signifie « auteur des gags » (NPR).

Il s'agit ici d'un pseudo-anglicisme, car le mot n'est pas attesté en anglais. Il se révèle sexiste en ce sens qu'il est masculin, mais s'applique indistinctement pour désigner les hommes aussi bien que les femmes.

### 17) Gentleman

Le mot *gentleman* est masculin et dérive de deux mots anglais *gentle* (calme et gentil) et *man* (homme). En outre, il forme ses pluriels *gentlemen* comme en anglais. Il signifie « homme parfaitement bien élevé, qui se conduit en toutes circonstances avec tact et élégance » (DU). Il garde le même sens qu'en anglais, mais le fait que son féminin correspondant *lady* n'est pas aussi usité en français relève du sexisme.

### 18) Gentleman's agreement.

Du genre masculin, l'expression *gentleman's agreement* respecte la règle de la formation française du pluriel : des *gentlemen's agreements*. Il est un cas possessif du terme précédent et peut littéralement se paraphraser comme « accord d'un gentil homme ». Il désigne un « accord diplomatique entre deux peuples, ayant la valeur d'un engagement de principe conclu entre gens d'honneur », et par extension, un « accord verbal, ne reposant que sur la bonne foi des parties » (DU). Il est le synonyme du calque gentilhomme « homme de naissance noble ». Il peut être considéré comme sexiste à deux points de vue. Premièrement, le mot *lady's agreement* n'existe ni dans la langue source ni dans la langue cible. Deuxièmement, le mot implique qu'il n'y a que les hommes qui peuvent faire de la diplomatie d'une part ; et d'autre part qu'il n'y a qu'eux qui soient capables de se faire confiance. Cette connotation de la langue source se retrouve telle quelle en français.

### 19) Gentleman-farmer

Ce terme est masculin. Il dérive des mots anglais *gentleman* (gentilhomme) et *farmer* (fermier) et signifie littéralement « gentilhomme fermier ». Il peut avoir comme pluriel *gentlemans-farmers* ou *gentlemen-farmers*. Il désigne un « propriétaire foncier qui vit sur ses terres et s'occupe de leur exploitation » (NPR). Il a connu un glissement de sens car en anglais un *gentleman farmer* est une personne qui possède une ferme comme passe-temps mais n'en vit pas. Ce terme est sexiste car, comme nous pouvons le constater dans la partie sémantique, le terme *propriétaire* renvoie aux hommes ainsi qu'aux femmes. Cependant, le mot présuppose que seuls les hommes sont concernés.

### 20) Girl

Ce terme est féminin et signifie « danseuse d'un ballet, d'une troupe, au music-hall ». Ce terme provient de l'anglais *girl* (fille). Il s'agit en plus d'un faux anglicisme, résultant de l'abrègement de *girl band* (bande des filles ; ballet), un groupe de jeunes femmes qui chantent et dansent sous le rythme d'une musique populaire. On y note aussi glissement de sens. Le terme demeure néanmoins sexiste car il désigne des femmes adultes comme si elles étaient des jeunes filles.

### 21) Interviewer

Ce nom est masculin. Il est un anglicisme dérivé du verbe anglais *to interview* (interviewer), auquel on a ajouté le morphème dérivationnel *-er*, pour le substantiver. Il couvre le même champ sémantique dans les deux langues. Il signifie

« personne qui interviewe » (DU). Le mot *interviewer* est un anglicisme qui conserve sa forme et son sens originel que dans la langue cible. Cependant, il a restreint son genre. De nom dual en anglais, il est devenu masculin en français.

Par ailleurs, le français a, non seulement emprunté le nom *interviewer*, mais il a aussi calqué le verbe *to interview* (interviewer), qui à son tour est devenu productif et a donné naissances aux termes *intervieweur* et *intervieweuse*. En d'autres termes, *intervieweur* et *intervieweuse* sont la résultante de l'assimilation du verbe anglais *to interview*, auquel on a ajouté les suffixes dérivationnels français afin de former des substantifs, sur le modèle de *jouer - joueur/joueuse*.

Une autre explication, qui est tout aussi valable que la première, est que les termes *intervieweur* et *intervieweuse* sont des calques de l'anglais *interviewer*. Quant au genre, *interviewer*, qui est à double genre en anglais, est devenu masculin en français.

## 22) Jazzman

*Jazzman* est un pseudo-anglicisme formé de *jazz* (*jazz*) et *man* (homme). En plus, il forme son pluriel selon la règle de la langue anglaise en *jazzmen*. Il signifie « musicien de jazz » (DU). Quoique ces deux composantes soient de l'anglais, le composé lui-même ne l'est pas. Quant au genre, il est masculin et à ce titre, il rend ce terme sexiste car il implique alors la pratique exclusive du jazz par les hommes.

## 23) Lady

Ce terme est féminin. Il a comme synonyme français le mot *dame*. Ses dénotations sont les suivantes : (1) « titre donné aux femmes des lords et de chevaliers », et par extension (2) « dame anglaise, femme élégante, distinguée » (NPR). Ce terme a connu un rétrécissement de sens. Par contraste, il implique un sexisme à cause du fait qu'il est ambigu. Il peut en effet d'une part désigner une femme noble, et d'autre part l'épouse d'un noble.

## 24) Lord

Le terme *lord* est masculin. Il provient d'un terme anglais de même forme et de même genre. Il désigne « en Grande Bretagne, [le] titre porté par les pairs du royaume, les membres de la Chambre des lords, et les titulaires de certaines hautes fonctions » (DU). Il s'agit ici d'un anglicisme de nécessité qui a gardé son sens anglais.

### 25) Leader

Le mot *leader* est masculin et est emprunté de l'anglais. Il a les dénnotations suivantes (1) « chef ou personne en vue, dans une organisation, un pays » et par extension « personne qui prend la tête d'un groupe, d'un mouvement », et (2) « sportif, sportive, ou équipe qui est en tête dans une compétition » (DU). Ce terme a conservé son sens anglais mais a pu changer de genre, passant du double genre (dual) au masculin. C'est en ceci qu'il est sexiste.

### 26) Midship

Il s'agit d'un faux anglicisme issu de l'abrégement du terme anglais *midshipman*, qui peut se traduire littéralement par « homme du milieu du vaisseau ». Il signifie tour à tour (1) « aspirant dans la marine anglaise », et (2) « enseigne de vaisseau de deuxième classe, dans la marine française » (NPR). Il se constate un élargissement de sens de cette forme tronquée de l'anglais *midshipman*.

### 27) Miss

Ce terme est un nom féminin qui signifie « mademoiselle », en parlant d'une Anglaise ou d'une Américaine ou une « demoiselle anglaise » (NPR). Il a comme pluriel *miss* ou *misses*. Il est un emprunt de nécessité visant à parler d'une réalité étrangère. Cependant, il a connu un rétrécissement de sens car dans la langue source, il signifie tout simplement « demoiselle ».

### 28) One man show

Cette locution substantivale est masculine. Elle est formée de l'adjectif *one-man* (une personne) et du nom commun *show* (exhibition). Elle signifie « spectacle de variétés donné par un artiste seul en scène » et est le synonyme officiellement recommandé de « spectacle solo ou solo » (DU). A cet effet, elle garde le même sens qu'en anglais.

Par contre, elle est sexiste car elle utilise le terme *man* comme générique. En plus, l'adjectif anglais *one-woman* (une femme), employé pour désigner les femmes y correspondant n'est pas attesté.

### 29) Pin-up

Ce terme est un nom féminin invariable dérivé de deux mots anglais *pin* (épinglé) et *up* (dessus). Il signifie « jolie fille peu vêtue dont on épingle la photo au mur » et par extension, « jolie fille d'allure affriolante » (DU). Ce terme est un vrai anglicisme ayant gardé la forme et le sens anglais. Cependant, l'anglais ajoute une autre dénnotation de « la personne dont la photographie » peut être



ainsi utilisée », qui est absente de la langue française. En outre, le français semble sexiste en ceci qu'il restreint le sens aux femmes, alors que l'anglais réfère à des personnes sans distinction. En fait, le français est explicite et direct tandis que l'anglais est implicite.

### 30) Play-boy

Ce terme est masculin. Il a comme constituants immédiats les termes *play* (jeux) et *boy* (garçon). Il désigne un « jeune homme au physique séduisant, connu pour sa vie facile et ses succès féminins » (DU). Ce terme a gardé la même forme que l'anglais, mais présente un petit écart de sens : « un homme riche qui passe son temps à se réjouir. » Le sexisme se trouve dans l'absence d'un terme pouvant désigner une femme qui se retrouverait dans la même condition. Cette absence se constate tant en anglais qu'en français.

### 31) Policeman

Ce terme est masculin et dérive de deux termes : *police* (police) et *man* (homme). Il devient *policemens* ou *policemen* au pluriel. Il a comme dénotation « agent de police, en Grande-Bretagne et dans les pays britanniques » (NPR). Du point de vue sémantique, il a maintenu son sens anglais. Cependant, avec l'usage non sexiste, ce terme est maintenant considéré comme masculin et devient *policewoman* au féminin. Pour désigner indistinctement les deux genres, *policeman* et *policewoman* sont remplacés par *police officer*. Le français semble sexiste étant donné qu'il continue à employer le terme *policeman* comme générique.

### 32) Recordman/recordwoman

Du point de vue morphologique, le terme *recordman* est dérivé de deux mots anglais : *record* (record) et *man* (homme). Son féminin est *recordwoman*, formé selon le même processus. Tous deux forment leur pluriel selon les règles de l'anglais. *Recordman* signifie en sport « personne qui détient un record » (DU). Il s'agit ici de faux anglicismes, car l'anglais emploie un autre mot *record holder* pour la même réalité. Enfin, le terme français met l'accent sur le sexe de la personne alors que l'anglais met l'accent sur le fait de détenir le record. Il utilise ainsi le mot dans un double genre.

### 33) Rugbyman

Ce terme est lui aussi un faux anglicisme résultant d'une composition de deux termes anglais *rugby* (rugby) et *man* (homme) et dont le pluriel est *rugby-men*. Il désigne un « joueur de rugby » (DU). Par ailleurs, il n'est pas lexicalisé dans la langue anglaise. Ce terme est sexiste en ceci qu'il est masculin mais

s'emploie pour désigner tous les joueurs de rugby indistinctement. En fait il s'agit ici d'un sexisme importé de la langue source et qui est dû à l'emploi du terme masculin *man* (homme) comme générique.

### 34) Scout

Ce terme est à la fois nom et adjectif et devient *scoute* au féminin. Comme nom, il signifie « un garçon ou une fille, adolescent(e) qui adhère à un mouvement de scoutisme ». Dans ce sens, pour désigner une fille, on emploie le plus souvent les termes *guide* ou *jeannette*. Par contre comme adjectif, il a les sens suivants : (2) « qui a rapport aux scouts, au scoutisme » et péjorativement « naïvement idéaliste » (DU).

Il s'agit d'un anglicisme assimilé car se comportant selon les règles de la langue française. Ce terme a gardé le même sens qu'en français, mais il sied de signaler qu'il a évolué en français pour devenir aussi un adjectif alors qu'en anglais, il est nom et verbe.

Si dans cette dernière langue il est à double genre quoiqu'initialement employé pour désigner les garçons exclusivement, en français, comme déjà dit plus haut, il est masculin mais tout de même accommode la possibilité d'avoir un féminin correspondant. Une fois de plus, le français s'acharne à insister sur le sexe de la personne désignée.

### 35) Self-made man

Ce terme dérive de la composition de l'adjectif anglais *self-made* « qui s'est fait soi-même » et du terme masculin *man* (homme). De ce fait, il est masculin. Il signifie « homme qui ne doit qu'à lui-même sa situation sociale. » il s'agit d'un vrai anglicisme, qui garde ~~car gardant~~ le même sens.

Par ailleurs, le terme *self-made* n'est pas lexicalisé comme substantif. Il l'est uniquement comme adjectif. Ceci résulte du fait qu'en anglais, on évite de lui donner connotation ~~Pair~~ sexiste. Ceci fait que ce terme est sexiste car il continue à considérer le terme *man* comme générique alors que cette situation a considérablement changé en anglais.

### 36) Sponsor

Ce terme est masculin. Il dénote une « personne privée ou morale qui pratique le mécénat d'entreprise. » Il est dans ce sens synonyme de *commanditaire* (DU). Comme nom, ce terme a les dénnotations suivantes en anglais: (1) une

personne ou organisation qui paie pour un programme à la radio ou télévision, ou pour un concert ou un événement sportif, généralement en contrepartie à une publicité ; (2) une personne qui accepte de donner de l'argent à quelqu'un comme bienfaisance si la personne réussit à accomplir une activité particulière ; (3) une personne ou organisation qui appuie quelqu'un en payant sa formation ou son éducation ; (4) une personne qui introduit et appuie une proposition d'une nouvelle loi ; (5) une personne qui accepte d'être officiellement responsable d'une autre ; et (6) une personne qui présente un enfant pour le baptême ou la confirmation.

Comme nous pouvons le constater, le terme *sponsor* en français ne garde qu'un des sens du terme *sponsor* en anglais. Quant au genre, ce terme est générique en anglais alors qu'en français, il est masculin.

### 37) Superman

Ce terme est un nom masculin résultant de la préfixation du morphème *super-* au nom masculin *man* (homme). Son pluriel est *supermen*. Il signifie un « héros qui met sa force colossale et ses pouvoirs surhumains au service du bien » (DU). Il a la même portée sémantique qu'en anglais. Son féminin anglais *superwoman* n'est pas attesté en français.

### 38) Taximan

*Taximan* est un faux anglicisme du genre masculin, formé de deux mots anglais *taxi* (taxi) et *man* (homme), et qui a son pluriel en *taximen* ou *taximans*. Il *mais* n'est pas attesté en anglais. Il constitue un africanisme et signifie un « chauffeur de taxi ». Etant donné que son féminin *taxiwoman* ne figure pas en français, le terme masculin seul est employé pour désigner les personnes de deux sexes, malgré la présence du morphème *man* (homme) qui est explicitement masculin.

### 39) Teenager

Ce terme est générique et garde sa morphologie anglaise. Il signifie « adolescent(e) de 13 à 19 ans ». Sur le plan sémantique, il y a maintient du sens anglais.

### 40) Tennisman

Ce terme est un pseudo-anglicisme car il n'est pas attesté en anglais. Il est masculin et dérive de la composition de *tennis* et *man* (homme) à l'instar de

*sportsman*. Il forme son pluriel en *tennismans* ou *tennismen* et signifie « joueur de tennis » (NPR). Il est un terme sexiste en ceci que, morphologiquement, il est masculin mais étant donné que son féminin est inexistant, il passe également comme générique.

#### 41) Wattman

Ce terme est un faux anglicisme masculin dérivant de *watt* (du nom du physicien James Watt) et de *man* (homme). Il signifie « ancien conducteur d'un tramway électrique » (NPR). Il devient *wattmans* au pluriel. Etant explicitement masculin comme le témoigne sa morphologie, ce terme est sexiste, bien qu'il soit considéré comme générique.

#### 42) Yachtman ou yachtsman

Il s'agit d'un anglicisme vieilli résultant de la composition de *yacht* et *man* (homme). Il a comme pluriel *yachtmans* ou *yachtmen*. Il signifie « homme qui pratique le yachting (pratique de la navigation de plaisance, et en particulier de la voile) » (NPR). Ce terme couvre le même champ sémantique que dans la langue prêteuse. Il est aussi sexiste car il est masculin mais considéré comme générique. En plus, son féminin *yachtswoman* n'est pas attesté en français.

### 2.1.2. Assimilation

#### 3) Boy-chauffeur

Ce mot est un nom masculin formé de l'anglais *boy* et du français *chauffeur*. Il s'agit ici d'un africanisme signifiant « aide d'un chauffeur de camion » (DU). Il forme son pluriel en *boys-chauffeurs*. Une fois de plus, le terme *boy* ainsi employé est un pseudo anglicisme étant donné que son sens a glissé. Comme le terme précédent, *boy-chauffeur* est sexiste, car pouvant désigner un homme ou une femme.

#### 4) Boy-cuisinier

Ce terme est un nom masculin. Il est composé du terme anglais *boy* et du français *cuisinier*. Il est également un africanisme signifiant « employé de maison chargé de la cuisine, du ménage et du service à table » (DU). Il a comme pluriel *boys-cuisiniers*. Il est aussi sexiste que le précédent car il peut être employé pour désigner les êtres de deux sexes.

### 5) Boyerie

Ce mot féminin est un africanisme vieilli. Il signifie (1) « local ou logent les domestiques », (2) « local ou travaillent les domestiques », et (3) « domesticité » (ensemble des domestiques) (DU). Ici, le français a assimilé le mot *boy*, auquel il applique le suffixe dérivationnel *-erie* pour créer un nouveau mot *boyerie* à l'instar de *porche – porcherie*, mais qui n'est pas attesté dans la langue prêteuse.

A ce point de vue, ce terme est sexiste. Il dérive du mot masculin et peut se paraphraser entre autre par « l'ensemble des boys » (domesticité). Or, dans cet ensemble, on trouve aussi des femmes mais dont on ne fait pas cas. Il découle de cette observation qu'à l'origine, ce travail n'était exercé que par les hommes.

### 6) Boyesse

Ce mot est un nom féminin qui est aussi un africanisme vieilli. Il a les dénnotations suivantes : (1) « bonne à tout faire », et (2) « bonne d'enfants » (DU). Ici, le français a également assimilé le mot *boy* auquel il applique le suffixe dérivationnel *-esse*, employé en français pour créer un mot féminin à partir du masculin comme dans *abbé – abbesse*. Le nouveau mot ainsi créé n'est pas attesté dans la langue source. Il s'agit une fois encore d'un pseudo-anglicisme, car il y a glissement de sens. Ici le terme anglais correspondant à *boy* est *girl*, mais qui justement figure en français, mais avec un sens différent.

### 7) Kidnappeur

Ce terme est masculin et a pour féminin *kidnappeuse*. Du point de vue de sa forme, deux types d'explications peuvent être données. D'une part, il est dérivé du verbe *kidnapper*, qui à son tour est un calque du verbe anglais *to kidnap*, auquel se sont adjoints les suffixes d'agent *-eur/euse*. D'autre part, il est le calque direct du nom anglais *kidnapper*. Dans tous les deux cas, ces termes ont été assimilés et sont devenus productifs. Sur le plan sémantique, *kidnappeur* signifie « personne qui kidnappe ». Etant donné qu'il n'y a pas de terme indifférencié pour désigner indistinctement les deux sexes, il est vrai que le masculin sera employé pour jouer ce rôle. Ce qui est discriminatoire.

### 8) Lord-maire

Ce terme est masculin. Il est un calque du terme anglais *Lord Mayor*, mais qui contient le terme anglais *lord* et le terme français *maire*. Il signifie « maire élu de certaines grandes villes britanniques » (NPR). Sur le plan sémantique, il y a maintien de sens. Il s'agit ici d'un sexisme, car le mot calqué est masculin,

tandis que le féminin correspondant *mayoress* ou *lady mayor* n'est pas attesté en français.

## 2.2. Fréquence des termes empruntés

Dans cette sous-section, l'objectif est de déterminer la fréquence des termes empruntés en fonction de la dichotomie mâle-femelle. Ceci mettra en lumière la manière dont le choix qui s'opère dans la langue est motivé par des facteurs extralinguistiques et celle, en plus, dont sera déclenché le sexisme dans le choix de l'emprunt. Dans le tableau ci-dessous, les abréviations suivantes sont employées :  $G_1$  (genre en anglais),  $G_2$  (genre en français),  $S_1$  (sens en anglais),  $S_2$  (sens en français),  $S_+$  (élargissement de sens),  $S_-$  (rétrécissement de sens), D (double genre), F (féminin), M (masculin),  $M^*$  (masculin grammatical) et N (neutre).

En outre, les emprunts déjà assimilés en français sont marqués d'un astérisque (\*), tandis que ceux portant deux astérisques (\*\*) sont de faux anglicismes. Le genre de ces mots dans la langue source est donné par défaut, étant donné que ce sont les mots qui n'y existent pas comme tels. A cette fin, un point d'interrogation (?) est utilisé.

Etant donné que la notion de genre peut prêter à des confusions compte tenu des différences remarquables qui existent entre les deux langues dans ce domaine, il s'avère nécessaire que cette notion soit mise en regard avec le sexisme et avec les deux systèmes langagiers en présence.

En réalité, le sexisme est lié, du moins au niveau lexical, au genre des mots. Cependant, la notion du genre doit être différemment comprise dans les deux langues. En anglais, le genre est largement biologique. Il est aussi appelé genre naturel ou logique ; alors qu'en français, le genre est largement biologique et largement grammatical. Ceci veut dire qu'en anglais, les limites entre les deux genres semblent être clairement définies. Ainsi le masculin et le féminin sont des genres de l'animé comprenant respectivement les noms désignant les hommes et les animaux mâles et les femmes et les animaux femelles. Le neutre est un genre de l'inanimé, comprenant les noms d'objets ou les noms se rapportant aux bébés, aux petits enfants ou aux animaux dont le sexe est inconnu. Toutefois, il faut également signaler quelques rares exceptions, les pays, les véhicules ainsi que les arbres qu'on abat, qui sont classés dans le genre féminin. Enfin, certains noms comme *student* (étudiant), *parent* (parent), sont considérés comme des noms à double genre (dual), car ils dénotent indistinctement les personnes de deux sexes (Huddleston 1984 ; Quirk et al. 1985 ; Thomson & Martinet 1980).

Comme on peut le constater, en anglais, le genre concerne principalement la catégorie de noms ou substantifs.

Par contre, en français, concernant le masculin et le féminin, le genre logique ressemble, à très peu d'exceptions près, à celui de l'anglais. Le masculin comprend ainsi les êtres mâles tandis que le féminin comprend les femelles. Le genre coïncide dès lors avec le sexe biologique. C'est ainsi que les noms des garçons et des filles sont respectivement du masculin et du féminin. Par ailleurs, on sait que le genre grammatical est arbitraire. Il n'existe alors aucune raison qui puisse justifier par exemple le fait que le nom *soleil* soit masculin et *chaise* féminin. Mais il faut toutefois noter que ces deux derniers termes sont neutres en anglais.

Dans la même veine, contrairement à l'anglais, la langue française possède cinq catégories grammaticales variables et quatre invariables. Dans le premier groupe on trouve le nom ou substantif, l'article (déterminant du nom), l'adjectif, le pronom et le verbe. Et c'est cette catégorie des variables qui est concernée par le genre en français. Pour clore ce point, le terme l'expression *noms à double genre*, en français, concerne autant les noms désignant les êtres animés que ceux désignant les êtres inanimés (Grévisse 1980). La fréquence des anglicismes en rapport avec chaque genre se présente dans le tableau ci-après :

**Tableau de fréquence des anglicismes**

N°	TERME	G <sub>1</sub>	G <sub>2</sub>	S <sub>1</sub> = S <sub>2</sub>	S <sub>1</sub> + S <sub>2</sub>	S <sub>1+</sub>	S <sub>1-</sub>
01	Baby-sitter	D	D	+	-	-	-
02	Barmaid	F	F	+	-	-	-
03	Barman	M	M	+	-	-	-
04	Bookmaker	D	D	+	-	-	-
05	Boy	M	D	-	+	+	-
06	Boy-chauffeur*	-	D	-	+	+	-
07	Boy-cuisinier*	-	D	-	+	+	-
08	Boyerie*	-	F*	-	+	-	-
09	Boyesse*	-	F	-	+	-	-
10	Boy-scout	M	M	+	-	-	-
11	Businessman	M	D	+	-	-	-
12	Call-girl	F	F	+	-	-	-
13	Cameraman	M	D	+	-	-	-
14	Challenger	D	D	+	-	-	-

15	Clapman**	M ?	M	-	+	-	-
16	Clergyman	M	M	-	+	-	+
17	Coach	D	M	+	-	-	-
18	Cover-girl	F	F	+	-	-	-
19	Cow-boy	M	M	+	-	-	-
20	Driver	D	D	+	-	-	-
21	Gagman*	M ?	D	-	+	-	-
22	Gentleman	M	M	+	-	-	-
23	Gentleman's agreement	N	M*	+	-	-	-
24	Gentleman-farmer	M	D	-	+	+	-
25	Girl	F	F	-	+	-	+
26	Interviewer	D	D	+	-	-	-
27	Jazzman**	M ?	M	-	+	-	-
28	Kidnappeur*	-	M	+	-	-	-
29	Lady	F	F	+	-	-	-
30	Leader	D	D	+	-	-	-
31	Lord	M	M	+	-	-	-
32	Lord-maire*	-	M	+	-	-	-
33	Midship**	-	M	-	-	+	-
34	Miss	F	F	-	-	-	+
35	One man show	N	M*	+	-	-	-
36	Pin-up	D	F	-	+	+	-
37	Play-boy	M	M	+	-	-	-
38	Policeman	M	M	+	-	-	-
39	Recordman**	M ?	M	+	-	-	-
40	Recordwoman**	F ?	F	+	-	-	-
41	Rugbyman**	M ?	D	+	+	-	-
42	Scout	D	D	+	-	-	-
43	Self-made man	M	M	+	-	-	-
44	Sponsor	D	M	-	+	+	-
45	Superman	M	M	+	-	-	-
46	Taximan**	M ?	M	+	-	-	-
47	Teenager	D	D	+	-	-	-
48	Tennisman**	M ?	D	+	-	-	-
49	Wattman**	M ?	D	+	-	-	-
50	Yachtman/yachtsman	M	D	+	-	-	-



Considérant la morphologie originale des termes, ce tableau démontre que les mots anglais ont été empruntés selon les proportions ci-après : 11 mots à double genre, soit (22%) ; 23 termes à masculin biologique, soit (46%) ; 7 termes à féminin biologique, soit (14%) ; et 9 autres termes restant (18%) qui sont déjà assimilés. Même dans cette dernière catégorie, tous ces mots sont formés à partir d'une base masculine. Ces proportions, incontestablement, prouvent que le processus d'emprunt lui-même est sexiste, étant donné que les termes se rapportant aux hommes ou, mieux, ceux qui décrivent la réalité masculine, sont les plus empruntés.

Par ailleurs, quant on se base sur le comportement des termes empruntés dans la langue hôte, il est inévitable d'affirmer également que la langue française en soi est aussi sexiste, car les proportions ci-après se dégagent : 19 mots (38%) sont à double genre ; 21 termes (42%) sont masculins et 10 termes (20%) seulement sont féminins. A ceci s'ajoute le fait que 12 termes, soit environ 63% de mots considérés comme étant à double genre, sont explicitement masculins. Il est important de signaler aussi que, même si dans les 21 termes masculins figurent 2 termes (*gentleman's agreement* et *one man show*) qui ne dénotent pas le masculin biologique en français, ils ont été inclus par le simple fait qu'ils sont dérivés à partir de bases explicitement masculines, à savoir *gentleman* et *one man*.

Pour clore, ajoutons que peut être considéré comme sexiste le fait de dériver les termes féminins à partir de termes masculins (Sara Mills 1995). Si cet argument est pris en compte, même les termes *boyerie* et *boyesse* peuvent témoigner d'un sexisme linguistique, pour autant qu'ils dérivent de *boy* qui est masculin.

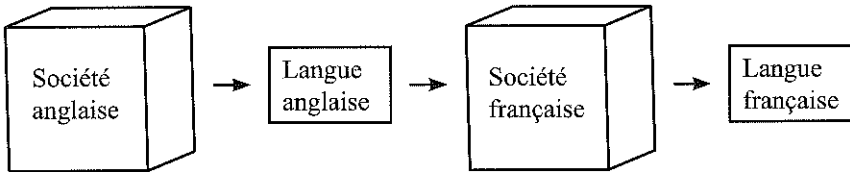
### Discussions et conclusions

Cette étude a consisté à analyser le sexisme dans les anglicismes. Elle a d'abord décrit le phénomène de l'emprunt en général avant de se concentrer sur les anglicismes. En outre, l'étude a expliqué les différentes catégories d'emprunts avant de passer à l'analyse proprement-dite du sexisme dans les anglicismes. Ici, a porté sur deux volets majeurs : d'une part l'analyse morphosémantique de l'anglicisme, et d'autre part la détermination de la fréquence des anglicismes dans la désignation de la réalité masculine ou féminine.

En définitive, nous avons établi que la langue française a le plus empruntés à l'anglais sont ceux qui désignent la réalité masculine au détriment de ceux désignant la réalité féminine. En outre, les mots explicitement

masculins – car l'étant ou l'ayant été dans la langue source – sont employés dans la langue cible pour désigner les êtres mâles et femelles. Cette dernière raison est à considérer comme favorisant l'absence féminine sur l'arène sociale, politique, professionnelle, etc. En d'autres termes, ceci implique que la réalité désignée est normalement masculine et anormalement féminine. Ainsi par exemple, il existe un *gentleman's agreement*, mais jamais un *gentlewoman's agreement* ou un *lady's agreement*.

Au niveau de la perception, enfin, le sexisme constaté dans les anglicismes peut avoir quatre sources : (1) la société anglaise/anglophone, (2) la langue anglaise, (3) la société française/francophone, et (4) la langue française. Ceci peut se présenter schématiquement comme suit :



Concernant l'influence de la société sur la résultante linguistique du contact des langues, Gillian Sankoff (2001) observe: «Les résultats du contact des langues sont déterminés dans une large mesure par l'histoire des relations sociales entre les populations, y compris des facteurs économiques, politiques et démographiques.<sup>5</sup>»

Comme certains analystes l'ont déjà dit (Sara Mills 1995), le langage sexiste reflète le sexisme social préexistant dans la société. Celui-ci est, bien sûr, construit, produit, reproduit, et véhiculé à travers plusieurs moyens dont la langue demeure un moyen par excellence. Le sexisme existant dans la société se révèle donc être extralinguistique quoique pouvant influencer la langue ou être influencé par elle, étant donné que la société et la langue sont en perpétuelle interaction. A ce titre, le sexisme dans la société anglaise/anglophone est celui qui a motivé le langage sexiste en anglais, en créant ainsi des expressions discriminatoires. Lorsque ces dernières sont empruntées en français, elles l'y apportent au même coup. Une fois dans la langue hôte, les expressions empruntées peuvent aussi subir l'influence de cette dernière ainsi que de sa société.

<sup>5</sup> «The linguistic outcomes of language contact are determined in large part by the history of social relations among populations, including economic, political and demographic factors. »

Aussi l'emprunt ne reflète-t-il pas seulement l'existence d'un aspect de la langue source dans la langue hôte, mais en même temps et surtout un ensemble complexe des réalités de la société où est parlée la langue hôte ainsi que celle de cette dernière. En plus, l'emprunt peut aussi être influencé par la société de la langue hôte et même par celle-ci.

## References

- « Anglicismes et autres emprunts » (<<http://membres.multimania.fr/anglicismes/menu.html>>, consulté le 18/11/2011.)
- Bourdieu, Paul (1992) *Language & Symbolic Power*, Polity Press, Cambridge.
- Capuz, G. Juan (1997) "Towards a Typological Classification of Linguistic Borrowing (Illustrated with Anglicisms in Romance Languages)", in *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 10, 1997, Universitat de Valencia, 81-94.
- Chesley, P. (2010) "Lexical Borrowings in French: Anglicisms as a Separate Phenomenon", in *French Language Studies*, 20, 2010, Cambridge, CUP, 231-251.
- Crystal, David and Derek Davy (1969) *Investigating English Style*. London, Longman.
- Dictionnaire universel* (1997) Paris, Hachette, Edicef.
- Dubois, Jean et Lagane, René (1973) *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse.
- Emprunt lexical (<[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Emprunt\\_lexical&oldid=71007253](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Emprunt_lexical&oldid=71007253)>, accessed 20/03/2012.)
- Fairclough, Norman (1995) *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Longman Group Limited, Essex.
- Fairclough, Norman (2003) *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, Routledge, New York.
- Goosse, André (1986) *Le bon usage. Grammaire française*, Duculot, Paris.
- Geenbaum, Sidney. (Ed.) (1985) *The English Language Today*, Pergamon Press, Oxford,.

- Grevisse, Maurice (1980) *Le bon usage*, Duculot, Paris-Gembloux.
- , 1996, *Précis de grammaire française*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- Huddleston, Rodney (1984) *Introduction to the Grammar of English*, London, Longman.
- Hornby, A. S. (2005) *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 7<sup>th</sup> Edition, O.U.P, Oxford.
- Hornby, A. S. (2010) *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 8<sup>th</sup> Edition, O.U.P, Oxford.
- Martinet, André. (1985) *Syntaxe générale*, Armand Colin, Paris.
- Machauf, Liora (2002) "Creative Uses of English Words in Hebrew", in *Intercultural Communication Studies*, XI, 4, 2002, Technion - Israel Institute of Technology, p. 85-92.
- McArthur, Tom (1981) *Longman Lexicon of Contemporary English*, London, Longman.
- Metcalf, A. Allan (1985) "Newspaper Stylebooks. Structures Teach Tolerance", in Greenbaum, Sidney. (ed.) pp. 106-115.
- Mills, Sara (1995) *Feminist Stylistics*, Routledge, London & New York.
- Mulamba, Nshindi. & Tshimanga, Ngoyi (2006) "Non-sexism as a Usage Problem in English", in *Annales de l'ISP/Mbujimayi*, Vol. 14.
- Mweze, C. N. Dominique (2006) *Logique et Argumentation: Communiquer, c'est Argumenter*, Mediaspaul, Kinshasa.
- Penelope, Julia (1985) "Users and Abusers: On the Death of English", in Greenbaum, S. (ed.), pp. 80-91.
- Quirk, Randolph, Greenbaum, Sidney, Leech, Geoffrey & Svartvik, Jan (1985) *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, Essex.
- Rey-Debove, Josette & Gagnon, Gilberte (1980) *Dictionnaire des anglicismes*, Le Robert, Paris.
- Robert, Paul (1993) *Le nouveau petit Robert*, Dicorobert Inc., Montréal.
- Sankoff, Gillian (2001) "Linguistic Outcomes of Language Contact", in Trudgill, P., Chambers, J. & Schilling-estes, N., eds., *Handbook of Sociolinguistics*, Oxford: Basil Blackwell, University of Pennsylvania, p. 638-668.

- Stalker, C. James (1985) "Language as Symbol in the Death-of-Language Books", in Greenbaum, S. (ed.), pp. 65-71.
- Steuckardt, Agnès (2007) *Les emprunts du français aux langues germaniques: parcours diachronique*, Laboratoire Parole et langage, Université de Provence.
- Tshimanga, Ngoyi & Kadindula, Ya Mukoko (2009) « Des aspects du langage sexiste en anglais et en français », in *Cahiers du CERUKI, nouvelle série n° 38/2009*, pp.27-39.
- Thomson, A.S. & Martinet, A.V. (1980) *A Practical English Grammar*, 3rd Edition, O.U.P., Oxford.
- Vincent (2006) « Anglicisme » (<<http://www.guigui.fr/Anglicisme.html>, consulté le 18/11/2011.)
- Zanola, Maria Teresa (2008) « Les anglicismes et le français du XXIe siècle : la fin du franglais », in *Synergies Italie*, n° 4, 2008, Université Catholique du Sacré-Cœur, p. 87-96.



# UN VIAGGIO IN INDIA: L'ODORE DI PASOLINI E L'IDEA DI MORAVIA

Ellen PATAT

Bahçeşehir Üniversitesi

## Abstract

*Pier Paolo Pasolini and Alberto Moravia contribute to the widespread and everlasting travel writing genre with two memorable reportages from India, respectively "The Scent of India" and "The Idea of India". India, through the writers' critical lenses, becomes the means for confrontation and reflection. Overpopulation, social stratification, cultural and religious heritage, pauperism and the sought progress are all key elements that play an extensive, dual role in fascinating and unsettling the Western travelers. The two Italian intellectuals, reporters and friends in this trip to the "cradle of the world" where past and present meet, interpret and present their experiences in two complementary ways: Pasolini plunges into the Third World country encountering the Other without social or emotional filters; whereas, Moravia approaches the Otherness and the Other with a more rational attitude. Deconstructing and decontextualizing their reality, Pasolini becomes the "traveler-character" and Moravia the "traveler-narrator". Their styles of writing reflect their approaches, "The Scent" becomes a "journey-itinerary" imbued with subjectivity and "The Idea" a "journey-treatise" enriched with philosophical, religious and ideological considerations. This paper, after a concise definition of the key term "travel" and its accounts, provides some general observations about the India of those times and mainly concentrates on the analysis of the two books which convey a captivating but disquieting portrait of India in the 1960s.*

**Keywords:** Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, travel writing, journey to India

## Özet

*Pier Paolo Pasolini ve Alberto Moravia, Hindistan'dan iki unutulmaz röportaj ile, sırasıyla "L'odore dell'India" ve "L'idea dell'India", yaygın ve sınırsız seyahat edebiyatına katkıda bulunmaktadır. Hindistan, yazarların eleştirel mercekleri aracılığıyla, yüzleşme ve yansıma için önemli bir kaynaktır. Aşırı nüfus, sosyal tabakalaşma, kültürel ve dini miras, sefalet ve hızlı gelişme gibi unsurlar batılı gezginleri hem büyülemekte hem de tedirgin etmekte ciddi bir rol oynamaktadır. Geçmişin ve şimdiki zamanın bulunduğu "dünyanın beşiği"ne gerçekleşen bu yolculukta, gazeteci ve arkadaş olan iki İtalyan aydın, kendi deneyimlerini birbirini tamamlayıcı bir şekilde sunmaktadırlar. Pasolini, Öteki ile sosyal ya da duygusal filtreler olmadan karşılaşarak, Üçüncü Dünya ülkesinin içinde dalıyor; Moravia, ise, Ötekilik ve Öteki'ye daha mantıklı bir tutum ile yaklaşıyor. Gerçekliğinin yapısını söküp var olduğu konumundan uzaklaştıran Pasolini "seyyah-karakter", Moravia ise "seyyah-anlatıcı" rolünü üstlenmektedir. Yazma stilleri kendi yaklaşımlarını yansıtmaktadır. "L'Odore", öznellik ile yoğrulmuş bir "seyahat-gezi"; "L'Idea", ise, felsefi, dini ve ideolojik düşünceler ile zenginleştirilmiş bir "seyahat-inceleme" eseri olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, anahtar terimi olan "seyahat" ve onun yazılı kayıtlarının özlü bir tanımından sonra, Hindistan hakkında genel gözlemler sunmakta ve özellikle 1960'larda Hindistan'ın büyüleyici ama rahatsız edici portresini yansıtarak iki kitabın analizi üzerinde yoğunlaşmaktadır.*

**Anahtar kelimeler:** *Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, seyahat edebiyatı, Hindistan'a seyahat*

## Introduzione

L'interesse, la necessità e la curiosità per il viaggio sono ancestrali, si pensi alle migrazioni dei popoli primitivi o alle spedizioni di esplorazione e conquista. La moda della pratica e dei resoconti di viaggio, che riflettono le irripetibili esperienze e gli indelebili ricordi dei viaggiatori di ogni tempo, è legata attraverso testimonianze letterarie, di varie forme e contenuti, al patrimonio culturale di ogni società. La pratica del viaggio ha dimostrato di essere strettamente interconnessa all'arte della scrittura (Hulme e Youngs 2002:2) poiché fondamento del viaggiare è lasciare testimonianza scritta dell'esperienza vissuta. Infatti, citando Cadorna (1986), Ricorda (2012:7) suggerisce che in tutte le lingue con tradizione scritta si ritrovano testi in cui "l'altrove fisico è tradotto in una narrazione". Dai giornali di bordo agli epistolari, dalle scritture private agli articoli di giornale, il viaggiatore moderno ha avuto diversi strumenti a disposizione per



raccogliere a parole, immagini, schizzi e abbozzi la sua personale visione del mondo. Mentre le prime scritture apodemiche riportavano elenchi di luoghi e cose da vedere, abbinati alle osservazioni e alle riflessioni che da esse ne scaturivano, lasciando a margine il “bagaglio sentimentale e affettivo” del viaggiatore (Brilli 2004:9), l’evoluzione del viaggio porterà a soluzioni che, seppur con stile e scopo diversi, riusciranno ad attrarre il lettore (Blanton 2002:2). In questo contesto, nel corso del Novecento con la progressiva democratizzazione della pratica del viaggiare, il rapporto tra l’io-osservatore-narratore e l’Altro diventa il cardine del testo odeporico. La motilità non ha istanza e valori assoluti ma si modella sulle esigenze e le prospettive del singolo che forniscono il ritratto di un paese, qualunque esso sia, nella sua cornice spazio-temporale e socio-culturale. La letteratura di viaggio del Novecento ha raggiunto universalmente una “straordinaria ricchezza e articolazione, in cui i confini del genere, sempre molto elastici, si fanno ancora più labili e le forme del racconto si moltiplicano e s’intersecano” (Ricorda 2012:79). In epoca moderna, il viaggiatore-osservatore deve “svecchiare” la propria relazione di viaggio poiché ormai il mondo conosciuto è talmente noto al pubblico, visto che le mete sono le medesime dei racconti dei grandi esploratori del passato, che si punta di più sul ricordo e le riflessioni personali immergendo il proprio resoconto nella soggettività; questa individualità può risolversi in due soluzioni formali, una più emozionale e una più nozionistica.

Questo elaborato si concentra in particolare sui resoconti del viaggio in India di due colleghi/amici – Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e Alberto Moravia (1907-1990) – che si recano nel continente indiano all’inizio degli anni ’60. L’India, che ha sempre rappresentato un luogo remoto e mistico, diventa lo spazio ideale di confronto e scontro tra lo spirito dell’omologante capitalismo occidentale e quello dell’esotismo orientale. Gli intellettuali stranieri e italiani sono attratti da un paese dualistico, o meglio pluralistico, come quello indiano fatto di contrasti, paradossi e per molti versi esagerazioni ed estremizzazioni. I rapporti biunivoci povertà-ricchezza, città-campagna, salute-malattia, irrealtà-realtà, conosciuto-sconosciuto rivestono un ruolo fondamentale e caratterizzante. Mentre il testo moraviano rispecchia il tipico atteggiamento del viaggiatore che, attraverso l’analisi e la riflessione decostruttiva della realtà, propone un resoconto saggistico, ricco di nozioni storiche, religiose e politiche, la relazione pasoliniana è più attenta alle emozioni e alle sensazioni che l’autore, immerso nel sistema terzomondista, riporta con partecipazione.

Nel presente elaborato, dopo una concisa sezione dedicata alla definizione di viaggio e di resoconto di viaggio, seguono delle osservazioni sul viaggio

in India e il confronto tra l'*Idea dell'India* di Moravia e l'*Odore dell'India* di Pasolini. Nell'analisi di opere composite, quali appunto i resoconti di viaggio, si ritiene necessario porsi delle linee guida. Pertanto, il confronto tra i due testi in esame verrà effettuato su due tematiche: la prima è la sfera umana, l'Altro, ossia la società indiana nelle sue complessità, in quanto, per usare le parole di Alberto Moravia (2010:65), "l'India è un continente nel quale sono degni di interesse soprattutto gli aspetti umani"; la seconda è la sfera religiosa-ideologica che rispecchia più in generale una linea netta di distinzione tra la società occidentale e quella orientale.

### 1. Il viaggio e i resoconti di viaggio

Nell'immaginario collettivo "viaggiare" è, sostanzialmente, un cambiamento scenico nello spazio. Il viaggio è uno "spostamento, dotato di senso proprio (quindi non funzionale ad altro), socialmente significativo, delle persone nello spazio" (Iannone, Rossi, e Salani 2005:23); "è il senso comune a chiarirci subito che il viaggio è un'esperienza variegata, polisemica, colorata nelle emozioni, foriera di innovazioni come di tradizione, profondamente personale a mai assolutamente individuale" (Iannone, Rossi, e Salani 2005:144). Nella riproduzione scritta del viaggio, così come durante il suo espletarsi, il viaggiatore è portato, per natura, a mescolare e, a volte, confondere realtà e irrealtà. Perciò come rileva Ricorda (2012:14), poiché la materia dell'odeporica non rientra in una classificazione o in una disciplina univoca e fissa, è necessario affrontarne lo studio con un atteggiamento critico pluriprospettico. L'autrice sottolinea, inoltre, l'inevitabile tendenza alla finzione di ogni singolo autore che unisce veridicità e finzione, utilizzando "il filtro del soggetto che osserva e che scrive" (Ricorda 2012:12). Guy de Maupassant (cit. in Ricorda 2012:12) spiega: "E' impossibile per l'uomo che se ne va per il mondo non mescolare la propria immaginazione alla visione della realtà". Egli parla a ragione di "lirismo del viandante", di una sorta di libertà poetica di cui il viaggiatore può avvalersi. Sebbene in alcune epoche storiche la tradizione odeporica fosse basata su canoni ben precisi (Brilli 2004:8), è complesso cercare di ascrivere la tipologia del resoconto di viaggio a uno specifico genere o forma letteraria. Il testo odeporico, infatti, nel suo essere in coestensività con il viaggio - da considerarsi "polimorfo, polisemico, polifunzionale, e, quindi, ambiguo di suo" (Iannone, Rossi, e Salani 2005:22) - sfugge alle classiche etichette. La stesura di viaggio può realizzarsi in "memorie, diari, diari di bordo, narrazioni di avventure, esplorazioni, viaggi e fughe" (Blanton 2002:2). Con il reportage narrativo, che emerge nell'Ottocento (Ricorda 2012:27), si assiste al passaggio verso una prospettiva più soggettiva, in cui l'inter-connettività tra io e mondo sono il fulcro del testo odeporico. Questa

mutua interazione sarà progressivamente centrale nel periodo post-romantico per divenire, in seguito, dominante nel periodo più florido della letteratura odepórica tra il tardo XIX e il XX secolo (fino agli anni '30 del Novecento), grazie alla democratizzazione della pratica del viaggiare (Blanton, 2002:11). Cambia il modo di viaggiare e di conseguenza cambia la natura e la composizione degli eventi fissati su carta. Nel tardo Novecento il ruolo del resoconto di viaggio è ineluttabilmente mutato: esso non è più la guida a cui attingere per scoprire l'esotico poiché questo ormai è a portata di mano; esso, bensì, rappresenta la metafora di una ricerca in cui si scoprono valori e culture diverse, in cui l'io e l'Altro s'incontrano (Blanton 2002:29).

In epoca moderna, il testo odepórico può essere definito come “formazione di compromesso” (Ricorda 2012:19), in bilico tra descrizione reale con scopi più scientifici e descrizione narrativa con intenti più letterari. Rispetto alle guide apodemiche del secondo Settecento e dell'Ottocento, la composizione di testi odepóricos nel Novecento derivano da processi di stratificazione (Ricorda 2012:24) ossia una stesura a più riprese, cominciando da appunti presi in loco e rielaborati in varie fasi. In questo contesto, prevalgono due figure, il “viaggiatore-narratore”, la cui relazione di viaggio sarà più scientifica, e il “viaggiatore-personaggio” il cui resoconto sarà più soggettivo, tipico della produzione del Novecento (Ricorda 2012:19). Nei due rispettivi testi, Pasolini e Moravia rispecchiano, a livello stilistico e formale, il diverso atteggiamento dei viaggiatori: il resoconto pasoliniano, infatti, rispecchia il “viaggio-itinerario” intriso di soggettività mentre quello moraviano si riallaccia al genere del “viaggio-trattato” in cui le riflessioni filosofiche, religiose e ideologiche sono al centro del testo; Pasolini è il viaggiatore volutamente impreparato che si lascia stupire dal diretto contatto con l'indigeno, mentre Moravia è l'epitome del viaggiatore organizzato e fonte d'informazione sul paese di destinazione.

## 2. Il viaggio in India

L'Oriente e l'Estremo Oriente, sinonimo di “esotico” per molti viaggiatori occidentali, sono sempre stati poli d'attrazione e interesse. L'India ha attratto, e attrae tuttora, gli intellettuali per la sua natura composita. E' il territorio ideale per sperimentare poiché, nella sua grandezza, molteplici sono le forme di contatto con il Diverso e lo Sconosciuto. Come nota De Pascale (2001:186), il paese indiano ha sempre ammaliato il viaggiatore europeo alimentando la “fame di esotismo, il desiderio di ritorno alle origini, il sogno di una regressione nella culla del mondo”. L'India può

essere considerata come un luogo peculiare di scontro tra il presente, da un lato, e il passato, dall'altro (D'Aquino 2006:41).

Tra il 1600 e il 1758 gli europei, in particolare portoghesi e poi inglesi, ebbero nel paese principalmente interessi egemonici di tipo economico-commerciale e successivamente politico-militare (Said 2013:80). Soprattutto la Gran Bretagna, storicamente, s'impose sulla società indiana con preponderanza modellandone in parte la sua essenza. Al momento dell'indipendenza nel 1947, l'economia del paese era appesantita da due secoli di amministrazione britannica le cui priorità erano gli interessi dell'Impero; tuttavia, gli investimenti inglesi, principalmente nella rete ferroviaria e nella definizione di regolamentazioni commerciali sia in aree rurali sia urbane, avevano assicurato al paese il decimo posto tra le potenze industriali mondiali (Corbridge 2009:3). Gli effetti della dominazione britannica furono ben visibili nella serie di carestie che colpirono l'India alla fine del XIX secolo, lasciando due indiani su tre in stato di assoluta povertà alla metà del XX secolo (Corbridge 2009:4). Secondo Moravia (2010:108), il colonialismo francese, portoghese e olandese si può ritenere una sorta di "pirateria ragionevole", mentre quello inglese "pur sotto le apparenze della rispettabilità vittoriana, ha qualche cosa di irrazionale, di stravagante, di eccessivo e conseguentemente duro, crudele e punitivo", tanto da rintracciare proprio nel dominio inglese uno dei fattori che hanno contribuito al fenomeno della povertà indiana (Moravia 2010:76). E' proprio nelle tre grandi città vittoriane dell'India – Bombay, Calcutta e Madras – in cui, secondo Moravia, si può rintracciare i segni della moderna povertà indiana; sono metropoli degne della penna di Dickens o di Balzac (Moravia 2010:77).

Dal 1951, Pandit Jawaharlal Nehru diventa il leader incontrastato del Congresso Nazionale Indiano nel suo tentativo di gestire la modernizzazione del paese alla ricerca dello sviluppo con il secondo piano quinquennale basato sui principi di Ragione e Modernità, credendo fermamente nella tecnologia e nel progresso (Corbridge 2009:5). Erede spirituale di Gandhi, Nehru puntò sulla nonviolenza come principio fondante del suo movimento nazionalista fino al 1964. Negli anni '60 la dicotomia Occidente-capitalista e Oriente-comunista spinge molti scrittori e giornalisti a visitare l'India. Questi sono anni cruciali nello sviluppo dell'Occidente

che vedono i giovani protagonisti dei cambiamenti continui a cui il mondo capitalista è soggetto; si tratta di trasformazioni veloci e prorompenti a più livelli a cui anche il Terzo Mondo non sfugge. Ottenuta l'indipendenza dall'egemonia occidentale, il paese indiano, infatti, diventa una realtà stimolante e suggestiva nell'emergente sviluppo che la caratterizza. È per questo che l'India negli anni '60 incuriosisce e affascina; è l'espressione dell'Alterità per molti autori europei poiché, a livello culturale e religioso, il paese è dinamico, vivace e attivo. Non solo è il paese culla di quattro grandi religioni – Induismo, professato dalla maggioranza della popolazione (Cobalti 2010:25-26), Buddismo, Giainismo e Sikhismo – e di altre fedi quali l'Ebraismo, il Cristianesimo, l'Islam, la seconda grande religione in India, e molte altre ideologie e filosofie ma è rimasta colonia inglese sino quasi alla metà del XX secolo. La sua società multilingue, multietnica, e pluralistica diventa inevitabilmente oggetto di studio. Inoltre, a livello naturalistico, il paese offre una vasta diversità di flora e fauna. In sostanza, l'India diventa lo spazio ideale per antonomasia, soggetto della letteratura odeporica del XX secolo, poiché essa è “luogo mitico delle origini culturali e antropiche del mondo” e “uno de più radicali simboli del Diverso” (D'Aquino 2006:7).

Molti autori si sono cimentati in vari resoconti su questo incantevole paese pieno di contraddizioni. L'India è un “luogo mitico e fiabesco: da quando Quinto Rufo, nel I secolo d.C. parlò delle affascinanti bellezze orientali e delle inestimabili ricchezze dei sultani. In molti ne parleranno; tra i tanti Marco Polo [...] Cristoforo Colombo, Kipling e via fino a Salgari” (Meneghel 2008:2); e ancora, per citare alcuni autori stranieri, Ernst Haeckel (1883), Théophile Gautier (1862), Pierre Loti (1903), Octavio Paz (1951), Allen Ginsberg (1962) e Marguerite Duras (1973). A cui si aggiungono molti italiani, ad esempio, Mantegazza (1881), De Gubernatis (1885), Lomonaco (1897), Gozzano (1912), Comisso (1930), Patti (1931), Maraini (1937), Levi (1956), Flaiano (1961), Manganelli (1975), potendo arrivare a includere anche Terzani (1974), e ancora Petri (1994), Trevi (2005) e Tabucchi (2010).

Nei primi anni '80 dell'Ottocento, Haeckel, parlando della popolazione di Bombay, scriveva nelle sue *Lettere di un viaggiatore in India*:

è composta di elementi così molteplici e si distingue per caratteri così svariati, che il voler tracciare, anche in un breve schizzo, la vita e i costumi di questo mondo complesso, sarebbe compito superiore alle mie forze. [...] Non vi ha nulla di più grazioso dei bambini di questa razza, che si trastullano per le vie e sono al tutto nudi fino all'età di nove anni. Del resto gli uomini che appartengono alle classi inferiori sono pure quasi nudi [...]. A questa età [16-20] i lineamenti del volto, sovente di una rara finezza e di una distinzione estrema, hanno una certa impronta di malinconia piena d'incanto (Haeckel 1892:27).

In linea con Haeckel si esprimevano anche Carlo Levi, secondo cui l'India è “una terra immensa, dove ogni cosa di ogni tempo è terribilmente presente, sì che da principio ne sei sopraffatto” e la cui società “sembra un enorme mucchio di chicchi di riso separati l'uno dall'altro” (Levi cit. in D'Aquino 2006:4). Sulle stesse note è il resoconto di Gozzano all'inizio del XX secolo; con ben quarant'anni d'anticipo, nel 1916, lo scrittore torinese fissa su carta paesaggi e problematiche simili a quelli dei suoi successori.

Tutto è intatto in quest'India britanna, tutto è come nei libri e nelle oleografie: danze di bajadere, tempi colossali, ciurmerie di fakiri; e guai per chi soffre la ripugnanza dei luoghi comuni, o la nostalgia delle cose inedite; qui il letterato è esposto di continuo al rammarico acuto, al dispetto indefinibile che si prova quando la realtà imita la letteratura (Gozzano cit. in De Pascale 2001:191).

Ciò che maggiormente colpisce il viaggiatore europeo è la vastità del territorio e la presenza incombente della popolazione che sembra soffocare e sopraffare l'ambiente in cui essa vive. La molteplicità di stimoli a cui ogni scrittore è sottoposto si appella a un linguaggio basato sull'uso sapiente di aggettivi, metafore e similitudini. I colori, i dettagli, ogni singolo frammento di questa realtà esotica contribuiscono a convenire più chiaramente la posizione degli autori nei confronti di una realtà terzomondista alienante agli occhi dell'osservatore occidentale. Di grande impatto è la degradazione che il viaggiatore occidentale consta nelle persone, che come tasselli di un mosaico, ricoprono e affollano le strade indiane. Il fascino dell'Altro e dell'Alterità, spesso associati all'idea di “irrealtà”, concentrato in questo paese dai mille richiami esotici viene, generalmente, ridimensionato dal contatto effettivo con la realtà indiana. Ciò che potrebbe venire inteso come disincanto o, forse superficialità, non è altro che il filtro di lettura personalizzato e caratteristico di ogni singolo scrittore. La cosiddetta “irrealtà” si delinea come interpretazione della realtà attraverso il filtro individuale che la rende in ultimo “il diverso” per eccellenza, ossia tutto ciò che è estraneo al viaggiatore e che si esplicita concretamente nelle fattezze

del paese e della sua popolazione. È la dualità del fascino – l’India come paese incantatore – e dell’orrore – India paese fagocitante e spaventoso – che rende i resoconti di viaggio sull’India più compositi e affatturanti. Spesso il viaggiatore occidentale non riesce a svegliarsi dal sogno/incubo, tanto che la realtà, spogliata della sua normalità, diventa “sempre anormale”:

Questa realtà [mai del tutto a livello dei sensi dell’uomo] è invece sempre anormale, intendendo per anormalità tutto ciò che non è alla misura umana; e lo è nelle due maniere fondamentali e opposte dell’incubo ossia di un’irrealtà angosciosa e del miraggio ossia di un’irrealtà seducente (Moravia 2010:86).

Sono proprio la presenza e l’incontro-scontro con l’Altro, l’incontro con l’Alterità, e la costante inquietante sensazione di irrealtà, che offrono l’occasione per un’autoanalisi. L’India, in questo senso, è un “importante strumento di autoidentificazione [...] e al tempo stesso come uno dei pochi ‘altrove’ in grado di ridare significato alla letteratura di viaggio nel secolo del *déjà-vu*” (D’Aquino 2006:9). Inoltre, secondo Longo (2010:9), “i viaggi in India costituiscono la possibilità di incontrare alternative diverse rispetto al capitalismo consumistico, alla linearità della Storia, al *logos*”. Attraverso i racconti di questi viaggi si ripercorre geograficamente, socialmente e culturalmente un percorso spazio-temporale atipico per lo scrittore e perciò un caso sui generis. Nelle dinamiche tra Io e l’Altro, tra Occidente e Oriente, tra Capitalismo e Comunismo, tra Cristianesimo e Multi-religiosità, si delineano i racconti di due abili scrittori, come Pasolini e Moravia, che usano approcci diversi ma complementari per dipingere e raccontare l’India superando stereotipi, relazioni univoche e limiti socio-culturali.

### 3. *L’Idea di Moravia e L’Odore di Pasolini a confronto*

Come lo stesso Pasolini scrive (2009:85-86), in occasione del centenario della nascita dell’intellettuale indiano Rabindranath Tagore, premio Nobel per la letteratura nel 1913, con l’amico e collega Alberto Moravia si reca per la prima volta in India. In questo viaggio di un mese e mezzo, poco prima della fine del 1960, i due viaggiatori vengono successivamente raggiunti da Elsa Morante, al tempo moglie di Moravia. I due scrittori-inviati, rispettivamente, de “Il Giorno” e del “Corriere della Sera” al loro rientro pubblicarono i loro reportage - tra febbraio e marzo 1961 quelli di Pasolini e tra febbraio e luglio gli 11 contributi di Moravia (De Pascale 2001:192) - sulle varie tappe del loro viaggio. L’itinerario geografico seguito dai due autori-amici parte da Bombay, seguita da Aurangabad, Delhi, Agra, Gwalior, Khajuraho, Allahabad, e poi Benares, Calcutta, Madras, Tanjore, Madurai, Cochin e, infine, di nuovo Bombay. Tuttavia, la narrazione

dei due testi seguirà un percorso personale interiore (De Pascale 2001:192) non sarà perciò il riflesso del vero e proprio percorso geografico.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e Alberto Moravia (1907-1990) sono due esempi di scrittori prestati al giornalismo appartenenti a quella che si può definire la terza fase della storia del reportage italiano, in cui, in un mondo ormai conosciuto, lo scrittore si sostituisce ai gradi reporter e punta sull'aspetto letterario del viaggio (Meneghel 2007:1). Difatti, l'anno successivo all'esperienza, entrambi decisero di raccogliere il materiale pubblicato e trasformarlo in due volumi dai titoli evocativi: *L'odore dell'India* in 6 capitoli per Pasolini e *L'Idea dell'India* per Moravia in 12 capitoli. Sono proprio i due titoli che riflettono gli approcci all'India dei due autori. Nonostante "odore" non sia una delle parole più ricorrenti nel testo pasoliniano, essa ha una significativa connotazione conferendo estrema importanza alle facoltà olfattive, "il più animalesco dei nostri sensi" indice del "neo-primitivismo" dell'autore (D'Aquino 2006:63):

Quell'odore di poveri cibi e di cadaveri, che, in India, è come un continuo soffio potente che dà una specie di febbre. È quell'odore, che diventando un po' alla volta un'entità fisica quasi animata, sembra interrompere il corso normale della vita nei corpi degli indiani. Il suo alito, colpendo quei poveri corpicini coperti di leggera e sudicia tela, sembra come corroderli, impedendogli di crescere, di arrivare a una compiutezza umana (Pasolini 2009:59).

L'associazione dell'odore si estende in Pasolini, raggiungendo, come suggerisce D'Aquino (2006:64) "la nostalgia di quell'antico sentimento del sacro che nell'Occidente industrializzato e consumista degli anni '60 si avviava a perdere ogni diritto di cittadinanza, a divenire solo un ricordo". È l'odore del dolore, dell'insopportabile novità, della monotonia, del silenzio o dei roghi dei morti, dell'insopprimibile differenza (De Pascale 2001:198). È un odore confermato dallo stesso compagno di viaggio che alla richiesta di dire quali siano le cose che lo hanno colpito di più risponde: "L'odore dolciastro, penetrante, disfatto e nauseabondo, come di sanie, di fiori putrefatti, di frutta marce che si sente nei vicoli di Benares" (Moravia 2010:9). L'"idea" di Moravia, invece, suggerisce un rapporto più ragionato e meno impulsivo che non lo aiuti solo a superare l'impatto con la realtà ma gli permetta di trascrivere la sua esperienza, mediata dal bagaglio culturale, giungendo a rilevanti riflessioni filosofiche e religiose. De Pascale (2001:193) sostiene che l'analisi, l'argomentazione e la lucida considerazione storica rappresentino per Moravia un'ancora a cui aggrapparsi durante il confronto con la tragica miseria indiana che va oltre ogni comprensione.

Le posizioni e gli stili dei due scrittori appaiono chiari fin dalle prime pa-



gine dei loro racconti; i commenti dei critici parlano spesso di “opposizione”, “diversità” (De Pascale 2001; D’Acquino 2006) mentre alcuni ne sottolineano, seppur nella loro diversità, la complementarietà (Pruneddu 2009). Sin dalle prime pagine è chiaro che l’approccio con l’Alterità e il sistema terzomondista è diverso: il testo moraviano più simile ad un saggio, ordinato per argomenti, contiene molte informazioni e descrizioni, contrapponendosi al resoconto più autobiografico e partecipe di Pasolini in cui il discorso si sviluppa sui canali dell’introspezione e della riflessione (De Pascale 2001:192-196). Se da una parte, Moravia “privilegia un approccio razionale e un taglio saggistico-documentario”, dall’altra, Pasolini “va in contro all’India senza mediazioni culturali [...] oppone antagonisticamente alla capacità di sintesi e d’astrazione di Moravia, alla sua visione d’insieme e dall’alto, un’immersione “simpatica” nel particolare nelle sensazioni” (D’Acquino 2006:52).

I viaggiatori giunti da aree sviluppate in luoghi di sottosviluppo economico, quali l’India appunto, si trovano ad affrontare il vortice dell’umanità terzomondista. La distanza culturale, a cui associare i costanti paralleli con la dimensione conosciuta e europeista, non sembra incolumabile, non porta, cioè, alla produzione di tesi etnocentriche o di scontro con l’Altro. Ciò nonostante, questa differenza non va sminuita. Essa rappresenta, soprattutto per Pasolini, una spinta propulsiva all’azione che lo porta ad immergersi nella società indiana rappresentante l’Alterità per eccellenza.

La dualità dei testi si materializza nella dualità di atteggiamento e approccio alla realtà. In apertura il lettore si trova davanti, da una parte, un Moravia più posato, meno coinvolto, sembrerebbe rappresentanza di uno spirito più maturo e introspettivo “col suo meraviglioso igienismo” (Pasolini 2009:15), intento nel cimentarsi “in un’attenta disanima del fenomeno del pauperismo indiano, indagato nelle sue cause naturali e in quelle sociali e storico-politiche” (D’Acquino 2006:69); e dall’altra, un Pasolini, più partecipe, attratto dallo spirito d’avventura, come si descriverebbe lui stesso, “ineconomico”, intento a girovagare trovandosi “commosso come uno scemo” colpito da “una miseria orrenda” (Pasolini 2009:15).

La partecipazione pasoliniana e l’effetto che questo viaggio ha sull’autore di adozione friulana sono palesi fin dalle prime righe, anche, ad esempio, quando descrive il canto proveniente dai meandri della Porta dell’India:

Il tono, il significato, la semplicità sono quelli di un qualsiasi canto di giovani che si può ascoltare in Italia e in Europa: ma questi sono indiani, la melodia è indiana. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per

me: che sento la vita di un altro continente come un'altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma con altre sue leggi interne, vergini (Pasolini 2009:11-12).

È il canto che “riveste un significato ineffabile e complice; una rivelazione, una conversione alla vita” (Pasolini 2009:12) che però si trasforma col calare della notte in silenzio e il sonno ad esso legato assume nelle polverose e sudicie strade indiane le spoglie della morte: “Tutta la strada è piena del loro silenzio: e il loro sonno è simile alla morte, ma a una morte, a sua volta, dolce come il sonno” (Pasolini 2009:19).

### 3.1 L'altro: la popolazione indiana

In entrambi i resoconti colpisce l'incontro con la popolazione locale nelle sue sfaccettature più cruente e toccanti. Le descrizioni pasoliniane e moraviane puntano sui dettagli; sono stampe minuziose della visione italiana, è perciò più in generale occidentale, della società indiana.

Pasolini, nelle prime pagine, punta prevalentemente sui colori nero e bianco, che sembrano inghiottire qualsiasi altra sfumatura di colore, per poi, nei capitoli successivi, aggiungere tinte nuove ai quadri verbali rappresentati; Moravia, invece, prova a donare colore a individui caratterizzati da “una mescolanza di paziente rassegnazione, di imperturbabile ignoranza, di mestizia ancestrale” (Moravia 2010:19).

L'emblema del pauperismo impregnante sono le strade indiane con la folla di individui che si accalcano in esse. Per il lettore occidentale, l'intreccio delle vie, spesso immerse nell'oscurità dai contorni sfuocati, riproducono fedelmente lo stereotipo collettivo del paese terzomondista, affollato nella sua caducità. L'India sembra essere un “paese semplice e paesano” (Pasolini 2009:70), “intellettualmente, facile possederlo” (Pasolini 2009:61), in cui la compassione è il sentimento prevalente (Moravia 2010:18). È un'emozione suscitata dalla eterogenea popolazione indiana tra cui spiccano mendicanti, questuanti, straccioni, di tutte le età, ma soprattutto bambini e vecchi.

Moravia evidenzia come la portata di un fenomeno, come la malattia o la povertà, venga amplificata a livello esponenziale tanto che il suo impatto e le sue conseguenze hanno realmente e visivamente una forza tale da trasformare la realtà in incredulità e irrealtà. È un incubo dilagante che colpisce la popolazione, le infrastrutture, i paesaggi urbani e agricoli originando, ovunque il viaggiatore spostò il suo sguardo, un senso di surrealismo. Tutto, “aspetti belli” e brutti,

risulta effimero e avvolto in una coltre di incertezza, una sorta di allucinazione. Moravia lo definisce un “senso di miraggio” (Moravia 2010:88) che influisce sulla realtà sensibile invadendo i confini dell’irrealtà.

Molte descrizioni in entrambi i resoconti avvengono al crepuscolo o la sera, ma ciò che colpisce maggiormente è che anche le descrizioni diurne sono generalmente tra realtà e irrealtà, avvolte in un alone mistico ed esotico. A livello narrativo entrambi i testi richiamano la dimensione onirica, come se il viaggio reale si trasformasse in un viaggio di pensiero al di là dei confini del razziocinio. Questo proprio perché la mente umana sembra capace di accogliere in sé un carico limitato di dolore e desolazione. Il disagio emotivo viene, tuttavia, mitigato dal paesaggio e dalla calma che esso conferisce congiuntamente all’atteggiamento dei locali, che nella loro angosciata situazione esistenziale, riescono ad offrire aiuto e sorrisi al viaggiatore-osservatore.

Tutta questa gente tace con un’aria di indifferenza assoluta, come se sapesse di dover aspettare per l’eternità. [...] Gli abitanti dei villaggi hanno per lo più un aspetto attraente, gli uomini asciutti, ben fatti, nobili, le donne spesso belle, con portamenti pieni di dignità mentre vanno ad attingere al pozzo portando un’anfora sul capo o si avviano verso i pascoli con i bambini e le capre (Moravia 2010:68).

È un’immagine bucolica che viene inserita con maestria nel paesaggio d’insieme caratterizzato da “carri con buoi, famiglie, mendicanti e vagabondi”, in villaggi con “tetti di paglia e un po’ delle pareti di fango seccato”, uno “stagno d’acqua morta, verde e tiepida [...] rispecchiando malinconicamente le sponde terrose e le vacche che vi stanno accovacciate” (Moravia 2010:68), creando un’atmosfera di inoperosità. L’indolenza rurale si trasforma spesso in fastidio, anche fisico, nei centri più affollati, come notato da Pasolini: “Siamo arrivati [a Calcutta], scesi dai tassi, assaliti come uno sciame di mosche, da una calca di lebbrosi, di ciechi, di storpi, di mendicanti” (Pasolini 2009:30).

L’idea che Pasolini si fa della società indiana, di cui circa l’85% analfabeta (Pasolini 2009:85), è quella di un “enorme sottoproletariato agricolo, bloccato da secoli nelle sue istituzioni dalla dominazione straniera” (Pasolini 2009:61) che si rifugia nella famiglia, fonte di certezza tra tanta incertezza. Si spinge oltre paragonando la “borghesia” indiana, traumatizzata dalla congerie di difficoltà socio-economiche che causano costante ansia, “resa quasi afasica o almeno afona” (Pasolini 2009:62), alla borghesia meridionale nostrana con le sue contraddizioni e i suoi squilibri. E aggiunge: “La gente che in India ha studiato, o possiede

qualcosa, o comunque compie quella funzione che si chiama del «dirigere», sa che non ha speranza: appena uscita, attraverso una coscienza culturale moderna, dall'inferno, sa che dovrà restare all'inferno" (Pasolini 2009:61). In questo clima, preoccupante è per Pasolini (2009:71) l'occidentalizzazione meccanica e deteriorante della popolazione. La popolazione locale è spesso rappresentata come soggetto passivo, costretta in una situazione esistenziale apparentemente immutabile e soffocante.

Moravia, sulle stesse linee, riprende l'idea onnipresente dell' "assurdità e irrealtà": "il sistema delle caste introduce nei rapporti umani, anche i più semplici, un sottile senso di absurdità e irrealtà tanto più angoscioso in quanto nessuno pare capace di sottrarvisi" (Moravia 2010:87). Non sfugge, infatti, agli autori la staticità provocata dal sistema delle caste. E' lo stesso Moravia, come docente, a fornire una spiegazione del concetto di casta: "un gruppo al tempo stesso razziale, professionale e sociale dai limiti invalicabili"; le caste "originariamente erano quattro delle quali tre (brahmana, i ksatriya, cioè o sacerdoti, i guerrieri e i mercanti e agricoltori, costituivano la classe dirigente e la quarta (il sudra, ossia i servi della glebba) il proletariato" (Moravia 2010:79). Mentre Pasolini (2009:78) ritiene che la tradizione indiana sia prettamente castale, le cui "fossilizzazioni" sono interne al paese e perciò difficili da analizzare, Moravia (2010:78) rintraccia nella casta, seppur formalmente abolita, una delle cause primordiali della povertà indiana. Sebbene entrambi gli autori riportino l'abolizione del sistema castale, entrambi notano ancora la sua sussistenza. È come se gli indiani avessero la necessità di sentirsi tutti "codificati", richiamando così un certo conformismo di stampo europeo (Pasolini 2009:80).

I due viaggiatori non vengono, però, a contatto solo con i poveri locali, hanno, infatti, occasione di incontrare personaggi importanti, in primis Nehru, e frequentare ambienti altolocati, quali, ad esempio, l'ambasciata di Cuba a Nuova Delhi, in cui si osservano "la grandiosità insipida dell'imperialismo mercantile britannico e la solennità infiocchettata e marziale del despotismo indiano" (Moravia 2010:35). Pasolini nomina gli incontri con vari intellettuali, ambasciatori e politici: "Mulaokar, direttore dell'Hindustan Times, Prem Mhatia, direttore del Times of India, Asoka Mehta, leader del partito socialista «Praja»; Durga Das, giornalista politico" (Pasolini 2009:87) e ancora due scrittori, Panikkar e Chandury. L'ambiente politico e quello religioso permetteranno, dunque, ulteriori riflessioni sul sistema indiano e la sua diversità.

### 3.2 L'Alterità: Religione e Ideologie

In India, la cui atmosfera è “propizia a qualsiasi spirito religioso pratico” (Pasolini 2009:43), Pasolini e Moravia vengono a contatto con varie ideologie religiose e politiche. I pensieri e le idee sulla religione sono disseminati in entrambe le relazioni, proprio per la natura pregnante di questo soggetto nella società locale. I templi, di grandi e piccole dimensioni, sono cosparsi sul percorso che i due autori compiono. Se da una parte, Pasolini, da prima sopraffatto dallo stupore, esterna la sua critica per alcune forme di religiosità, dall'altra è affascinato dalla figura di alcuni esponenti dei diversi culti. Come si è precedentemente scritto, l'India è un paese che dal punto di vista religioso offre un quadro complesso. Pasolini, così come il lettore occidentale, rimane disorientato da tale complessità; nel suo resoconto rende partecipe il lettore di diversi riti di matrice religiosa, paragonandone uno, ad esempio, alle usanze rustiche paganeggianti dei contadini friulani. Interessante è l'idea pasoliniana di una sorta di generale distacco, che non va inteso come indifferenza, da parte degli indiani verso questa tematica. Anzi, Pasolini ha notato nella popolazione locale “una religiosità generica e diffusa: un prodotto medio della religione” (Pasolini 2009:42), che rende la religione stessa più che un culto a sé stante un modo di vivere vero e proprio. La conferma giunge anche da Moravia (2010:8): “L'India non è il paese di una religione storicamente ben definita, con un fondatore, uno sviluppo, un passato, un presente e un futuro. L'India è il paese della religione come situazione esistenziale”. La religione, sotto diverse forme e fisionomie, sembra essere presente in tutto ciò che circonda i viaggiatori. “Certe forme di religiosità sono coatte, tipicamente medievali: alienazioni dovute all'orrenda situazione economica e igienica del paese, vere e proprie nevrosi mistiche, che ricordano quelle europee, appunto, del medioevo, che possono colpire individui o intere comunità” (Pasolini 2009:42).

Induisti – ritenuti miti e buoni di natura – musulmani, buddisti e cattolici coesistono in comunità definite ma mentre si parla di bramani e santoni senza conferirgli un'identità precisa, il mondo cattolico viene rappresentato da Suor Maria Teresa di Calcutta e Padre Wilbert incontrato a Cochín. Entrambi i religiosi rivestono il ruolo del missionario che si dedica con devozione, l'una, e, sembra, con sforzo, l'altro, ad aiutare il prossimo in difficili condizioni di precarietà e malattia. La descrizione, delicata e incisiva, di Suor Teresa, con paragoni artistici e letterari, illustrano appieno lo stile pasoliniano e riportano l'impatto che quest'incontro ha avuto sull'autore.

In questo elaborato si è più volte sostenuto che l'esperienza raccontata da

Pasolini risulti più sentita e partecipe perché lo scrittore tende ad immergersi in solitaria e totalmente in questo difficile sistema. La sua immersione lo porta ad un totale coinvolgimento, attestato dall'episodio con Revi, un bambino indigente incontrato per le strade di Cochín, in cui il sentimento di *caritas* prevale e lo spinge ad agire poiché ha in sé “gli elementi del bisogno d'impegno” (De Pascale 2001:197). Pasolini si lascia toccare dal ragazzino, conosciuto al tramonto e da cui si separerà in “una notte di pestilenza” (Pasolini 2009:56), dal suo “sorriso arguto e dolce” e dai suoi “abiti di angelo” (Pasolini 2009:47). Revi colpirà talmente l'autore che andrà oltre il suo ruolo di viaggiatore-osservatore, per diventare viaggiatore-attore, riuscendo a fare ospitare il ragazzo dal sacerdote olandese, un giovane prete che ricorda a Pasolini un santone per la barba e i folti capelli.

I traumi che Moravia deve affrontare, mediandoli con un'analisi razionale, sono la povertà e il politeismo (D'Aquino 2006:69; De Pascale 2001:194). Nella parte dialogata dell'Introduzione a *L'Idea dell'India*, lo scrittore romano cerca di proporre una risposta alla domanda “Che cos'è l'India?”. “L'India è il contrario dell'Europa. L'India è il paese della religione” (Moravia 2010:6). Seguono poi svariati tentativi di chiarire questo concetto: “La religione è l'India e l'India è la religione” (Moravia 2010:8), è “L'odore dolciastro, penetrante, disfatto e nauseabondo [...] che si sente nei vicoli di Benares, mentre ci si fa largo tra la folla dei pellegrini” (Moravia 2010:9), e ancora è rappresentata da:

Le sublimi torri dei tempi del sud, a Tanjore, a Madura, a Kumbakonam, le torri chiamate gopuram che salgono e salgono come scale angeliche verso il cielo azzurro e luminoso, portando in alto, tra i voli neri dei corvi, intere popolazioni di sculture gesticolanti, mentre giù in basso nei cortili sudici e nelle piscine impure i pellegrini brulicano come insetti (Moravia 2009:9).

Numerose sono ancora altre descrizioni della religione che uniscono l'uomo, lo spazio e il tempo. Nel resoconto moraviano, si insiste anche sul concetto di morte, poiché la religione supporta quell'indifferenza stoica tipica dell'uomo indiano verso le avversità che lo tormentano quotidianamente, affidando alla morte il solo rito di passaggio d'abbandono delle spoglie terrene.

La religione è stata usata, secondo Moravia, dal nazionalismo come base fondante di suddivisione sociale. Non solo, dice Moravia, l'India è l'unico paese in cui i problemi religiosi sono prioritari ma il paese dovette gestire anche la “furia conquistatrice dell'Islam” (Moravia 2010:47). Emerge dal confronto con l'Islam, attraverso la concezione moraviana, e forse europea, una rappresentazione pungente dell'invasione islamica e delle sue conseguenze che interessa la

fascia dei cosiddetti intoccabili, “disprezzati, oppressi, miserabili, gli intoccabili non avevano niente da perdere e tutto da guadagnare a farsi musulmani” (Moravia 2010:49). Moravia presenta un chiaro resoconto storico e sociale, parlando, ad esempio, della creazione del Pakistan, della rottura tra Gandhi e Jinnah e delle carneficine di quel periodo; in queste sezioni il resoconto si conferma sempre più come saggio con scopi informativi.

La parte che riguarda il leader indiano Jawaharlal Nehru (1889-1964), primo Capo di Governo della neo-Repubblica indiana, è dettagliatamente riportata da Moravia nel terzo capitolo dedicatogli, “Nehru l’Intellettuale”. La descrizione di Nehru assume fin da principio toni positivi poiché viene presentato come, “un intellettuale, liberale e introspettivo”, “autentico e senza contaminazioni demagogiche e irrazionali” (Moravia 2010:37), che giunge al potere usando la persuasione, che l’autore romano, ritiene tipico dell’atteggiamento dell’intellettuale. Nel suo saggio, Moravia si spinge oltre e paragona il nazionalismo risorgimentale italiano e quello indiano accumulati dalla spinta liberale. I due incontri tra Nehru e Moravia, uno ufficiale e un secondo più informale, permettono allo scrittore di fare una specie di excursus storico, fornendo al lettore nozioni contenutistiche, e di delineare i principali problemi che l’India dell’epoca doveva affrontare: “la sovrappopolazione, il problema dei rifugiati, i rapporti con la Cina, la povertà e arretratezza delle masse, il progresso scientifico”, a cui si aggiunge “l’attenzione contemplativa cui è costretto l’uomo in prigione” (Moravia 2010:41-42). Nehru è la figura dell’uomo di Stato dotato di potere che pensa che il nazionalismo di influenza socialista dovrebbe riallacciarsi al brahmanesimo. Pasolini risulta meno interessato a riportare i dettagli, accenna al Bramanesimo in toni piuttosto vaghi, esso “parla di una forza originaria vitale, un «soffio», che poi si manifesta e concreta nella infinta plasticità delle cose: un po’ insomma la teoria della scienza atomica come, appunto, rileva Moravia” (Pasolini 2009:32). Dal canto suo, Pasolini descrive Nehru come un empirico, “né inglese, né indiano: è un uomo del mondo, che, con dolcezza indiana e praticità inglese, si occupa dei problemi di uno dei più grandi paesi del mondo” (Pasolini 2009:77-78). Ciò nonostante, la sua arguzia di attento osservatore lo porta a pensare che l’India e Nehru siano lontani; il paese indiano, secondo Pasolini, è ancora immerso nelle sue tradizioni nazionali, che si rifanno in ultimo alle tradizioni castali; giocando nuovamente sul contrasto luce-buio, Pasolini (2009:78-79) conclude: “Gli indiani in questo momento sono un immenso popolo di frastornati, di vacillanti: come delle persone vissute per lungo tempo al buio, e improvvisamente riportate alla luce”.

In entrambi i volumi le descrizioni naturalistiche richiederebbero lo

sviluppo di un ulteriore e separato elaborato. Il paesaggio sia metropolitano sia rurale entra con forza in entrambi i testi ma è sempre intrinsecamente legato alle persone che lo popolano. La monotonia sembra essere, comunque, uno dei tratti distintivi che emerge dall'itinerario geografico seguito dai due compagni di viaggio. Pasolini (2009:106), critico e arguto, sottolinea la necessità di "avere la potenza itinerante di un salmodista medievale per poter riaffrontare a ogni suo ripresentarsi la terribile monotonia dell'India".

### Conclusione

La pratica del viaggio, la cui tipologia e fisionomia è cambiata nel tempo e nello spazio, è una usanza antica dal fascino universale con il potere di accumulare popoli e culture diverse. Spesso, il viaggiatore, soprattutto l'errante moderno, sciolti i legami sociali a cui è incatenato nella quotidianità rituale, ha l'opportunità di verificare se il suo patrimonio conoscitivo sia basato su fatti reali o fittizi. È il viaggio, non solo come viaggio fisico o geografico, ma il viaggio spirituale, umano e emozionale, che cambia l'approccio alla vita del viaggiatore-osservatore arricchendolo cognitivamente. Questo arricchimento non avviene solo per colui che compie il viaggio, ma anche per coloro che non viaggiando hanno l'opportunità di leggere i resoconti di tali avventure. La curiosità che spinge alla mobilità, è la stessa che spinge il lettore ad interessarsi alla fiorente e antica tradizione della letteratura odeporea. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini si inseriscono nella lunga tradizione della scrittura di viaggio con due resoconti dai titoli evocativi, rispettivamente, *L'Idea dell'India* e *L'Odore dell'India*. I due intellettuali italiani, in questo caso giornalista-inviati e amici, riportano un'immagine dell'India filtrata attraverso la loro lente occidentale mitigata per Pasolini dal senso di partecipazione e condivisione e per Moravia dall'analisi logica e riflessiva. Entrambi forniscono, attraverso l'uso sapiente del linguaggio, visioni diverse di un paese irrealmente incatenato alle dualità o pluralità di pensiero, religiose, geografiche e socio-culturali. L'India funge da stimolo di confronto, protesta, riflessione, autoanalisi. La frammentarietà del discorso letterario inserita in una cornice pre-organizzata, rispecchia esattamente la condizione del viaggiatore occidentale che fugge viaggiando dal mondo capitalista a cui appartiene ma che analizza con il proprio metro, spesso criticando, la rappresentazione dell'Alterità esotica e, anzi, cade nel continuo paragone tra il conosciuto Occidente e l'Oriente in via di scoperta. Nel decostruire e decontestualizzare la propria realtà, al fine di ricostruire una nuova realtà apparente, senza presunzione o superbia, i due testi odeporeici a confronto attestano la matura consapevolezza dell'osservatore e dell'osservato di una situazione esistenziale statica nella sua immutabilità. È la dimensione surreale, di sogno, o



meglio incubo perenne, anche avvolge le descrizioni paesaggistiche e umane, i dettagli storici e le informazioni esplicite o implicite sull'India degli anni '60. È così che prende vita, nella prospettiva del viaggio lavoro-evasione dei due autori, un quadro di luce e ombre del sistema indiano, in cui i problemi della sovrappopolazione, delle caste, dei retaggi religiosi, della povertà e del tanto desiderato progresso si mescolano formando una nuovo contesto che ammorba ma affascina il viaggiatore occidentale.

## Bibliografia

- Blanton, Casey (2002) *Travel Writing. The Self and the World*, Routledge, New York & London.
- Brilli, Attilio (2004) *Viaggi in corso*, Il Mulino, Bologna.
- Cobalti, Antonio (2010) *India*, Quaderno 51. Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale. Università degli Studi di Trento.
- Corbridge, Stuart (2009) "The Political Economy of Development in India since Independence". in Paul Brass (ed.). *Handbook of South Asian Politics*, Routledge, London, 318-336.
- D'Aquino, Alida (2006) *L'Io e L'Altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Avagliano Editore, Catania.
- De Pascale, Gaia (2001) *Scrittori di Viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Haeckel, Ernst H. (1892) *Lettere di un Viaggiatore dell'India*. Traduz. Lessona Michele, Unione Tipografo Editrice, Torino.
- Hume, Peter, e Tim Youngs (2002) *Travel Writing*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Iannone, Roberta, Emanuele Rossi, & Mario P. Salani (2005) *Viaggio nel viaggio. Appunti per una sociologia del viaggio*. Meltemi, Roma.
- Longo, Maria Luisa (2010) *L'India nell'immaginario occidentale*. (Tesi di dottorato). Université de Montréal, [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4575/Longo\\_Maria-Luisa\\_2010\\_these.pdf](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4575/Longo_Maria-Luisa_2010_these.pdf) (20.05.2014).
- Meneghel, Luca (2008) "Quando il giornalismo in Italia lo faceva Moravia", *Pagine Corsare*, [http://www.pasolini.net/notizie\\_moravia.htm](http://www.pasolini.net/notizie_moravia.htm) (15.06.2014).

Moravia, Alberto (2010) *Un'Idea dell'India*, Bompiani, Bologna.

Pasolini, Pier Paolo (2009) *L'Odore dell'India*, Garzanti, Milano.

Pruneddu, Pietro (2009) "Un'idea, un odore, un viaggio. Moravia e Pasolini in India, due reportage a confronto". *Viaggi nella Letteratura*, [http://viaggiscrittura.altervista.org/pdf\\_studenti/Pietro\\_Pruneddu.pdf](http://viaggiscrittura.altervista.org/pdf_studenti/Pietro_Pruneddu.pdf) (23.05.2014).

Ricorda, Ricciarda (2012) *La Letteratura di Viaggio in Italia. Dal Settecento ad oggi*, La Scuola, Brescia.

Said, Edward (2013) *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano.

# RELACIONES ENTRE EL ORDEN Y EL DESORDEN DE SECUENCIAS Y CRONOLOGÍA EN *PEDRO PÁRAMO*

E. Zeynep ÖNAL  
İstanbul Üniversitesi

## Abstract

*The following study entitled 'Connections between the order and disorder of sequences and chronology in Pedro Páramo' aims to supply the reader with the essential facts with respect to the mythical world constructed in the narrative text of Juan Rulfo. The structure of Pedro Páramo is built in such a way that the motives for the structural chaos such as the union of the past and present in the history, union of the reality and illusion, union of the living and dead, union of the land and underground narrated from the voice of two different narrators and from various points of view of various characters might lead the reader to disorientation during reception of the text. The present is frequently interrupted by the narration of a past time and the past history is narrated from different viewpoints in a chronological disorder which results in confusion for setting-up of the connections between the order of sequences and of the chronological disorder existing in the narrative text. Once the requisite study with regard to the disorder of sequences and of history is carried out the thematic coherence can be constructed accurately. The study comprises four parts: The first part aims to give brief information on Juan Rulfo and the importance of his work; the second one makes access to the mythical world of the text making a summary of the theme and providing the reader with information over the confusions that might face in the text.; the third one carries out a study on the fragments setting the confusions related with space and time; the fourth part fulfills an overall look to the text.*

**Keywords:** *mythical world of Pedro Páramo, chronological disorder, disorder of sequences, union of past/present; reality/illusion.*

### Özet

*'Pedro Páramo adlı eserde olay dizisinde ve zamandizinde görülen düzen ve düzensizlik'* başlıklı bu çalışma, Juan Rulfo'nun söylencesel anlatı evreninde okuru temel bulgularla donatmayı amaçlar. Pedro Páramo'da iki anlatıcının sesinden ve öykü kişilerinin bakış açılarından iletilen öykü ve yapısal karmaşa – geçmiş / bugün; gerçek / düş; yaşayan / ölü; yeraltı / yerüstü buluşması – metnin alımlanması sürecinde okurn zihnini bulan-dırabilir. Zamandizinsel açıdan düzensizlik gösteren anlatımda geçmiş zaman bugünü sıklıkla kesintiye uğratar ve geçmiş zamanda yaşanan öykü farklı sesler yoluyla aktarılır. Sonuç olarak olaylar dizisi ve zamandizinde görülen düzensizliğin belirlenmesi ve ikisi arasındaki bağlantının kurulması, okuru karmaşık bir sürece yönlendirir. Olay dizisinde ve zamandizinde görülen düzensizliğin çözümlenmesi, izleksel tutarlılığın sağlanması için gereklidir. Bu çalışma dört bölümden oluşur: Birinci bölüm Juan Rulfo ve yapıtı hakkında temel bilgi vermeyi amaçlar; ikinci bölüm metnin söylencesel evrenine giriş yapar, konunun kısa özetini sunar ve okuru karşılaşması olası yapısal karmaşa konusunda bilgilendirir; üçüncü bölüm zaman / uzam düzlemindeki karışıklığı ortaya koyarak parçaları çözümler; dördüncü bölüm metnin genel görüncesini sunar.

**Anahtar sözcükler:** *Pedro Páramo'da söylence evreni, zamandizinsel düzensizlik, olay dizisinde düzensizlik, geçmiş/bugün; gerçek/düş buluşması.*

Juan Rulfo nació en el estado de Jalisco de México, un lugar de tierras estériles. Podemos observar cómo la zona denominada “Los Bajos” en la que nació ha determinado el marco geográfico de la obra rulfiana. González Boixo señala que “Sayula, Zenzontla, Talpa, San Gabriel, Apango, Colima, Contla, Mascota, etc., son lugares, todos ellos, de esa región de Jalisco que flota en el recuerdo de Rulfo, que crean el espacio narrativo [...]” (González Boixo, 1989: 15). “La verdadera vida de Juan Rulfo está en su obra”, dice Alberto Vital en el prólogo a su libro *Juan Rulfo*. (Vital, 1998: 2) Su entorno inmediato, Jalisco, es el de las haciendas y de los campos sacudidos por la violencia de la Revolución y de la Cristiada. El largo relato que da título al primer libro del autor, *El llano en llamas*, narra la historia de un guerrillero revolucionario. Rulfo padece la guerra cristera entre los años 1926 y 1928 y narra la Cristiada en otro cuento suyo, *La noche que lo dejaron solo*. Otro crítico importante de la obra rulfiana, Jorge Ruffinelli, señala que los libros de Rulfo están vinculados con el contexto nacional y con las preocupaciones que incitaron su escritura. Ruffinelli sostiene que hay dos momentos importantes de la historia mexicana a la hora de leer a Rulfo: los últimos años de la Revolución Mexicana, incluida la “rebelión cristera” de 1926

a 1928, y los períodos presidenciales desde 1946 hasta 1958. Dice Ruffinelli que el primero es importante porque Rulfo, nacido en 1918, tenía entre ocho y diez años cuando el período cristero y el rebrote de la violencia debió influir en su visión del mundo; en cuanto al segundo, porque en ése período escribió Rulfo *Pedro Páramo* y la mayor parte de sus cuentos. (Ruffinelli, 2009: 12-13) Aunque Rulfo no volvió más que ocasionalmente por las zonas donde pasó esa niñez marcada por la rebelión de los cristeros que arruinó a su familia y por la muerte violenta de su padre, de su abuelo más tarde de su madre, su reflejo está presente en su obra literaria como él mismo lo ha señalado al hablar acerca del nacimiento de la historia de *Pedro Páramo*:

No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas a la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir, para desenhebrar ese hilo aún enlano. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después, y lo encontré deshabitado (...). La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la Sierra Madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aúllan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ese. (González Boixo, 1989: 19)

La instalación de los lugares rurales en el texto narrativo puede considerarse coherente con el canon literario de la narrativa regionalista de los años 30 pero el valor universal de la obra rulfiana se ubica en la profundidad de sus personajes. “Los personajes corrientes de Rulfo se convierten siempre en paradigmáticos y emblemáticos gracias a sus actos y sus palabras, los cuales ejemplifican las grandes pulsiones de un México en muchos aspectos primitivo.” (Vital, 1998: 13) González Boixo señala en la misma línea que Vital que los problemas y actitudes de los hombres que narra Rulfo en su obra literaria son universales y que nacen de una situación muy concreta:

Rulfo, que ha aludido frecuentemente al ambiente rural de donde han surgido sus historias, ha querido también dejar bien claro el valor universalista de su obra, rechazando posibles acusaciones de escritor regionalista. [...] Sus historias se ubican en un lugar y en un tiempo delimitados con bastante exactitud [...], siendo la profundidad con que traza a sus personajes lo que proporciona valor universal a su obra. (González Boixo, 1989: 15-16)

El valor universal de su obra convierte al autor en uno de los más leídos y discutidos de la lengua castellana. Rulfo, oficinista del Departamento de Migración, que se dedicaba a escribir secretamente después de las horas del trabajo, llegó a convertirse en un mito literario (González Boixo, 1989: 11) al publicar *Pedro Páramo*, escrita entre los años 1953-1954 y publicada en 1955, después

de *El Llano en llamas*, libro de cuentos que pasó desapercibido por la crítica. Sin embargo, con *Pedro Páramo* ocurrió todo lo contrario. Gabriel García Márquez dijo en 2003 lo siguiente acerca de la novela en un programa radiofónico:

El descubrimiento de Juan Rulfo - como el de Franz Kafka- será sin duda un capítulo esencial de mis memorias. Yo había llegado a México el mismo día en que Ernest Hemingway se dio el tiro de la muerte, el 2 de julio de 1961, y no sólo no había leído los libros de Juan Rulfo, sino que ni siquiera había oído hablar de él. Yo vivía en un apartamento sin ascensor de la calle Renán, en la colonia Anzures. [...] En ésas estaba, cuando Álvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa: "Lea esa vaina, carajo, para que aprenda"; era *Pedro Páramo*. Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura; nunca, desde la noche tremenda en que leí "La metamorfosis" de Kafka, en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá, casi 10 años atrás, había sufrido una conmoción semejante (García Márquez: 2003)

Rulfo publicó sólo esos dos libros: una novela y una colección de cuentos. Como le preguntaban frecuentemente cuál sería su siguiente novela, García Márquez dijo en 1978 lo siguiente acerca de dicha insistencia:

A Juan Rulfo, por otra parte, se le reprocha mucho que sólo haya escrito *Pedro Páramo*. Se le molesta siempre preguntándole cuándo tendrá otro libro. Es un error. En primer término, para mí los cuentos de Rulfo son tan importantes como su novela *Pedro Páramo*, que, lo repito, es para mí, si no la mejor, si no la más larga, si no la más importante, si la más bella de las novelas que se han escrito jamás en lengua castellana. Yo nunca le pregunto a un escritor por qué no escribe más. Pero en el caso de Rulfo soy mucho más cuidadoso. Si yo hubiera escrito *Pedro Páramo* no me preocuparía ni volvería a escribir nunca en mi vida (García Márquez, 1978)

Las reseñas escritas acerca de *Pedro Páramo* son innumerables como lo son los escritores y críticos que hicieron comentarios sobre la novela. Susan Sontag escribió en el prólogo a la última traducción inglesa de la novela, publicada en 1994, que con esa traducción cumplió la promesa que le hizo al autor cuando lo conoció en Buenos Aires: "[...] que Pedro Páramo se publicaría en una versión al inglés y sin cortes." (Feierstein/Gerling 2008: 157) Sontag dijo de *Pedro Páramo*: "La novela de Rulfo no es sólo una de las obras maestras de la literatura mundial del siglo XX, sino uno de los libros más influyentes de este mismo siglo." (Conaculta, 2010) Borges escribió: "*Pedro Páramo* es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura." (Conaculta, 2010) Rafael Conte opinó lo siguiente sobre la novela:

Con sólo esta novela, de apenas 150 páginas, la escritura mexicana alcanzó su cota más alta, y México otorgó al arte universal una de sus mejores fábulas. *Pedro Páramo* es un hito, un resumen, la culminación de toda una literatura. No es de extrañar que desde entonces Juan Rulfo no haya publicado nada más. Rulfo salió del milagro como consumido para siempre. (González Boixo, 1989: 14)

Para Fuentes, otro gran escritor de la literatura mexicana, *Pedro Páramo* es la “novela mexicana esencial, insuperada e insuperable.” (Fuentes, 1981: 14)

### **Construcción de la coherencia temática en *Pedro Páramo***

*Pedro Páramo* a primera vista tiene un discurso narrativo sencillo pero al progresar la historia el lector empieza a sentirse rodeado por un caos que va en aumento. Emil Volek dice:

La corta obra rulfiana presenta una cara algo enigmática, escurridiza y engañosa. El aparente carácter sencillo y diáfano del discurso narrativo y de los protagonistas – discurso que parece ser un simple reflejo de estos personajes primitivos y arquetípicos, de sus conflictos elementales y de su medio ambiente rudimentario – sólo encubre y es parte de un deslumbrante virtuosismo artístico que juega con el punto de vista y la conciencia del narrador, con la cronología y la lógica causal de las historias, [...] (Volek, 1990: 35)

Pero el caos que envuelve a *Pedro Páramo* no se limita a las dificultades de la estructura, ni a los desórdenes temporal y espacial. Emil Volek dice que existen cuatro ediciones distintas de la novela en México: las de 1955, 1959, 1964 y 1981 y existen también otras ediciones que fueron publicadas por las más respetables editoriales como Planeta, Cátedra o Biblioteca Ayacucho. Aparte de las ediciones ya mencionadas, Volek añade que a todas ellas habría que añadir los equívocos que han surgido en torno a los manuscritos conservados de la obra, lo que ha llevado a crear un enredo todavía poco explorado. (Volek, 1990: 36) Volek intenta en el citado artículo aclarar con pormenores las complicaciones surgidas de las distintas ediciones del libro. Este trabajo se limita a realizar un análisis sobre la edición mencionada en la bibliografía y tiene por objetivo establecer las relaciones entre las secuencias de los acontecimientos en la historia de *Pedro Páramo* poniendo en orden las secuencias y el desorden cronológico del texto narrativo.

En un texto narrativo, nos encontramos con datos que constituyen las relaciones entre la secuencia de los acontecimientos en la historia y su orden cronológico en el texto narrativo. Según Bal, el texto narrativo es un producto de la imaginación y la historia es el resultado de una ordenación; por tanto, el

objetivo del análisis textual es la explicación de las condiciones del proceso de percepción. (Bal, 1998: 57) Bal señala que no es siempre posible reconstruir la secuencia cronológica y que en muchas novelas experimentales modernas existen ocultaciones expresas de las relaciones cronológicas. (Bal, 1998: 59) Esto es lo que ocurre en *Pedro Páramo*, novela en la que resulta complejo juntar y ordenar los múltiples hilos de las secuencias. Además, este caos se mezcla con el caos resultante del desorden cronológico. La incertidumbre acerca del tiempo en que suceden los acontecimientos y el estilo propio del autor para presentarlos en desorden cronológico complica la lectura y la percepción del texto narrativo.

No obstante, en contra de lo que sucede con la estructura de la novela, el argumento es bien claro: Juan Preciado va a Comala (por deseo de su madre que está a punto de morir) para encontrar a su padre, Pedro Páramo, a quien no ha conocido. Pero todos los que ve en el pueblo están muertos, es decir, está rodeado de fantasmas. Al cobrar conciencia de que está en un pueblo deshabitado y lleno de fantasmas, se muere de espanto y sólo llegamos a conocer el resto de la historia por su conversación con Dorotea en la tumba y por las voces de otros muertos. Las voces hablan de los acontecimientos ocurridos en Comala en tiempos de Pedro Páramo. *Pedro Páramo* es también una novela del mundo campesino. Rulfo enmarca bien la tristeza y desesperación de los pobres campesinos que siguen lejos de obtener soluciones para sus problemas agrarios y bajo la opresión del cacique mientras que la revolución mexicana está colaborando al desarrollo industrial de las ciudades. Según Fuentes, “La historia de Pedro Páramo que le cuentan a Juan sus madres sucesivas es una historia política y psicológica ‘realista’.” (Fuentes, 1981: 13)

La complejidad de la lectura de *Pedro Páramo* nace de la intercalación de las historias contadas por distintas voces en un desorden cronológico. La narración fragmentada presenta distintos niveles de lectura:

### **1. Nivel temporal:**

- a) Hoy: Juan Preciado está vivo.
- b) Hoy: Juan Preciado está muerto.
- c) Hoy: Los habitantes de Comala están muertos.
- d) Ayer: Los habitantes de Comala están vivos.



## 2. Nivel espacial

- a) Hoy - Juan Preciado está en Comala.
- b) Hoy - Juan Preciado está en la tumba.
- c) Hoy - Los muertos están en la tierra y bajo la tierra.
- d) Ayer - Los habitantes están en Comala.

## 3. Nivel narrativo

- a) El narrador en primera persona (Juan Preciado) cuenta la parte del relato relacionada con su propia historia mientras está vivo y en orden cronológico.
- b) Diálogos con Dorotea en la tumba – se interrumpe la historia personal del narrador en primera persona para dar paso a los susurros de otros muertos con el fin de revelar la historia de Comala.
- c) Se intercalan historias mediante distintas voces y en desorden cronológico.
- d) Hay también un narrador en tercera persona que enmarca la historia.

Juan Preciado llega a Comala con el fin de encontrar a su padre, Pedro Páramo, pero se encuentra con un pueblo deshabitado lleno de fantasmas. Su recorrido por el pueblo lo narra en orden cronológico hasta que se muere. Sin embargo, el lector no puede llegar a conocer el relato completo de Juan Preciado desde el momento en que llega a Comala hasta el momento en que muere porque su relato es interrumpido por las voces que están en la tumba, ya que desde el principio él está contando su historia a Dorotea en la tumba. El relato está dividido en 70 fragmentos – no son capítulos – y sólo durante el curso de la lectura, el lector llega a completar los huecos de la historia personal de Juan Preciado y de la historia de los habitantes de Comala. La complejidad surge cuando se intercalan varias voces que relatan el tiempo de Pedro Páramo desde distintos planos. Entonces el lector se encuentra con varios planos flotantes en el tiempo que no tienen un orden de acontecer y, además, se tropieza con ininterrumpidos saltos cronológicos. Es decir, la vida del pueblo y sobre todo la de

Pedro Páramo en relación con los otros habitantes del pueblo están contadas en varios períodos – y nunca se especifican las fechas de los acontecimientos claramente sino que tan sólo existen algunos indicios. Existen varias voces y distintos planos con grandes saltos cronológicos y el lector se ve en dificultades para ubicar en el tiempo correspondiente un acontecimiento que ocurre en un momento desconocido y también para interrelacionar los distintos acontecimientos en el orden cronológico correcto.

Hasta el fragmento treinta y siete el lector no se da cuenta de que Juan Preciado está contando su historia a Dorotea en la tumba. De esa manera, el lector conoce la historia de Juan cuando estaba vivo en un momento en que ya está muerto y bajo tierra. A partir del fragmento treinta y nueve Juan Preciado se retira como narrador para dar paso al relato de la historia pasada mediante las voces de las distintas personas que fueron testigos de los hechos en tiempos de Pedro Páramo.

### **Comentario de los fragmentos**

**Fragmento uno:** El primer fragmento da información sobre el motivo por el que Juan Preciado va a Comala. Preciado nos narra su recorrido por Comala desde la tumba. El relato de su existencia en Comala es narrado por él mismo cuando está ya muerto.

**Fragmento dos:** Primer encuentro con un fantasma en el camino a Comala. Juan no sabe que es un fantasma. El fantasma le indica a Juan que en Comala “no vive nadie” y que “Pedro Páramo murió hace muchos años.” (Rulfo, 1985: 10) El fantasma/arriero declara que él es también hijo de Pedro Páramo y que Páramo es poseedor de toda la tierra y es “un rencor vivo”: “Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo”. (Rulfo: 9-10). Primeros datos sobre el latifundista. No faltan expresiones paradigmáticas en el diálogo entre ambos: el arriero le habla a Juan de la fiesta que le va a armar el padre a sabiendas de que él está muerto y cuando Juan pregunta quién es su padre, no revela que es su asesino y sólo le dice al final del camino que él está muerto. Es un diálogo absurdo entre los dos: cuando el arriero le confiesa que es hijo de Pedro Páramo, el otro reacciona diciendo “hace calor aquí”. (Rulfo: 9)

**Fragmento tres:** Recorrido por las deshabitadas calles de Comala: “casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba”. (Rulfo: 10) Juan se encuentra con una fantasma en el pueblo y tiene dudas sobre si es una persona viva o muerta: “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo

que desapareció como si no existiera. [...] Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra". (Rulfo: 11) También tiene dudas sobre si el pueblo está vivo o muerto: "Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía". (Rulfo: 11) No hay que olvidar que toda esta información se la está dando Juan a Dorotea cuando ya está muerto y, por tanto, sabe que todo lo que ha visto en Comala estaba muerto. La pronunciada incertidumbre sirve para señalar su estado en ese primer momento. Eso se entiende mejor cuando dice: "Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces". (Rulfo: 11) Y cuando dice "Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor" (Rulfo:11), está hablando de las voces de los muertos que están en la tumba. Como puede verse, la existencia de Juan en el mundo así como su inexistencia del mundo y la existencia en el otro mundo están entrelazadas en la narración. A la vez somos testigos de su presencia como vivo y muerto en los niveles temporal y espacial. La historia personal sigue en línea cronológica.

**Fragmento cuatro:** El tercer fragmento termina con la llegada de Juan al alojamiento indicado por el arriero, Abundio. El cuarto fragmento narra lo sucedido antes de que Juan llegara a dicho alojamiento.

**Fragmento cinco:** En el cuarto fragmento el arriero le dice a Juan que a lo mejor encuentra algún vecino vivo en Comala (Rulfo: 11) y el quinto fragmento se basa en el diálogo de Juan con Doña Eduvigis Dyada, amiga íntima de la madre de Juan y dueña del alojamiento. El fragmento plantea al lector dudas sobre si la mujer está viva o muerta:

Ella (la madre) me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy. [...] Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. [...] Pobre de ella. Se ha de haber sentido abandonada. Nos hicimos la promesa de morir juntas. De irnos las dos para darnos ánimo una a la otra en el otro viaje, por si se necesitara, por si acaso encontráramos alguna dificultad. [...] Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. [...] Lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad. (Rulfo: 12-13)

La historia personal de Juan Preciado se interrumpe en el quinto fragmento

para dar paso en los fragmentos 6-8 a la narración de la infancia de Pedro Páramo. No hay ningún dato en los fragmentos 1-5 de la fecha de llegada de Juan a Comala ni de su edad.

**Fragmento seis:** Aparece un narrador en tercera persona en los siguientes tres fragmentos. Tampoco en este fragmento tenemos datos sobre la edad exacta de Pedro Páramo. Es un muchacho y piensa en Susana, se acuerda de los días felices cuando los dos estaban juntos. La narración es en primera persona mediante la voz de Pedro Páramo en los momentos en que se acuerda de Susana.

**Fragmento siete:** Narración lineal. Recuerdos de Susana. El lector sabrá al avanzar la lectura (fragmento diez) que Susana se marchó del pueblo para no volver jamás pero acabó regresando por decisión de su padre, el cual quería que estuviera segura en Comala, al lado de Páramo, durante los días en que andaban por los pueblos las fuerzas cristeras (fragmento cuarenta y cuatro), y que vivió allí hasta su muerte (fragmento sesenta y cuatro). Entonces no es razonable que las palabras de Pedro, todavía un muchacho, se nos muestren como pensamientos acerca de una Susana ya muerta: “A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras”. (Rulfo: 15) Por eso parece más lógico pensar que el relato refleja la honda tristeza del muchacho cuando su muy amada Susana se marchó del pueblo, ya que su marcha le parece como la muerte. (A este respecto, véase la conclusión a la que llega González Boixo mediante la aclaración del caos existente en este fragmento. Nuestra intención de comentarlo aquí de una manera distinta a la del crítico está basada en el modo habitual en que se desarrolla el pensamiento del lector teniendo en cuenta que no se le da ninguna pista para pensar de otro modo.) El mismo Fuentes declara que “[...]; podemos suponer que sueña de niño a la mujer que amaré de grande.” (Fuentes, 1981: 12) La vida habitual de Pedro está marcada por los reiterados recuerdos de Susana. En este fragmento conocemos el dato de que el abuelo de Pedro está muerto desde hace tiempo.

**Fragmento ocho:** Recuerdos de Susana. Se reza el rosario por el novenario del abuelo. Narración lineal.

**Fragmento nueve:** Juan Preciado sigue contando en la tumba a Dorotea su estancia en la posada de Doña Eduvigés. Se nos informa de la dudosa existencia de Abundio, el arriero:

De usted vine a saber por el arriero que me trajo hasta aquí, un tal Abundio.

/ El bueno de Abundio. ¿Así que todavía me recuerda? [...] Ahora, desventuradamente, los tiempos han cambiado, pues desde que esto está empobrecido ya nadie se comunica con nosotros. [...] se quedó sordo. [...] Dejó de hablar. [...] / Este de que le hablo oía bien. / No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente. (Rulfo: 17)

Es la expresión “los tiempos han cambiado” la que insinúa que el pueblo está muerto. El arriero había apuntado ya lo mismo en el camino a Comala: “¿Está seguro de que ya es Comala? / Seguro, señor. / ¿Y por qué se ve esto tan triste? / Son los tiempos, señor”. (Rulfo: 8) Y aquí está igualmente bien resaltada la dudosa existencia del otro carácter de la novela: doña Eduvigis Dyada:

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. (Rulfo: 17)

No hay que olvidar que el lector no llega a saber hasta el fragmento treinta y siete que todos en el pueblo están muertos como lo está Juan también. El motivo por el cual Juan fue a Comala parece haber desaparecido al enterarse de que en el pueblo no vive nadie. Sin embargo, por lo que respecta al lector no parece que sea común sobrepasar fácilmente la concepción lógica de la realidad y determinar los límites entre la realidad e irrealidad. Al mismo tiempo, el estilo narrativo se apoya en datos dudosos que se presentan desde un principio para complicar la percepción de lo ocurrido en un orden espacial y temporal. En las descripciones están presentes dudas acerca de la existencia de los habitantes de Comala ya que desde el primer momento el lector sabe que en el pueblo ya no vive nadie. Esta descripción de Eduvigis Dyada bien podría ser la de una anciana si no se hubieran planteado dudas gracias a las siguientes palabras: “Pensé que aquella mujer me estaba oyendo; pero noté que tenía borneada la cabeza como si escuchara algún rumor lejano”. (Rulfo: 20) Hay que subrayar otra vez que si el texto no hubiera declarado que no existía ni un ser viviente en el pueblo, el lector no tendría sospechas y habría aceptado la información dada colocándola dentro de los límites de la aceptación lógica.

El hecho de que Eduvigis Dyada se acueste en su noche de bodas con Pedro Páramo siguiendo el ruego de la madre de Juan es un indicio de la corrupción moral entre los habitantes del pueblo. En el transcurso de la lectura, en cambio, no faltarán muestras que indiquen la podredumbre ética y la inercia del pueblo.

**Fragmento diez:** La narración sigue con el recuerdo de Susana. El fragmento muestra señales de la naturaleza estricta de Pedro Páramo aún de muchacho.

**Fragmento once:** Los diálogos entre Juan y doña Eduviges subrayan la distinción entre ellos acerca de su existencia-inexistencia en este mundo. El uso de la palabra “allí” es significativo a la hora de marcar la situación espacial de la mujer. Los indicios que se resaltan sobre la facultad de oír son señales para indicar la separación entre los dos según sus diferentes niveles espaciales:

Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna. / ¿Entonces vive alguien en la Media Luna? / No, **allí**<sup>1</sup> no vive nadie. / ¿Entonces? / Solamente es el caballo que va y viene. [...] / No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo. / Entonces es cosa de mi sexto sentido. / [...] ¿Lo oyes ahora? Está claro que se oye. / No oigo nada. (Rulfo: 21)

**Fragmento doce:** Al oír correr al caballo de Miguel Páramo, doña Eduviges cuenta a Juan cómo murió Miguel Páramo, el hijo de Pedro Páramo.

**Fragmento trece:** La matanza del padre del joven Pedro Páramo. El profundo dolor de la madre. Otra secuencia de la vida de Pedro Páramo.

**Fragmento catorce:** El fragmento está marcado por el remordimiento del padre Rentería quien recibe una notable cantidad de dinero donada por Pedro Páramo, el cacique, como “limosna para su iglesia” para que perdone a su hijo, Miguel Páramo, quien ha muerto sin perdón. (Rulfo: 25) El verdadero motivo que le lleva al arrepentimiento es primero, obligarle a consentir la compra de la salvación del alma que en vida mató a su hermano y violó a su sobrina; y, segundo, no aceptar bendecir al muerto por su rencor particular hacia él. El padre oscila entre su oficio de misionero de Dios y su odio como persona humana.

La muerte de Miguel Páramo corresponde al período del patrón de Pedro Páramo, el cual ya ha conseguido hacerse con todas las tierras de la Media Luna mediante la tiranía. La muerte, la religión, las relaciones familiares, las relaciones carnales amorales son motivos reiterados en la narración.

**Fragmento quince:** La historia sigue en línea cronológica con la charla del padre Rentería la noche del entierro con su sobrina sobre la muerte de Miguel Páramo. La conversación revela la indiferencia de la muchacha hacia el asesino de su padre y la flexibilidad de ella al permitirle entrar dentro de su dormitorio. El fragmento señala otra vez a la corrupción moral que reina en el pueblo:

¿Sabías que era el autor de la muerte de tu padre, no? / Sí, tío. / ¿Entonces qué hiciste para alejarlo? / No hice nada. [...] Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama

<sup>1</sup> La palabra en negrita es del autor de este trabajo.

le avisé: “La ventana está abierta.” Y él entró. Llegó abrazándome, [...]. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. [...] No lo conocía por nada. Sólo sabía que había matado a mi padre. Nunca lo había visto y después no lo llegué a ver. (Rulfo: 25-26)

**Fragmentos dieciséis y diecisiete:** El texto indica que Miguel Páramo muere cuando “había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera lloviznando lumbre”. “Llovían estrellas”. (Rulfo: 27-29) En el fragmento diecisiete, el párroco, que no puede dormir por desasosiego la noche del funeral, recita los santos comenzando por los del día: “Santa Nunilona, virgen y mártir; Anercio, obispo; Santas Salomé viuda, Alodia o Elodia y Nulina, vírgenes; Córdula y Donato”. (Rulfo: 29) Emil Volek, que construye su artículo basándose en dos pilares fundamentales (el laberinto textual que nace de la existencia de cuatro ediciones distintas<sup>2</sup> –partiendo de que es el propio autor quien ha realizado las diferencias textuales -; el comentario de los enigmas del laberinto temporal partiendo esencialmente del caos temporal acerca de la fecha de muerte de Miguel Páramo), afirma que los santos enumerados nos permiten establecer la fecha de ese día como el 22 de octubre. Pero, por otro lado, la “lluvia de estrellas” está relacionada con el cometa Halley que pasó cerca de la Tierra en la primavera de 1910. En aquella ocasión y durante dos semanas – desde el 4 de mayo hasta el 18 de mayo - se pudieron observar “lluvias de estrellas”. (Volek, 1990: 41) Otro enigma que el texto nos plantea acerca de la muerte de Miguel Páramo está relacionado con lo que había dicho Eduviges Dyada cuando él se murió. Ella le contó a Juan que Miguel llamó a su ventana y dijo que no había podido encontrar el camino a Contla porque había mucha neblina y entonces doña Eduviges le expresó que debía estar muerto. Un rato después llegó un mozo de la Media Luna pidiéndole que fuera a acompañar a Pedro Páramo. (Rulfo: 21, 22) En el fragmento diecisiete, el párroco se acuerda la noche del entierro de la conversación con la hermana de Eduviges Dyada, María Dyada, que había venido a pedirle la salvación de su hermana y a quien él había rechazado diciendo que su hermana se había suicidado, obrando así contra la mano de Dios. (Rulfo: 28) ¿Cómo puede estar viva Eduviges Dyada la noche que murió Miguel Páramo si el párroco se acuerda de la conversación que ha tenido con su hermana en la que ésta le pidió que la perdonara? Entonces Eduviges Dyada debe haber muerto antes que Miguel Páramo.

**Fragmento dieciocho:** La historia de Juan sigue. Hay que tener en cuenta que la participación de Juan como narrador en primera persona es cada vez menor, así como la del narrador en tercera persona. Juan oye el grito de Toribio Aldrete

<sup>2</sup> Volek cuenta en detalle las diferencias textuales de cada una de ellas. (véase páginas 36-41)

en la habitación donde duerme y en la que se ha ahorcado por orden de Pedro Páramo. Entra en el cuarto Damiana Cisneros quien dice a Juan que supo que estaba ahí y que fue a verle. Ella revela que la puerta del cuarto fue condenada hasta que el cuerpo del ahorcado se secase y que no existía llave para abrirla. Cuando Juan dice que doña Eduviges se la abrió, Damiana Cisneros comenta que debe de andar penando todavía. (Rulfo: 30) A partir de este fragmento Eduviges Dyada se retira de la narración.

**Fragmento diecinueve:** Fulgor Sedano, administrador de Pedro Páramo, entra en escena. El fragmento narra parte de la historia de Toribio Aldrete que fue acusado por Páramo por usufruto.

**Fragmento veinte:** El joven Pedro Páramo, que por la muerte de su padre se ha convertido en propietario de todo, da señales de ser un cacique severo y astuto. Páramo encarga a Fulgor que le pida la mano de Dolores (madre de Juan), que es la persona a quien debe más dinero.

**Fragmento veintiuno:** Fulgor Sedano se acuerda del tiempo de don Lucas, el padre de Pedro Páramo, a quien califica de “inútil”, inepto para mantenerse ni a él mismo ni a su madre cuando él les faltara. (Rulfo: 33)

**Fragmento veintidós:** Nos enteramos de que la madre de Páramo también murió tiempo después que su marido ya que cuando Fulgor se va a ver a Dolores para pedirle la mano, le dice que “la difunta madre de don Pedro espera que usted vista sus ropas”. (Rulfo: 34) Eso significa que Pedro Páramo perdió a sus padres siendo aún muchacho.

**Fragments veintitrés y veinticuatro:** El párroco está en una lucha perpetua que le hace sufrir debido a su oscilación entre su deber de religioso y su sometimiento a Pedro Páramo: “El padre cura quiere sesenta pesos por pasar por alto lo de las amonestaciones.”; “Él dice que le hace falta componer el altar y que la mesa de su comedor está toda desconchinflada”. ; “Dice que usted nunca va a misa”; “Y desde que murió su abuela ya no le han dado los diezmos”. (Rulfo: 35) Como se ve, el padre funciona como recaudador de impuestos y a la vez mendigo y mientras tanto, curiosamente, está preocupado por la falta de Pedro Páramo en las misas como correspondería a su deber de religioso cuya responsabilidad es espolear a los creyentes para que recen a Dios. El joven Pedro Páramo sigue dando señales de ser un futuro cacique severo.



**Fragmento veinticinco:** El texto sigue con el recorrido de Juan por Comala. Ahora es Damiana Cisneros quien le acompaña por las calles del pueblo. Damiana le habla de los espíritus intranquilos que vagan por este mundo. Al oír la pregunta de Juan sobre si está viva o muerta, ella desaparece.

**Fragmentos veintiséis y veintisiete:** Juan vaga por las calles viendo a fantasmas hablando entre sí. Las voces narran lo ocurrido en tiempos de Pedro Páramo. La historia de Juan se entrelaza con la de Páramo con el fin de revelar los acontecimientos del pasado.

**Fragmentos veintiocho y veintinueve:** Varias escenas de los habitantes del pueblo.

**Fragmentos treinta y treinta y uno:** Juan duda si regresar. Entonces un hombre y una mujer le invitan a su casa. Son fantasmas y la muerte de Juan está próxima:

[...] ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también. [...] / Nosotros ya estábamos dormidos. / Durmamos, pues. [...] / Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños. [...] / ¿No oíste lo que dijo ése cuando llegó? Que lo dejáramos dormir. Fue lo único que dijo. / Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada. Es el sueño. (Rulfo: 41-42)

Esta pareja que le da cobijo son otro ejemplo significativo de la corrupción moral existente en el pueblo: al parecer son marido y mujer pero descubrimos que son hermanos y que tienen una relación incestuosa. El diálogo entre el cura y la mujer es importante para atestiguar el pecado en el que están hundidos los habitantes:

Eso no se perdona. / Estoy avergonzada. / No es el remedio. / ¡Cásenos usted! / ¡Apártense! (Rulfo: 45)

Y la mujer confiesa a Juan que con la cantidad de ánimas que andan sueltas por las calles los vivientes que se han quedado son ya tan poquitos que ni rezan para que salgan las almas de sus penas porque “No ajustarían nuestras oraciones para todos. [...] Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza.” (Rulfo: 44,45) La marcha del misionero de Dios del barrio y el hecho de que no vuelva más es para la mujer la causa de su perdición: “Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin

perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros”. (Rulfo: 45)

**Fragmentos treinta y dos-treinta y siete:** Juan está en una casa despoblada antes de morir y allí ve a la pareja que vivió en esa casa. Cuenta todo eso a Dorotea en la tumba y ella le revela que ya estaba muerto cuando lo encontraron “ya bien tirante, acalambado como mueren los que mueren muertos de miedo”, muy lejos de la casa que mencionaba. (Rulfo: 49) Los murmullos que opinan que lo mataron le traen recuerdos de la madre, que trazó un pueblo bien distinto a lo que Juan ha visto:

*Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancia donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida... (Rulfo: 50)*

Los recuerdos de la madre describen un pueblo lleno de vida una vez. “Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad”; el juicio de la madre parece revelar por qué los espíritus no pueden encontrar la paz y le acercan a Juan que está por morir cuando dicen “Ruega a Dios por nosotros.” (Rulfo: 51)

**Fragmento treinta y ocho:** La narración sigue en tiempos de Miguel Páramo. Fragmentos de información vistos por Fulgor Sedano sobre el carácter maligno del muchacho, parecido al padre en crueldad:

Hazte a la idea de que yo fui, Fulgor; él es incapaz de hacer eso: no tiene todavía fuerza para matar a nadie. [...] / Será lo que usted diga, don Pedro; pero esa mujer que vino ayer a llorar aquí, alegando que el hijo de usted le había matado a su marido, estaba de a tiro desconsolada. [...] / ¿De quién se trataba? / Es gente que no conozco. / No tienes, pues, por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe. (Rulfo: 54-55)

**Fragmento treinta y nueve:** Por la conversación de Juan con Dorotea percibimos otra vez el lado oscuro del párroco del pueblo, quien cuando se le necesita no alivia el dolor en las almas sino que más bien lo consolida por su naturaleza intolerante:

[...], le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados, pero él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva

con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido... (Rulfo: 55-56)

La mirada de un cruel cacique a su gente (en el fragmento anterior) queda completada con el rencor de un párroco para llegar a trazar la desesperación y la tristeza del pueblo.

La historia de Juan Preciado termina con este fragmento. En los fragmentos 1-5, 9, 11, 12, 18, 25-37 y 39, Juan Preciado narra su recorrido por Comala en orden cronológico pero en algunos fragmentos las historias que interponen otros personajes no siguen una línea cronológica. Mientras que unos fragmentos cuentan sólo lo que le pasa a Juan, otros son para introducir la historia de Pedro Páramo y la de otros personajes en relación con la historia central de Pedro Páramo. En este sentido, los fragmentos 1-5, 18, 25-37 y 39 sirven para que el lector llegue a saber lo que le pasa a Juan aunque al mismo tiempo encuentre datos sobre otros personajes; y en los fragmentos 9, 11 y 12 el lector tiene información sobre la vida de Pedro Páramo y de otros personajes relacionados con él.

La mención a Juan Preciado y Dorotea en los fragmentos 42, 43, 53, 56 y 65 es sólo para transmitir los pensamientos de otros, especialmente los de Susana. Los personajes enterrados cerca de ellos hablan desde la tumba y narran los acontecimientos que ocurrieron en tiempos de Pedro Páramo y así se unen los dos tiempos. Juan Preciado, que viaja a su pasado, se une con su pasado.

**Fragmento cuarenta:** La muerte del hijo trae a la memoria a Pedro Páramo la triste y salvaje matanza de su padre. El cacique muestra síntomas de ser consciente de estar pagando ya por sus pecados: "Estoy comenzando a pagar." (Rulfo: 57) Sin embargo, no hay rastros de remordimiento: "No sintió dolor." (Rulfo: 57)

**Fragmento cuarenta y uno:** Todo el fragmento está marcado por saltos temporales: el recuerdo del padre Rentería años después de la noche en que murió Miguel Páramo que le lleva al remordimiento por haber cerrado los ojos a las malas acciones de Pedro Páramo: "duró varias horas luchando con sus pensamientos, tirándolos al agua negra del río" (Rulfo: 58); recuerdos del cacique de muchos años antes, de cuándo el niño nació y el padre se lo llevó al cacique para que lo cuidara; recuerdos de la conversación con el cura de Contla al regresar de Media Luna, los ruegos del padre Rentería para que le diera la absolución por sus pecados y la negación del otro; recuerdos del padre sobre

cómo se sintió humillado ante el cacique y la acusación del cura de cómo él había entregado su servicio y su alma al cacique: “[...] no hay *que* entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma, y con tu alma en manos de ellos ¿qué podrás hacer para ser mejor que aquellos que son mejores que tú?” (Rulfo: 60); el sentimiento amargo que le dejó el recuerdo de esa mañana en Contla años después. En general el fragmento está marcado por la forma en que el párroco hace cuentas consigo mismo.

**Fragmento cuarenta y dos:** Interviene la voz de Susana desde la tumba acordándose de la muerte de su madre cuando era pequeña.

Fragmento cuarenta y tres: Se interponen las voces de Juan y Dorotea para dar paso a la de uno de tantos a quien Pedro Páramo maltrató y nos enteramos por Dorotea de lo ilimitada que era la crueldad del cacique hacia su gente así como del infinito amor que sentía hacia Susana. Queda subrayado el gran contraste entre las dos actitudes:

Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Y eso que a don Lucas nomás le tocó de rebote, porque al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de dónde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo. (Rulfo: 66)

Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. [...]; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino. (Rulfo: 66-67)

Se indica que la ruina de Comala comenzó con la muerte de Susana. El otro motivo que asestó el golpe mortal al pueblo fueron las guerras de los “cristeros”. Esas guerras llegaron al pueblo poco antes de la muerte de Pedro Páramo.

**Fragmentos cuarenta y cuatro y cuarenta y cinco:** Regreso de Susana al pueblo con su padre. Páramo es ya un hombre maduro. Se presentan otros indicios del deseo eterno del cacique hacia Susana, subrayando su lado más humano y mostrando a la vez su pasión por poseerlo todo, como un pretexto para conseguir su amor deseado:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. (Rulfo: 68)

El regreso de Susana coincide con el comienzo de las guerras de los “cristeros” y por esa misma razón la mujer regresa al pueblo donde nació, por seguridad.

**Fragmento cuarenta y seis:** Vemos un buen ejemplo de los saltos temporales y de la complejidad narrativa del texto. Susana y su padre, un minero que trabaja en las minas de otro pueblo, están conversando sobre la vuelta a Comala por petición de Pedro Páramo y de repente el discurso narrativo se interrumpe con un fragmento de información que resulta caótico para el lector por la alteración del orden temporal. Es más, el párrafo abarca las siguientes posibilidades: la información que se nos da como una temprana aclaración sobre el destino del padre puede haber venido de un narrador en tercera persona; es también probable que lo haya pensado Susana como una premonición. De ambas maneras, la información que nos indica que el padre está muerto durante el curso del diálogo resulta caótica ya que en el fragmento cuarenta y cuatro se había contado la vuelta de ellos juntos al pueblo de Comala. Por lo tanto no es probable que el padre se haya muerto antes de la vuelta de Susana a Comala. Pero es también posible que esta información sobre la muerte del padre sea un temprano aviso al lector.

-¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?

-Sí, Bartolomé.

-No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!

Bartolomé San Juan, un minero muerto. Susana San Juan, hija de un minero muerto en las minas de La Andrómeda. Veía claro. “Tendré que ir allá a morir”, pensó. Luego dijo:

-Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, [...] (Rulfo: 69-70)

**Fragmentos cuarenta y siete y cuarenta y ocho:** Pedro Páramo recupera el ánimo con la vuelta de Susana. Se mezclan otra vez los planos de lo real y lo irreal, el sueño y la vigilia en las palabras de Justina. Indicios de la locura de Susana San Juan.

**Fragmento cuarenta y nueve:** Señales de la tentativa del padre por mantener una relación incestuosa con Susana relacionados con otros indicios en fragmentos anteriores: la conversación entre Pedro Páramo y Fulgor Sedano (fragmento cuarenta y cuatro): “¿Han venido los dos? / Sí, él y su mujer. / ¿No será su hija? / Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer.” (Rulfo: 68) La conversación entre Susana San Juan y Bartolomé San Juan (fragmento

cuarenta y seis): “¿Y yo quién soy? / Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan. / No es cierto. No es cierto. / [...] ¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?” (Rulfo: 70) Susana San Juan ve el fantasma de su padre muerto entre sueño y la vigilia (fragmento cuarenta y nueve): “Susana San Juan se levantó despacio. Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama. Allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara.” (Rulfo: 74) La expresión “otra vez” nos indica que dichas escenas se vivieron antes.

**Fragmentos cincuenta y cincuenta y uno:** Susana, perpetuamente entre el sueño y la vigilia, se acuerda de un recuerdo espeluznante de su niñez, algo que le pasó por obra del padre y el siguiente fragmento revela una extraña relación entre el padre Rentería y Susana pero es probable que todo sean delirios de la mujer enferma: “¿Eres tú padre? / Soy tu padre, hija mía. / ¿Para qué vienes a verme, si estás muerto? / El padre Rentería cerró la puerta y salió al aire de la noche.” (Rulfo: 76, 77)

**Fragmentos cincuenta y dos y cincuenta y tres:** Llegada de los revolucionarios y el potencial peligro para Páramo. Su amor eterno hacia Susana revela el contraste agudo entre su carácter de cacique despiadado y el amante desesperado, paciente, triste. El mundo interior de Susana San Juan, a quien que su marido desconoce, revela su mundo secreto anterior a él.

**Fragmentos cincuenta y cuatro y cincuenta y cinco:** Relato de los revolucionarios armados que se rebelan contra el gobierno.

**Fragmentos cincuenta y seis y cincuenta y siete:** Dorotea y Juan Preciado intervienen otra vez para aclarar lo más íntimo acerca de Susana. Muerte de Florencio, único amor de Susana y motivo de los días más plácidos en su vida, turbados a partir de su muerte (son de hecho las fantasías de ella).

**Fragmentos cincuenta y ocho - sesenta y uno:** Detalles de la vida de Pedro Páramo y relato fragmentario de una pequeña parte de la revolución.

**Fragmentos sesenta y dos – sesenta y seis:** Muerte de Susana. La borrosa relación entre la vida y la muerte / los vivos y los muertos / los que están sobre la tierra y bajo tierra que domina el texto se refleja en las siguientes palabras que dominan la escena:

[...] Susana San Juan. “Una mujer que no era de este mundo.” [...] ¿No oyes (Justina) cómo rechina la tierra? / [...] / Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo. [...] Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas. (Rulfo: 89-91)

La narración también sirve para resaltar y subrayar bien la diferencia entre lo insensible que puede ser Pedro Páramo hacia los demás (en la escena en la que hablan dos mujeres de la probable muerte de Susana San Juan) y lo excesivamente sensible que es hacia Susana:

Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca. “Puñadito de carne”, le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. [...] (Páramo) Recorrió el pequeño espacio que lo separaba de la cama y cubrió el cuerpo desnudo, que siguió debatiéndose como un gusano en espasmos cada vez más violentos. Se acercó a su oído y le habló: “¡Susana!” Y volvió a repetir: “¡Susana!” [...] Ojalá todo salga bien. Imagínese en qué pararía el trabajo que nos hemos tomado todos estos días para arreglar la iglesia y que luzca bonita ahora para la Natividad, si alguien se muere en esa casa. Con el poder que tiene don Pedro, nos desbarataría la función en un santiamén. (Rulfo: 89–92)

Otro componente bien destacado de la escena de la mujer moribunda es la obsesión del padre Rentería por no dar los sacramentos a nadie sin estar seguro de que se está arrepentido, exponiendo sus pensamientos obsesivos en el contenido de una confesión extraña:

- Tengo la boca llena de tierra.
- Sí, padre.
- No digas: “Sí, padre.” Repite conmigo lo que yo vaya diciendo.
- [...]

El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: “Tengo la boca llena de tierra.” [...]

– Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...

Se detuvo también. Miró de reojo al padre Rentería y lo vio lejos, como si estuviera detrás de un vidrio empañado.

Luego volvió a oír la voz calentando su oído:

– Trago saliva espumosa; mástico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran.

La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada... (Rulfo: 92-93 )

La muerte de Susana San Juan desencadena una avalancha de gente hacia Comala desde todas partes al oír el incesante tocar de las campanas pensando que hay una fiesta en el pueblo. Como consecuencia se nos presenta una imagen grotesca de toda esa gente que trae la alegría al pueblo miserable y gris con un puñado de habitantes miserables; a la vez esto es una señal de la destrucción del lugar como venganza del cacique en su profundo dolor.

**Fragmentos sesenta y siete – setenta:** El padre Rentería se levanta en armas. Pedro Páramo se sienta en un viejo equipal junto a la puerta grande de la Media Luna y mira al camino por donde se llevaron a Susana. Abundio mata a Pedro Páramo. Páramo muere pensando en Susana.

### Conclusión

Pongamos en orden cronológico la historia de Pedro Páramo siguiendo la cronología histórica:

- 1- La infancia de Pedro Páramo; su amor por Susana; muerte del abuelo de Pedro Páramo.
- 2- Muerte del padre de Pedro Páramo; el muchacho inútil se convierte en cacique.
- 3- Muerte de la madre de Pedro Páramo.
- 4- Muerte del hijo de Pedro Páramo.
- 5- La vuelta de Susana y la Revolución.
- 6- La muerte de Pedro Páramo y la destrucción de Comala.
- 7- La búsqueda de Juan Preciado de su padre.
- 8- Las voces de los fantasmas de Comala en un tiempo intemporal interpuestas y extendidas a lo largo de toda la narración.

Como hemos indicado al principio, la narración presenta algunas dificultades en el nivel temporal:



- a) Hoy: Juan Preciado está vivo.
- b) Hoy: Juan Preciado está muerto.
- c) Hoy: Los habitantes de Comala están muertos.
- d) Ayer: Los habitantes de Comala están vivos.

González Boixo indica lo siguiente acerca de la perspectiva temporal del texto:

Juan Preciado escucha las voces, los murmullos de acontecimientos que sucedieron hace muchos años, en tiempos de Pedro Páramo. [...] Suponen la actualización en el tiempo presente de Juan Preciado, de un tiempo pasado. De esta forma, los murmullos de que le han hablado se hacen presentes. Es una ruptura temporal completa, cuya complejidad – mezclar dos tiempos diferentes –, se adapta perfectamente a lo que se está narrando: J. Preciado, en busca de su identidad, recorre un camino de iniciación en el conocimiento de su pasado, que es el pasado colectivo de Comala. Al final de este recorrido, las sombras le rodean y le conducirán a la muerte, a la unión con ese pasado. (González Boixo, 1989: 27)

Carlos Fuentes señala la yuxtaposición de tiempos; la unión del presente con el pasado:

Son ellas [Eduviges, Damiana, Dorotea] quienes introducen a Juan Preciado en el pasado de Pedro Páramo: un pasado contiguo, adyacente, como el imaginado por Coleridge: no atrás, sino al lado, detrás de esa puerta, al abrir esa ventana. Así, al lado de Juan reunido con Eduviges en un cuartucho de Comala está el niño Pedro Páramo en el excusado, recordando a una tal Susana. [...] Eduviges está con el joven Juan al lado de la historia del joven Pedro: [...] (Fuentes, 1981: 12)

Rulfo reduce su narración a prototipos para trazar una determinada zona geográfica en un preciso tiempo: el cacique severo y despiadado que posee todas las tierras de la zona; el párroco humillado y arrepentido que entrega su alma al cacique; la mujer amada por el cacique; el hijo cruel como el padre; la gente del pueblo en remordimiento y desconsuelo eternos por sus pecados.

Los fragmentos fuera de la historia personal de Juan Preciado se pueden dividir entre sí de esta manera: en los fragmentos 6, 7, 8, 10, 13 se narra la infancia y la adolescencia de Pedro Páramo; en los fragmentos 11 y 12 llegamos a conocer la historia de Miguel Páramo por voz de Eduviges Dyada y en los

fragmentos 38 y 40 también se habla de él; en los fragmentos 14, 15, 16, 17 y 41 se mezclan las historias de Miguel Páramo y el padre Rentaría; los fragmentos que hablan de Susana son 6, 7, 8, 10 (Páramo se acuerda de ella) y 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, (en los fragmentos 53 y 56 ella habla desde la tumba); en los fragmentos 57, 61, 62, 64 se narra la historia de ella anterior a Comala y a partir de su regreso al pueblo hasta que se muere. La historia particular de Susana se nos revela asimismo en relación con los pensamientos de Pedro Páramo en algunos otros fragmentos.

Con respecto a las explicaciones del fragmento siete, habrá que aclarar que, según González Boixo, en los fragmentos 6, 7, 8, 10, 45, 68 y 70, donde Pedro Páramo piensa en Susana, se produce un interesante caso desde el punto de vista narrativo:

Las interpolaciones se introducen como acotaciones a la narración básica, como si fuesen comentarios que Pedro Páramo va haciendo, de forma superpuesta, a lo que se va narrando, cual si fuese otro lector más que leyese la narración básica y recordase en ese momento de la lectura las situaciones que a él mismo le ocurrieron muchos años antes, en su niñez o en otros momentos de su vida. Teniendo en cuenta esto, resulta que todas las interpolaciones son “pensadas” desde los momentos cercanos a la muerte de Pedro Páramo. (González Boixo, 1989: 31)

Veamos la unidad temática. Partiendo de las tres figuras principales de la narración, podemos determinar que todos fracasan en alcanzar su meta: Juan Preciado fracasa en su viaje hacia el pasado con la intención de conocer a un padre que les ha olvidado tanto a él como a su madre. Pedro Páramo, que se esfuerza tanto por conseguir a su mujer amada, llegará a poseerla pero fracasa en conseguir su amor. Susana San Juan fracasa en prolongar la felicidad al perder a su amor, Florencio, y rechaza el mundo y a Pedro Páramo en Comala. Todo eso está de acuerdo con el fracaso general del pueblo narrado en el texto.

Acerca del marido de Susana San Juan, Florencio, González Boixo señala lo siguiente:

Rulfo comentó este tema en *Entrevista Personal* y señaló: “Ese hombre que se casó con ella no existió nunca. Son locuras, son fantasías. Nunca conoció el mar. Nunca se casó con nadie. Siempre vivió con el padre.” (González Boixo, 1989: 40)

En relación con el ambiente fantasmal que ofrece el texto, el lector llega a saber por la declaración de doña Eduviges que el arriero, Abundio, está muerto

y por la declaración de Damiana llegamos a saber que doña Eduvigis también está muerta. Cuando Juan le pregunta a Damiana si está muerta o viva, ella desaparece, confirmando así su muerte. Pero en relación con el fragmento treinta, González Boixo señala que es uno de los episodios más complejos y susceptibles de interpretaciones simbólicas de toda la novela – las respuestas y los comportamientos de los hermanos parecen indicar que están vivos - y en la entrevista personal que el crítico hizo a Rulfo, el autor comentó lo siguiente:

No existen, es una alucinación que tiene dentro del terror mismo. Por ejemplo, se le convierte en un montón de barro, de lodo, la mujer esa. Todo eso es absurdo, ¿no? Son alucinaciones que él tiene, de que encontró a esta pareja y de que esta pareja lo quiso dar alojamiento, son alucinaciones que preceden a la muerte. (González Boixo, 1989: 39)

En lo que respecta al papel de Comala en la novela, el pueblo se nos presenta de dos formas: el pueblo que Juan Preciado ve es un lugar infernal mientras que Comala es en los recuerdos de su madre un paraíso. Aparte de eso, el pueblo es descrito siempre en su relación con el agua que Pedro Páramo recuerda de Susana San Juan – hay una lluvia incesante cuando él se acuerda de ella y también la hay cuando ella regresa al pueblo. González Boixo afirma que el pueblo es el verdadero protagonista de la novela y agrega las siguientes palabras del propio Rulfo:

En realidad es la historia de un pueblo que va muriendo por sí mismo. No lo mata nada. No lo mata nadie. Es el pueblo. El pueblo que nunca tuvo conciencia de lo que podía desde la situación en que estaba. En primer lugar, un pueblo fértil, lleno de agua, de árboles, clima maravilloso. Cómo aquella gente dejó morir el pueblo. Cómo se justificaba el querer abandonar aquellas cosas. Su casa, todo. Por qué han dejado, como quien dice, arruinar todas aquellas tierras. Por qué otra cosa sino por cierto delito del pasado, ciertas actitudes del pasado. Ese pueblo fue reaccionario siempre. (González Boixo, 1989: 42)

Resumamos la historia de Comala desde la perspectiva de la pérdida de las ilusiones. Juan Preciado va a Comala por una ilusión: la de encontrar a su padre, al que no conoció. Pero “buscar al padre y reunirse con él es buscar a la muerte y reunirse con ella.” (Fuentes, 1981: 18) Comala significa para él a la vez la tierra natal de su madre a la que ella siempre quiso volver y no pudo. Juan Preciado va a Comala con una imagen paradisíaca del pueblo y se encuentra con un pueblo infernal, abandonado. Jean Franco sostiene que *Pedro Páramo* es la historia de una búsqueda del Paraíso que termina en el infierno de Comala. (Franco, 1985: 385) Las almas

que andan en pena con las que se encuentra durante dos días en Comala lo llevan a la muerte aterrorizado. A partir del momento en que llega a Comala, Juan Preciado pierde su ilusión de encontrar al padre y a la vez el pueblo de los sueños de la madre. Dorotea pone fin definitivamente a sus ilusiones cuando dice: “Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados.” (Rulfo: 52)

La muerte de Juan significa para las almas que vagan en pena la pérdida de la ilusión de poder encontrar la paz ya que él no podrá rezar por la salvación de sus almas. La madre de Juan se casa con Pedro Páramo, un hombre al que nunca hubiera pensado conseguir: “No creí que don Pedro se fijara en mí. [...] Ni siquiera me lo imaginaba.” (Rulfo: 34) pero se encuentra humillada y abandonada por él. Como consecuencia de esto, nunca más llegará a conseguir su ilusión de volver a su tierra natal: “Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió.” (Rulfo: 8) Mientras, Pedro Páramo pierde su ilusión de conseguir a su amor eterno: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti.” (Rulfo: 68) Según Uzquiza González, “Susana era la única persona a la que Pedro Páramo no había podido reducir, la única alma emancipada de él.” (Uzquiza González, 1992: 649) Susana pierde la ilusión de encontrar la felicidad con su vuelta a Comala que para ella significa odio: “Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.” (Rulfo: 20) La gente de Comala pierde su ilusión de salvarse de sus pecados porque el cura se niega a perdonarlos para que se salven. El padre Rentería pierde la ilusión de ser un hombre honrado al servir al cacique por dinero y al rechazar a tantos, por lo que se une a los cristeros en busca de otras ilusiones. La ilusión de Dorotea de tener un hijo nunca ocurrirá. Franco dice que la vida insatisfecha y la inútil esperanza de Dorotea es la norma común en Comala, donde todos se ven a sí mismos no como son, sino tal como quisieran ser. (Franco, 1985: 385) Además, con la muerte de Susana San Juan, la ilusión de la gente de Comala de llevar una vida buena y próspera nunca ocurrirá. Comala se convierte en un lugar cerrado a todo lo que acontece fuera de sus límites, de manera

que tampoco llegarán al pueblo las influencias de la revolución que sigue allá, fuera de sus límites.

### Bibliografía

- Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Ediciones Cátedra, Traducción de Javier Franco, Quinta Edición, 1998.
- Feierstein, Liliana Ruth / Gerling, Vera Elisabeth (2008): "*Traducción y poder: Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*." Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- Franco, Jean (1973): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A., Sexta Edición, 1985.
- Fuentes, Carlos (1981): "Mugido, Muerte y Misterio: El Mito de Rulfo", *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVII; Núm: 116-117, Julio-Diciembre, University of Pittsburgh, Pennsylvania, pgs. 12-18.
- GonzálezBoixo, José Carlos: *Pedro Páramo*. Madrid, Ediciones Cátedra, Sexta Edición, 1989.
- Ruffinelli, Jorge (2009): *Obra Completa de Juan Rulfo*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Rulfo, Juan (1955): *Pedro Páramo*. Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1985.
- Vital, Alberto (1998): *Juan Rulfo*. México, D.F.: Tercer Milenio.
- Volek, Emil (1990): "*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: Una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario", *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI; Núm: 150, Enero-Marzo, University of Pittsburgh, Pennsylvania, pgs. 35-47
- Uzquiza González, José Ignacio (1992): "Simbolismo e historia en Juan Rulfo", *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII; Núm: 159, Abril-Junio, University of Pittsburgh, Pennsylvania, pg. 649
- García Márquez, Gabriel (2003), "Asombro por Juan Rulfo", <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm6.htm>, 24 de Marzo de 2013.
- García Márquez, Gabriel (1978), <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/rulfoescritor2.htm>, 24 de Marzo de 2013

Conaculta, México (15 de Mayo de 2010): “Juan Rulfo, el escritor mexicano más traducido”, <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=4637>, 25 de Marzo de 2013.

# EL VIAJE DIVERTIDO DE CARMEN LAFORET. EL VIAJE COMO APRENDIZAJE Y TRÁNSITO HACIA LA MADUREZ

Maria Jesús HORTA SANZ  
İstanbul Üniversitesi

## Abstract

*In 1954 Tecnos Publishing House of Madrid published a short novel by Carmen Laforet titled *El viaje divertido* (The Fun Trip). The novel was soon forgotten until 1970, when it was rescued from oblivion and published again along with other novellas and ten short stories in the book *La niña y otros relatos* (The Girl and Other Stories). In the prologue the author herself explained that all of those works had been written because of certain editorial commitments, and that in particular *El viaje divertido* was inspired by an anecdote she heard about, and wrote in the form of a novella after a while. The story is basically about a trip that the protagonist, Elisa, makes to Madrid in the company of her sister-in-law, Rosa. This trip ends as a voyage of self discovery that, after some unexpected findings and personal events, will take Elisa to a radical transformation.*

**Keywords:** Contemporary Spanish Literature, Laforet, *El viaje divertido*, voyage of self discovery.

## Özet

*Carmen Laforet 1954 yılında Madrid'in Tecnos Yayınevi'nden *El viaje divertido* (Eğlenceli seyahat) adlı bir kısa roman yayınladı. 1970'e kadar kısa sürede unutilan roman, ancak kısa romanların ve on kısa öykünün bulunduğu *La niña y otros relatos* (Kız ve Diğer Öyküler) adlı kitabın yayınlanmasıyla yeniden basıldı ve unutulmaktan kurtuldu. Bu kitabın önsözünde, yazarın kendisi tüm o eserlerin yayınevlerinin isteğiyle yazıldığını ve *El viaje divertido*'yu anlatıldığını duyduğu kısa bir anektottan yola çıkarak, zihninde kalanlar doğrultusunda kısa bir romana dönüş-türdüğünü belirtmiştir. Öykü temelde başkahraman Elisa'nın, görüşmesi Rosa'nın eşliğinde Madrid'e yaptıkları bir yolculuğa dayanmaktadır. Bu seyahat kendini keşfetmeye doğru yapılan bir yolculukla sonlanmakta, beklenmeyen bazı sonuçların ve kişisel olayların ardından, Elisa'yı kökten bir dönüşüme sürüklemektedir.*

**Anahtar sözcükler:** Çağdaş İspanyol Edebiyatı, Laforet, *El viaje divertido*, inisiyatif yolculuk.

En 1954 Carmen Laforet publicó en la Editorial Tecnos de Madrid una novela corta titulada *El viaje divertido*. A pesar de aparecer dentro la colección “La novela del sábado”, una de las más importantes de la posguerra española, quedó muy pronto relegada al olvido, hasta que, en 1970, fue rescatada y apareció de nuevo, junto a otras dos novelas cortas y diez cuentos, en el volumen titulado *La niña y otros relatos*<sup>1</sup> (Cerezales, 13). En el prólogo a esta obra, la propia autora explicaba que todo lo que se recopilaba entonces lo había escrito por una serie de compromisos editoriales (Cerezales, 14) y aclaraba que, en concreto, *El viaje divertido* había surgido a partir de una anécdota que había oído contar hacía tiempo, la cual, tras permanecer en su memoria, acabó quedando plasmada en un relato (Cerezales, 15). Laforet no era una autora propensa a corregir lo ya hecho una vez publicado; de ahí que, a pesar de los años transcurridos desde la primera aparición, apenas puedan encontrarse pequeños cambios en la obra (Cerezales, 13-14).

No obstante, a pesar de las alusiones de Laforet a una impuesta necesidad de publicar, sabemos que todas sus novelas cortas nacieron entre los años 1952-1953, por lo que al menos alguna de ellas (como la que nos ocupa) permanecieron durante meses o años en un cajón a la espera del momento adecuado. Sabemos también que el orden en que fueron apareciendo no se corresponde al de su escritura. Pero tal vez lo más importante sea destacar que todas se compusieron en un período de gran intensidad de Laforet en el que, tras publicar la novela larga *La isla y los demonios*, da a luz a su cuarto hijo, escribe casi todos los cuentos que se le conocen, sus siete novelas cortas y numerosos artículos periodísticos y se encuentra ya bastante inmersa en el proyecto de *La mujer nueva* (Cerezales, 15-16). Fue también por aquel entonces cuando experimentó una profunda transformación religiosa que la llevó a reconsiderar muchos aspectos de su vida (Cerezales, 16-17).

Todas sus novelas cortas nos introducen en el ambiente característico de la España de principios de los años 50. Hay abundantes cruces con el resto de su producción literaria, por ejemplo, los paisajes de León y los trayectos de *El viaje divertido* parecen una especie de ensayo del marco ambiental que más tarde elegiría para *La mujer nueva* (Cerezales, 19). Las grandes protagonistas son todas mujeres, pero a veces también parecen serlo los pueblos donde tienen que vivir. Otro rasgo común de todas sus novelas cortas son los viajes (Caistor, 2). Aunque literariamente estas obras no puedan definirse como una parte del “realismo social” (Cerezales, 17), la escritora nos relata la vida centrándose en

<sup>1</sup> Madrid: Editorial Magisterio Español, colec. Novelas y cuentos.



las “cosas pequeñas” de la realidad cotidiana. De trayectoria literaria bastante independiente, desde el principio el principal objetivo de Laforet fue “contar las cosas como son”, sin adornos innecesarios (Fuente, 106).

Álvaro Pombo opina que las novelas cortas de Laforet tienen un tono neorrealista, comparable al del cine italiano de esa época, que “nos muestran una España empequeñecida y, sobre todo, dañada” (Pombo, 7-8). La posguerra es el escenario que circunscribe todos los relatos, un ambiente cerrado y opresivo, donde la única salida de ese mundo gris está en el pragmatismo de las acciones cotidianas (Pombo, 7-12). Pero la autora supo iluminar esa tristeza con fogonazos de calor, sin dejar por ello de mostrar la difícil situación que se vivía en aquellos años. Laforet no denuncia ni defiende ideología alguna (Fuente, 12); pero, mientras que mucha de la literatura publicada por aquel entonces invitaba a la evasión, ella pretendió reflejar personajes y marcos verídicos, historias “normales” (Fuente, 82).

El carácter iniciático de las novelas de aventuras que tienen un viaje por argumento es ampliamente reconocido [...]. El esquema es obvio: el adolescente [...] recibe la llamada a la aventura, en forma de mapa, enigma, relato fabuloso, objeto mágico...; acompañado por un iniciador, figura de energía demoníaca a quien juntamente teme y venera, emprende un trayecto rico en peripecias, dificultades y tentaciones; debe superar sucesivas pruebas y, finalmente, vencer a un monstruo o, más generalmente, afrontar a la Muerte misma; al cabo, renace a una nueva vida, ya no natural, sino artificial, madura y de un rango delicadamente invulnerable (Savater, 51).

Estas palabras de Fernando Savater podrían ser consideradas un resumen del argumento de *El viaje divertido*. Porque la novela es básicamente eso: el viaje iniciático que Elisa, su protagonista, hace en compañía de la hermana de su marido, Rosa, y que, tras una serie de medios descubrimientos y peripecias vitales, la llevará a una transformación absoluta. Greimas hubiera dicho que, mientras que Elisa realiza el papel de actante-sujeto, cuyo objetivo es convertirse en una mujer segura y feliz (no sólo por sí misma sino también a ojos de los demás), Rosa es su actante-destinador, la persona que la incita y la acompaña en la aventura y cuya actuación, a menudo contrapuesta a la de Elisa, servirá para que consiga su fin<sup>2</sup>. Como en todos los ritos de iniciación de las sociedades primitivas, el camino que Elisa debe recorrer está en estrecha relación con el sufrimiento y la muerte, ya que el paso a la madurez significa la muerte simbólica del niño que fuimos y nuestro nacimiento como personas adultas (Propp, 74).

<sup>2</sup> Greimas, A. J. *Semántica Estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos, 1966, pp. 196-200.

De ahí que el viaje, lejos de ser un episodio “divertido” como indica el título, sea más bien una experiencia dolorosa y transformadora.

Los viajes siempre han sido, especialmente en la literatura, la mejor forma de comenzar una aventura (recordemos *La Odisea*), mucho más cuando son desencadenados por algún tipo de infortunio: el héroe de los relatos épicos reaccionaba entonces lanzándose a deambular por el mundo, porque ese errar era fundamentalmente una forma de aprendizaje; y, tras muchas fatigas y pruebas, acababa resolviendo el problema (Propp, 60-63). Esta trama aparece igualmente en *El viaje divertido*, sólo que el héroe no es aquí un caballero andante, sino una muchachita tímida que tiene miedo de abandonar su hogar; y el motivo que provoca el viaje no es tampoco, al menos aparentemente, una desgracia.

Elisa es una mujer muy joven, casada con un médico de pueblo y madre ya de dos niños, que en las primeras páginas del relato es descrita como pequeña, tímida, de poco carácter, angustiada por realizar bien su papel de madre y dueña de la casa y que siente una envidia sana hacia su cuñada (veinte años mayor que ella), a quien tiene por modelo a seguir en todo (Laforet, 137-140). La relación entre ambas es fundamental en la historia, pues Rosa ha desempeñado para Elisa el papel de la figura materna que la muchacha perdió de muy niña. Así, la labor de “iniciador/destinador” que la cuñada interpreta en la novela queda reforzada por la cercanía familiar, con lo que el relato podría entenderse también como una especie de meditación acerca de la orfandad (Savater, 46) (un elemento muy importante en la vida de la propia Laforet, quien también perdió a su madre muy joven).

Elisa es censurada por su marido a menudo por no saber desempeñar bien sus labores y no ajustarse al prototipo de esposa que él parece tener en mente. Pero, desde el principio, de una forma más o menos inconsciente, Elisa siente que ella es el centro de esa inmensa casa que heredó de su familia y en la que viven con una criada a la que no sabe manejar (Laforet, 139). Ella sabe que no es tan insignificante ni tan inútil como todos la ven; simplemente es diferente en sus costumbres (educando a su manera a sus hijos, permitiendo determinadas libertades a la criada, hablando con el jardinero del huerto, cosiendo por las noches, etc. [Laforet, 140]). No obstante, esa falsa percepción que los otros tienen de ella la agobia y parece llevarla a actuar de una manera medrosa, aunque ella misma desearía no hacerlo.

Con todo, Elisa se siente feliz en su mundo tal y como está; si acaso, le gustaría ser más valorada por su marido (Laforet, 143). Esa felicidad interna que en algunos momentos la invade totalmente es probablemente la razón por la que

no desea marcharse a Madrid para asistir a la boda de su cuñado. Si exceptuamos los periodos en que era estudiante y estuvo interna en un colegio y su viaje de novios, nunca ha estado fuera del pueblo y parece sentirse reacia a abandonarlo aunque sólo sea por unos pocos días y a pesar de ir en compañía de Rosa. Elisa reprocha a su marido que la obligue a ir sola con su bebé de unos meses en lugar de acompañarlas (Laforet, 143), se siente culpable por “abandonar” a su hijita de dos años e intenta retrasar todo lo posible el momento de partir.

Su marido, por el contrario y a pesar de sus críticas, ve a su mujer como una persona fundamentalmente buena pero insiste en que el cambio será beneficioso para ella. Este comentario de Luis es la primera señal de que algo va a ocurrir que cambiará la personalidad de Elisa. Por su parte, Rosa se siente eufórica por la perspectiva de un viaje sin sus respectivos maridos. Evita incluso llevar a su hija menor, de diez años, a pesar de los ruegos de la niña. Lleva tiempo deseándolo y explica, al igual que ellos, que va a ser una oportunidad perfecta para “divertirse” (Laforet, 144, 146 y 147). La insistencia por parte de Rosa y los maridos de ambas en que el viaje a Madrid resultará una distracción, parece aludir a ese concepto tan propio de la España de entonces por el cual las “escapadas” a las ciudades (algo fuera del alcance de muchas personas) suponían una alteración en la vida rutinaria y gris de todos los días e implicaban, por eso mismo, algún tipo de “diversión”. El título elegido para la novela podría referirse también a ese punto, aunque es igualmente una alusión irónica a la profunda y dolorosa metamorfosis que el viaje supondrá para la vida de Elisa.

Rosa, la cuñada modélica, es la figura contrapuesta a Elisa. Laforet la describe como una mujer alta, guapa, fuerte, autoritaria (Laforet, 144). Ella fue quien se ocupó de amparar a Elisa, su vecina, en su casa cuando su familia fue asesinada durante la guerra y la niña quedó sola y, desde entonces, le ha servido de cobijo en todos los aspectos. La siente, por tanto, como a la mayor de sus hijas; pero eso no evita que también la critique por su comportamiento medroso. En realidad, Rosa sigue viéndola, como haría cualquier otra madre, como a una niña pequeña a quien debe seguir educando y manejando a su antojo.

El viaje comienza plácidamente en un autobús y hasta el momento de subir al tren que las llevará a Madrid, Elisa parece sentirse segura y tranquila. La segunda señal de que algo va a cambiar la tenemos allí, en la estación, cuando Elisa convence fácilmente a su cuñada para realizar uno de sus deseos de cuando era colegiala y hacía ese mismo camino de vuelta al internado: comer la sopa de la fonda. La fascinación irresistible que de niña le ofrecía ese lugar y el hecho de poder cumplir su antiguo deseo colman a Elisa de una felicidad tal que por

fin logra relajarse del todo y parece más dispuesta que nunca a cumplir también ella con las expectativas expresadas por todos al salir del pueblo (Laforet, 151-153). Pero la acción, que podría interpretarse como un indicio de que el viaje va a ser “divertido” de verdad, es, sin embargo, una advertencia más de Laforet: todo lo que era habitual hasta entonces está cambiando, de la misma forma que Elisa y Rosa van a cambiar.

Al montarse en el tren, hace su aparición un campesino acomodado, a quien Rosa identifica como “el primo Javier”, que será el detonante de los acontecimientos posteriores. Ése es el enigma que Elisa debe resolver y tendrá que hacerlo sin ayuda de nadie, porque para entrar en la madurez hay que aprender a superar los problemas en solitario (Savater, 46). También es el momento en que la Guerra Civil se manifiesta en el relato, pero de una forma escondida, como telón de fondo. Al igual que en toda la narrativa española de la posguerra, la Guerra Civil ocupa un papel fundamental en la obra de Laforet; sin embargo, en ella nunca la vemos en primer plano sino más bien como marco o desencadenante de los acontecimientos que se cuentan. En *El viaje divertido* no aparece ningún episodio bélico concreto; pero cuando Elisa u otros personajes rememoran lo ocurrido a su familia, el lector es capaz de revivir la atmósfera del momento y la guerra se convierte en el elemento fundamental sobre el que gravita la vida de esas personas. El episodio es una historia oscura, aún sin descifrar, no sólo porque Elisa era entonces muy pequeña, sino porque parece haber desarrollado una especie de amnesia sobre lo ocurrido. Pero sus recuerdos empiezan a volver a trompicones cuando se encuentra con Javier (Laforet, 161-167).

Lo que el lector sabe es que los hermanos de Elisa pudieron ser tal vez víctimas de un crimen por causas políticas; pero sus padres, ricos hacendados del pueblo, fueron claramente asesinados para ocultar un robo realizado aprovechando el manto de la guerra. La única superviviente fue la niña, un testigo a quien posiblemente pensaban matar más tarde y que se salvó al refugiarse en casa de Rosa (Laforet, 155-156). Ella debía haber heredado, por tanto, las posesiones de la familia y todos en el pueblo, incluida Rosa, pensaban que así iba a ser. Quizás ése fue uno de los motivos que llevaron a Rosa a actuar también de casamentera, organizando la boda de la muchacha con su hermano pequeño, Luis. Pero, pasado el tiempo, se descubrió que los títulos de propiedad estaban en manos de Javier y que la niña sólo conservaba la enorme mansión familiar y un huerto.

Nunca llegaremos a saber si verdaderamente “el primo Javier” fue uno de los que participaron en el asunto, aunque el hecho de que él reclamara como

suyas las tierras de los padres de Elisa tras la guerra (aludiendo haberlas comprado un día antes del asesinato) y que cuente con bastante dinero (Laforet, 157) hace que las sospechas de Elisa parezcan tener bastante fundamento. El recelo se acrecienta con el recuerdo de otra anécdota posterior, ocurrida meses después de la muerte de sus padres, de la que deducimos que Javier pudo haber intentado tirar a la niña a un pozo (Laforet, 167-169). No obstante, el interés del relato no se centra en el papel desempeñado por Javier en el misterio sino más bien en las consecuencias existenciales que el asesinato y el robo tuvieron para la protagonista de la novela. Y, sobre todo, en la importancia que el encuentro “fortuito” con Javier va a suponer para la transformación de Elisa.

Porque muy pronto la protagonista percibe que Javier no es sólo el presunto asesino de su familia y usurpador de su herencia: también es un amigo demasiado cercano de su cuñada. Viéndolos charlar en el tren piensa que “hacían buena pareja” y observa que se tratan como “un matrimonio bien avenido” (Laforet, 164). Elisa tiene la seguridad de que Rosa está enamorada de ese hombre al que ella teme por encima de todo (Laforet, 169) y sus sospechas de que mantienen algún tipo de relación son corroboradas cuando, ya en Madrid, una de sus sobrinas advierte que toman juntos el aperitivo todos los días (Laforet, 179). Su suegra le explicará que Javier fue un antiguo pretendiente de Rosa, a quien la familia no veía con buenos ojos, y que fue finalmente desechado a cambio de un matrimonio de mejor posición social (Laforet, 182-183). Ante su suegra, Elisa negará cualquier posibilidad de relación entre ambos (Laforet, 183); pero, más tarde, será capaz de comprender a Rosa cuando finalmente ella se sincere al respecto (Laforet, 186-188).

Sin embargo, la diversión del viaje queda frustrada para Rosa en el mismo momento en que Elisa habla con su suegra de sus temores acerca de Javier: no sólo ya no puede permanecer ciega al posible escándalo que supondría para su familia el descubrimiento de una relación con ese primo lejano, sino que ella misma, a pesar de negarlo rotundamente, parece empezar a creer que Javier fue, cuando menos, el instigador y principal beneficiado del asesinato de la familia de Elisa (Laforet, 187-189). Para la propia Elisa el viaje nunca había sido realmente divertido, si exceptuamos tal vez los momentos en que se relajó en el autobús y en la estación antes de coger el tren. Y ni siquiera la celebración de la boda a la que han acudido se desarrolla de una forma que pudiéramos calificar de “divertida” debida a la peligrosa actuación de Javier, quien, no sabemos si dolido por el rechazo de Rosa o porque teme haber sido reconocido por Elisa, parece dispuesto a todo (Laforet, 185-186).

La ceremonia es el punto de inflexión del relato. En ella Elisa se ve sola y no tiene más remedio que bailar con Javier, pero sale airosa del momento, algo que viene a poner de relieve su transformación. Por su parte, Rosa, que no ha asistido a la boda, se nos muestra a partir de entonces como una mujer avejentada, gris, triste, derrumbada y Elisa no puede evitar sentirse hasta cierto punto culpable del cambio producido en su cuñada (Laforet, 186). Sin embargo, al mismo tiempo, es capaz ya de ver con claridad que esa mujer ha dejado de representar para siempre el modelo a seguir: ese ejemplo perfecto de esposa, ama de casa y madre es ahora una mujer acosada por los remordimientos que ha perdido el rumbo. Y es entonces cuando su figura frágil se convierte en el elemento más fuerte de la novela: todo el sufrimiento que a Elisa le ha supuesto el encuentro con Javier, recordar lo ocurrido durante la guerra y la destrucción de la imagen idealizada que tenía de Rosa, ha servido para convertirla en una mujer diferente, madura. Ella lo expresará así: “¿Se puede sufrir tanto y madurarnos tanto el sufrimiento de unos días?” (Laforet, 187).

El capítulo final de la novela (cap. VI) es una constatación de la metamorfosis que se ha producido en la protagonista. La mujer apocada que apenas era capaz de pensar en salir de su pueblo vuelve a él desconocida, como su propio marido es capaz de ver enseguida: “Estaba juvenil y encantadora, como si hubiese florecido en aquellos días”, “Luis no sabía qué responder a su mujer, tan extraña la encontraba, tan segura de sí misma, tan candorosa, a la vez...” (Laforet, 193-194). Mientras que su cuñada se ve “envejecida, apagada” (Laforet, 193). En resumen: Elisa se ha convertido en Rosa y Rosa en Elisa. El antiguo aprendiz ha llegado a la madurez mediante el sufrimiento. El enigma del que hablaba Savater, la verdadera actuación de Javier en los dramáticos hechos ocurridos a la familia de Elisa, no queda resuelto; pero la aventura ha cumplido su objetivo: conseguir el paso a la madurez de la protagonista.

## Bibliografía

- Caistor, Nick. "Más allá de la nada". *Revista de Libros*, 167 (Noviembre 2010), pp. 1-4.
- Cerezales Laforet, Agustín. *Carmen Laforet*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- , "Nota a la Edición". Laforet Díaz, Carmen. *Siete Novelas Cortas*. Palencia: Menoscuatro Ediciones, 2010, pp. 13-19.
- Fuente, Inmaculada de la. *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Editorial Planeta, 2002.
- Laforet Díaz, Carmen. "El viaje divertido". *Siete Novelas Cortas*. Palencia: Menoscuatro Ediciones, 2010, pp. 137-195.
- Minardi, Adriana E. "Trayectos urbanos: paisajes de la posguerra en *Nada* de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa". *Especulo. Revista Digital de Estudios Literarios*, 30 (julio-octubre 2005). Web. 03 octubre 2012. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/mesiani.html>.
- Pombo y García de los Ríos, Álvaro. "Prólogo". Laforet Díaz, Carmen. *Siete Novelas Cortas*. Palencia: Menoscuatro Ediciones, 2010, pp. 8-12.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1936, 5ª ed., 1987.
- Savater, Fernando. *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus Ediciones, 1976, 4ª ed., 1981.





# GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ VE KOKULARIN İMGELEMİ

Gülşah PİLPİL YÖNEY  
Ankara Üniversitesi

## Abstract

*The sense of smell is mentioned as much as the sense of sight, neither in real life nor in literature . However the odour is one of the most important reminders, enabling the individual to save the environment with all the components into his memory once it is sensed. While the smells evaluated subjectively are affecting the individual's emotional world profoundly, they act as a stimulant. Therefore, when examining the literary works to explore the author's spiritual world, the sense of smell, which is one of his senses underpinning his perceptions, thoughts and feelings should also be assessed. While Gabriel García Márquez moves his expression to a higher level with the description of the smell of gunpowder, ground, flowers and blood appearing frequently in his works, he makes the reader wonder around his own mind. The aim of this study is to examine his world of imagination narrated with his portrayal of the smells by approaching his literary works sociologically and psychologically and to reveal its connection with the real world.*

**Keywords:** *Gabriel García Márquez, Magical Realism, Colombia, sense of smell, smell of gunpowder, smell of ground, smell of blood*

## Özet

*Belleğin ve duyguların merkezinde yer alan koku duyusu ne gerçek yaşamda ne de edebiyatta görme duyusu kadar konu edilmiştir. Ancak koku bireyin onu duyumsadığı anda bulunduğu ortamı tüm bileşenleri ile hafızasına kaydetmesini sağlayan en önemli anımsatıcılardan biridir. Kişinin öznel değerlendirmelerinden geçen kokular duygu dünyasını derinden etkilerken birer uyarıcı görevi görmektedir. Bu nedenle edebi eserler incelenirken yazarın ruh dünyasını keşfetmek için algularını, duygularını ve düşüncelerini temellendirdiği duyularından biri olan kokuyu da*

*değerlendirmek gerekir. Gabriel García Márquez eserlerinde sıklıkla yer verdiği barut, toprak, çiçek ve kan kokusu tasvirleri ile anlatımını bir üst seviyeye taşıırken bir yandan da okuyucuyu kendi belleğinde dolaştırmaktadır. Bu çalışmanın amacı García Márquez'in edebi eserlerine sosyolojik ve psikolojik açıdan yaklaşarak koku duyusuyla canlandırdığı imgelem dünyasını irdelemek ve gerçek dünya ile olan bağımlı ortaya koymaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Gabriel García Márquez, Büyülü Gerçekçilik, Kolombiya, koku duyusu, barut kokusu, toprak kokusu, kan kokusu*

Duyular obje ve olaylara ilişkin izlenimlerin zihinde anlamlandırılmasını ve bireyin dış dünyayı algılamasını sağlamaktadır. Uyarılar bireyde kişilik, çevre, geçmiş, amaç ve sosyal koşulların etkisiyle farklı algılar yaratabilir. Görme ve işitme duyusuyla algılanan izlenimler kokuyla ilişkili olanlara göre daha kısa sürede unutulmaktadır. Araştırmalar, beyin koku merkezinin duygular, korkular ve hafıza sistemi ile yakından ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Koku hafızası deneyimler sonucu oluşmakta ve anılar kokularla uyarılarak anımsama gerçekleşmektedir. Kokuya gösterilen tepkinin öğrenilen bir tepki olduğu varsayıldığında, pekçok kokunun çocukken öğrenildiği düşünülmektedir. Bu nedenle bir koku ile uyarılma sonucunda sıklıkla çocuklukla ilgili bir anı anımsanmaktadır.

Yaşama dair her şeyi kaleme alan, kendisini hem gerçekçi bir yazar hem de bir masal anlatıcısı olarak tanımlayan Gabriel García Márquez duyulararası bağ kurmayı çocukluk yıllarında öğrendiğini belirtmektedir: "... Tesellim o zamanlar Cataca'da Montessori Okulu'nun açılmasıyla, öğretmenlerin pratik yöntemlerle beş duyuyu uyarıp eğiterek bize şarkı söylemeyi öğretmeleri olmuştur. Koku alma duygumun hakkını vermeyi öğrendim ki, yarattığı nostaljik çağrışımlar olağanüstüdür. Damak zevkim öylesine inceldi ki, pencere tadında içecekler, ağaç kütüğü tadında ekmekler, ayın tadında çaylar tattım. Kuramsal olarak bu son derece öznel zevkleri anlamak kolay değildir, ama aynı deneyime sahip olanlar ne demek istediğimi hemen kavrar. Çocukların dünyanın güzelliklerine olan duyarlılıklarını artırmak ve yaşamın sırlarını merak etmelerini sağlamak için Montessori'den daha iyi bir yöntem olduğunu sanmıyorum"<sup>1</sup> García Márquez, Latin Amerika tarihinin, halk efsanelerinin, mücadelenin, cinselliğin ve mizahın anlatımında duyularla edindiği algılardan yararlanmıştı: "Yatağın kenarına oturup beş duyumla büyülenmiş gibi onu seyretmeye koyuldum. Teni esmerdi,

<sup>1</sup> Gabriel García Márquez, *Anlatmak İçin Yaşamak*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 113.

ılıktı...”<sup>2</sup> Duyularının gücünün farkına varan yazar deneyimsel ve düşsel yazın yolculuğunda koku duyusunu özel bir yere konumlandırmaktadır. Gazetecilik yaptığı yıllarda kaleme aldığı “Koku Cehennemi” adlı köşe yazısında bu konuya ilişkin düşüncelerini ayrıntılı bir biçimde anlatmaktadır: “Koku duyusu bir işkence aletidir, burnumuzdan içeri giren tüm kokuları daima bize hatırlatacak olan bir cehennemdir. Duyma bize tanıdık sesleri hatırlatır, neredeyse görme ya da tat alma gibi bizi günlük karışıklıklarla cezalandırır. Fakat koku duyusu anıların kişiselleşmesinde vazgeçilmezdir.”<sup>3</sup> García Márquez’in koku duyusunu bir işkence aleti gibi görmesinin sebebi ise kokunun bir fotoğraf gibi zihne kazanması ve orada sonsuza kadar muğlak, soyut ve ulaşılmaz biçimde hapsolmesidir. Ancak bir yerlerde saklanmış olan bu koku günün birinde uyanıp, bizi de uyandıracaktır. Bu nedenle beş duyumuzla algıladığımız anlar en belirgin şekilde koku duyumuz sayesinde zihnimize kazanmaktadır. Bir okalıptüs kokusunun onun görüntüsünden daha fazlasını ifade ettiğini, bir dilim ekmek kokusunun ise üzerine sürülecek tereyağından daha az besleyici olsa da ruhsal açıdan daha doyurucu olduğunu düşünen yazar için koku duyusuyla yaşadığımız deneyim diğer duyularımızla edindiğimiz deneyimden daha etkilidir.

García Márquez’in koku duyusuna dair tüm hassasiyeti ve değerlendirmelerine karşın, kokular edebiyatta çok sık karşılaştığımız unsurlar değildir. Ancak kokular okura yazarın anlattıkları dışında duyumsadıklarını da sunarak anlatımı daha da derinleştirmektedir. Edebiyatta kokulara XVI. yüzyıldan itibaren yer verilmeye başlanmış fakat XVIII. yüzyıldan sonra en iyi örnekleri ortaya çıkmıştır. Fransız edebiyatındaki romantiklerin kokuları eserlerinde kullanma eğilimi Proust ile doruğa çıkmıştır. Balzac, Flaubert, Maupassant ve Baudelaire gibi yazarlarla koku duyusuna edebi bir anlam yüklenmiştir. “Kokuların işlendiği yeterince eserin ortaya çıkması ise XX. yüzyılın ikinci yarısını bulmuştur; başlangıçta bu eserlerdeki kokular günlük yaşam, toplumsal sınıf, sağlık ve hijyen koşullarının göstergesiye, daha sonra cinsiyet, duygusallık, cinsellik ve erotizmin anlatımında kullanılmıştır.”<sup>4</sup> Edebiyatın bir bilim olduğunu ve okuyarak öğrenilebileceğini düşünen García Márquez edebi birikimini oluştururken pek çok yazardan, dönemden ve eserden esinlenmiştir. Kolombiya folklorü, büyükannesinin hikayeleri ve Franz Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eseri yazarda büyütlü gerçekçilik fikrini uyandırıp *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın ortaya

<sup>2</sup> García Márquez, *Benim Hüzünlü Orosularım*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 29.

<sup>3</sup> García Márquez, *Textos Costeños: Obra Periodística I*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993, s. 333-334.

<sup>4</sup> John Linsky, “¿Qué huele en Macondo?: El Olfato en Cien Años de Soledad”, *Gaceta Hispánica de Madrid*, 2007, s. 2.

çıkmasına katkı sağlamıştır. Yunan tragedyalarından efsanevi yazım tekniğini, François Rabelais'den insanın kabalığına estetik katmayı, Rulfo'dan gerçekdışı olanla sıradan olanı birleştirmeyi, Virginia Woolf'tan ise çeşitli yazım teknikleri kullanmayı ve sayısız biçim örnekleri yaratmayı öğrenmiştir. Ancak García Márquez'in yapıtlarında en çok varlığını gösteren yazar Faulkner olmuştur; yaratılan karakterler, anlatılan aile tarihleri, ileri geri giden zaman uzamı ve bölgeselliğin aktarımında benzerliklere rastlanmaktadır. İki yazarı aynı noktada buluşturan diğer bir unsur da anlatımlarında koku duyusunu odak noktası haline getirmiş olmalarıdır. Faulkner Yoknapatawpha'da Mississippi'yi, García Márquez Macondo'da Karayipleri anlatmıştır. "Her iki yazar da tarihi ve anıları yansıtmak, kimliği şekillendirmek ve önemli bir bilgiyi romanın yeni şiirsel dünyasında tasvir etmek için koku duyuları ile algıladıklarını kaydederler. Yoknapatawpha ve Macondo kültürüne has bu koku dilini gözlemlemek ve analiz etmek hem bu iki büyük romancının hem de Yeni Dünya ve Amerika'nın hayal dünyasına girmek anlamına gelmektedir. İkisi de kokuları gerçeği ifade etmek ve bilgiye daha yakın olmak için kullanmıştır. Kokular deneyim ve bilgi arasındaki kavşağa dönüşmüştür. Modern uygarlığın hakim olduğu bir dünyada gerçekliğin köklü, karmaşık ve detaylı algısı nedeniyle kokularının anlatımı Güneyi ve Karayipleri birbirinden ayırmaktadır. Bu durumda kendi kurgusal koku anlatımları ve kullandıkları dil modern çağın bir eleştirisini oluşturmaktadır."<sup>5</sup>

Yadsımadan ve taraf tutmadan yaşamda var olan her şeyi aktaran García Márquez birbirine zıt kavramları iç içe geçirerek başarılı bir şekilde anlatmıştır. Eserlerinde gerçek ve fantazi, romantik aşk ve erotizm, mizah ve acı, dikta ve başkaldırı ütopyik bir uyum içindedir. Beş duyusuyla idrak ettiği somut dünyayı okurun gerçeklik algısına sunarken, duyu dışı algılamayla onu paranormal bir kurgunun içine çekmektedir. Yazmak için her zaman okuyan, gözlemleyen, araştıran ve duyumsayan García Márquez guaya meyvesinin kokusunu hafızasında yeniden canlandırabilmek için Karayipleri ülke ülke dolaşmıştır. Eserlerindeki fantastik öğeler ise çocukluğunda büyük annesinden dinlediği hikayelerin ve Kolombiya halkının inançlarının ürünüdür. "Cumartesten Sonra Bir Gün" adlı hikayesinde kasabada duyulan ölü kuş kokusu peder tarafından mistik bir şekilde yorumlanmış ve bu koku duyu dışı yöntemle algılanabilir hale getirilmiştir: "Cuma gecesi duymuştun bunu, hafif uykusunun mide bulandırıcı bir kokuyla bölünmesi üzerine şaşkınlık içinde uyanmıştı ama bunu, gördüğü bir kabusu mu, yoksa onun uykusunu bozmak için şeytanın başvurduğu yeni ve özgün bir

<sup>5</sup> Terri Smith Ruckel, *The Scent of a New World Novel: Translating the Olfactory Language of Faulkner and García Márquez*, Louisiana State University, 2006, s. 10.

yönteme mi yorması gerektiğini bilemedi.”<sup>6</sup> García Márquez, iblis ve beş duyu arasındaki bağlantıdan, pederin vereceği vaazdan ve ayinin detaylarından bahsederek İncil’i yakından tanıdığını belli etmektedir. Sanatının biçimlenmesinde rol oynayan bu kitabı fantastik bulan yazar, eserlerinde sıklıkla İncil’dekilere benzer öğelere yer vermiştir. Duyular, duyu dışı algılar ve inançlarla yorumlanan kokular Macondo’da daha da yoğun duyulmaktadır. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta yazar büyüülü gerçekçiliği derecelendirerek uyguladığı kendi deyiimiyle marangozluk döneminindedir. Fantastik gibi yansıyan gerçek olayları, abartılı gerçekdışılığın sistematiğini ve gerçekten büyüülü olayları büyük bir ustalıkla kaleme almıştır. Şeytanın kükürt koktuğunu söyleyen Melquiades, yolunu koku duyusuyla bulan Ursula aynı zihnin kurgularındır ve müthiş bir uyum içindedir.

Kokular eski çağlardan beri “iyi kokular” ve “kötü kokular” olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. García Márquez’in eserlerinde de görülen bu ayrım araştırmacı yazar Rindisbacher tarafından şöyle açıklanmaktadır: “Kötü kokular tikslenme, yolsuzluk, çürüme ve nihayetinde ölümü simgeler. Diğer yandan iyi kokular ise cazibe, erotizm, cinsellik, doğum, yaşam anlamına gelmektedir, yani bağların oluşturulması demektir.”<sup>7</sup> García Márquez’in koku tasvirlerini temsiliyetleri bakımından Karayip coğrafyası ve folklörü, savaşlar ve başkaldırı, cinsellik ve erotizm başlıkları altında toplamak mümkündür. Etkilendiği tüm Avrupalı ve Amerikalı yazarlara rağmen, eserlerinde büyüdüğü toprakların yerelliğini anlatmış, ülkesinin fiziki ve kültürel motifleriyle edebiyatını biçimlendirmiştir. García Márquez’in ülkesi Kolombiya coğrafi ve iklimsel açıdan geniş düzlükleri ve sıradağları, çöl ıssızlığı ve amazon ormanlarını içinde barındıran bir çeşitliliğe sahiptir. Hikayelerinde olayların geçtiği yerler Karayip denizi kıyılarında hayali ya da belirsiz köy ve kasabalardır. “Karayip Kolombiyası’nın tropikal sıcağı ve okyanus meltemleri, balık ve deniz ürünü kokuları, denizin koyu yeşili ve mavisi Küba ya da Porto Riko’nun manzaralarına alışık olan biri tarafından hemen farkedilir.”<sup>8</sup> Yazar bu coğrafyayı giysilerinden yiyeceklerine, inançlarından müziklerine ve bitkisel ilaçlarından ritüellerine kadar detaylarıyla aktaran bir antropolog görevi üstlenmiş, böylece ülkesinin dünyada bıraktığı kahve, uyuşturucu ve siyasi şiddet imgesini kırmıştır.

Okur tarafından eserlerinde sıklıkla duyulan yasemin kokusu anımsamanın

<sup>6</sup> García Márquez, *Hamım Ana’nın Cenaze Töreni*, Çev. İnci Kut, Can Yayınları, İstanbul, 1992, 67.

<sup>7</sup> Hans J. Rindisbacher, *The Smell of Books, A Cultural – Historical Study of Olfactory Perception in Literature*, an Arbor, Minchigan: University of Minchigan Pres, 1992, s. 103.

<sup>8</sup> Gene H. Bell-Villada, *Bir Söz Büyücüsü: García Márquez*, Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi, 2010, s. 36.

temsilcisi işlevini görür. Yasemin çiçeği Macondo’da yaşayanlar için hafızanın somutlaşmış halidir. *Yaprak Fırtınası*’nda torun dokuz yıl önce duvarın bitişiğinde bulunan ancak daha sonra bir fırtınaya kurban giden yasemin çiçeğinin kokusunu duymaktadır. Yasemin kokusu ile geri gelen geçmiş anılara varoluş amacını vermektedir. Ada’nın “İnsanlar öldükten sonra nasıl kalkıp geceleri dolaşırlarsa yaseminler de öyle yaparlar mı?”<sup>9</sup> açıklaması üzerine çocuk bu bitkinin canlı ve geceleri mutfakta gördüğü ölü adam kadar insansı olduğunu düşünmüştür. Yazar Macondo’ya ilk yerleşen Albay ve ailesine atıfta bulunurken yasemini geçmiş bugüne taşıyan bir araç olarak kullanmıştır. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta günlerce süren uykusuzluk yüzünden hafızanın çöktüğü düşünülürse yasemin çiçeğinin bu işlevi daha da anlam kazanmaktadır. García Márquez *Anlatmak İçin Yaşamak*’ta “Pencere böyle aşklar için yapılmış gibiymiş, Endülüs tarzı, tüm pencereyi kaplayan bir parmaklığın ardından, pervaza sarılmış, gece melteminde kokusu eksik olmayan bir yasemin çerçevesinin içinden konuşurmuş annem.”<sup>10</sup> sözleriyle anne ve babasının gizli buluşmalarına tanıklık eden bu çiçeğin gerçek yaşamda ülkesinin sokaklarını süslediğini ifade etmiştir. Sıklıkla tekrar edilen diğer bir koku da kükürt kokusudur. Şeytanın kokusu olduğu söylenen kükürten İncil’de de bahsedilmektedir: “İsyan eden melek şeytan canlı canlı bir ateş ve kükürt gölüne atıldı.” *Bir Kaçırılma Öyküsü* başlıklı hikayede kükürt kokusu yazarın mistik öğeler için faydalandığı İncil’dekine benzer ifadelerle aktarılır: “Pacho, yüzüne neredeyse yapışmış olan şeytan maskesini, kan çanağına dönmüş gözlerini, kulaklarından çıkan dimdik kılları görmüş, cehennem kükürt kokusu burnuna çarpmıştı.”<sup>11</sup> Diğer yandan antik çağdan beri bilinen dokuz yalın elementten biri olan kükürt, *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta José Arcadio Buendía tarafından sömürge altınıni iki katına çıkaracak olan simya formülünün bileşenlerinden biridir.

Amonyak kokusu da anıların bir diğer taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta José Arcadio, Pilar Ternera’nın evine gelmiş, burada bütün evi amonyak kokusunun sardığını farketmiştir. Bu koku onun aklına Pilar’ın suratı yerine, annesi Ursula’ninkini getirmiştir. “Kadının kokusu değil, amonyak kokuyordu burası ve kadının yüzünü gözünün önüne getirmeye çalıştıkça, Ursula’nın suratı dikiliyordu karşısına.”<sup>12</sup> García Márquez Ursula ve amonyak kokusu arasındaki bağlantıyı açıkça belirtmese de evdeki pekçok işten sorumlu

<sup>9</sup> García Márquez, *Yaprak Fırtınası*, Çev. Yaşar Gedikoğlu, Can Yayınları, İstanbul, 2010, s. 62.

<sup>10</sup> García Márquez, *Anlatmak İçin Yaşamak*, Çev. Pinar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 72.

<sup>11</sup> García Márquez, *Bir Kaçırılma Öyküsü*, Çev. İnci Kut, Can Yayınları, İstanbul, 1996, s. 196.

<sup>12</sup> García Márquez, *Yüzyıllık Yalnızlık*, Çev. Seçkin Selvi, Can Yayınları, İstanbul, 2007, s. 29-30.

olan bu kadın ile genellikle temizlik malzemelerinde bulunan amonyak arasında bir bağlantı olduğu düşünülebilir. Amerikalı yazar ve şair Diane Ackerman'nin de belirttiği üzere "Bir kokudan daha anımsatıcı hiçbir şey yoktur. Kokular hafızamızda uzun yıllar ve deneyimlerden oluşmuş çimlerin altındaki birer mayın gibi yumuşakça patlar. Bu yüzden kadının kendi kokusu yerine geçen bu yeni amonyak kokusu, hafızasında kayıtlı annesi ile ilgili uyuyan anıları uyandırır."<sup>13</sup> Yazar yaşadığı topraklarda kullanılan şifalı bitkileri, hangi hastalığa hangisi iyi geldiğini ve nasıl koktuklarını bilmekte, hastalık ve savaş gibi durumlarda sıklıkla bu reçetelere ve kokularına yer vermektedir. "Hırpalanmış bedeninden şifalı otların kokusu yayılıyordu."<sup>14</sup> Sönmemiş kireç sıklıkla yapılan kıyımada akan kanı temizlemek için kullanılırken; kokulu ya da sabunlu sular temizlik ve hijyen koşullarını işaret etmektedir.

García Márquez eserlerinde kamusal ve özel yaşamı birarada anlatmaktadır. Kamusal yaşamdan yaslar, karnavallar, grevler, göçler ve geleneklere, özel yaşamdan cinsellik, kadın-erkek figürlerinin ilişkideki rolleri, aile yapılanmaları gibi konulara yer vermektedir. Özel yaşamın aktarımının odak noktasını ise kadınlar oluşturmaktadır. Eserlerinde bazen romantik aşkın bazen erotizmin vurgusuyla cinselliğin anlatımına sıklıkla rastlanmaktadır. Rindisbacher kokuların cinsellikle olan ilişkisini Freud'un teorisi üzerinden değerlendirmektedir. "Freud'a göre insan iki ayağının üzerine kalkmadan önce köpekler gibi cinsel buluşmalarını kokuları takip ederek yapıyordu. İki ayağının üzerinde yürümeye başlayınca koku önemini yitirmiş ve görme cinsel yaşamımızı yönlendiren duyu haline gelmiştir."<sup>15</sup> Bazı hayvanların cinsel ilişkilerini koku işaretleri bırakarak yönettikleri bilinmektedir. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta bacakları çelimsiz bir kurbağaya benzeyen çingene kız örneğinde olduğu gibi hayvani özelliklere sahip olan kadınların da daha fazla feromon salgılamaları ve cinselliğe olan yoğun eğilimleri tesadüf değildir. Cinsellik dürtülerini harekete geçiren duyu-ular arasında bir geçiş yaşanmış olsa da García Márquez'in kurgu dünyası modernleşmeye karşı direnmiş, cinsellik ve kokular arasındaki bu sıkı bağı korumuştur. Yazar *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta bu duyuyu en ilkel hali ile aktarmıştır: "Eski güzelliği yitmiş olsa da, kahkahası eskisi gibi çınlamasa da Arcadio hep onu arıyor ve isli buğu kokusundan izini buluyordu."<sup>16</sup> Kadınları kokularından tanıyan José Arcadio ile García Márquez kokuyu yeniden hafızanın merkezine yerleştirmektedir: "Sonra, bunun beklediği kadın olmadığını anladı, çünkü isli

<sup>13</sup> Diane Ackerman, *Una Historia Natural de los Sentidos*, Anagrama, Barcelona, 1992, s. 21.

<sup>14</sup> García Márquez, *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*, Çev. Handan Saraç, Can Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1997, s. 23.

<sup>15</sup> Rindisbacher, a. g. e., s. 13.

<sup>16</sup> García Márquez, *Yüzyıllık Yalnızlık*, Çev. Seçkin Selvi, Can Yayınları, İstanbul, 2007, s. 101.

buğu değil, çiçek kokuyordu”<sup>17</sup> Santa Sofia’da duyduğu çiçek kokusu ise bu duyunun illiklikten çıkıp parfümle modernleşmeye geçişinin göstergesidir. Ten kokusu ile José Arcadio’yu etkisi altına alan Pilar Ternera aileden pek çok erkekle cinsel ilişkiye girmiş ancak yine de onlar için bir anne figürü olmuştur: “Ama Jose Arcadio bütün gece kadını, kadının koltuk altlarından yükselip kendi tenine isleyen kokuyu arandı durdu. Kadın hep kendi yanında olsun, ona analık etsin, kilerden hiç çıkmasınlar ve kadın hep Aman Tanrım desin istiyordu.”<sup>18</sup> Pilar ve Buendia erkekleri arasındaki cinsellik ve annelik ilişkisiyle yazar bereket ve anne sevgisinin tanrıçası Demeter ve aşk tanrıçası Afrodit’in temsilini sunmaktadır. Kutsal bir fahişe olarak sunulan Pilar ruhanilik ve cinsellik arasındaki bağıdır. García Márquez Barranquilla’da kaldığı dönem boyunca fahişelerle iç içe yaşamış kendisiyle yemeklerini bile paylaşan bu kadınlara minnettarlığı yüzünden fahişe tiplerini şefkatle ve olumlu bir şekilde yansıtır. Yazar koku duyunu genetik aktarım yoluyla nesilden nesile geçirmektedir. Arcadio babasının güçlü koku duyununa, Remedio ise büyükannesi Pilar Ternera’nın kendine has güçlü ten kokusuna sahiptir. Dünyanın dört bir yanından gelen erkekler Güzel Remedios’un ten kokusundan etkilenmişlerdir. “Aynı tarzda Güzel Remedio’un aşk kurbanlarının cesetlerinden tatlı, gizli bir koku yayılır, bu da akla erkekler üzerindeki öldürücü etkilerinin bilinmeyen biyokimyasal kökleri olduğunu getirir. García Márquez’in güzel, genç, masum kadını da eski femme fatale klişesinin gerçeğe uygun versiyonudur.”<sup>19</sup> Remedios teninin kokusuyla kendine aşık olanların ölümüne neden olur. “Melek görünümlü olsa da Remedios aslında şeytani bir figürdür. Medusa, Salomé, Dalila gibi tüm geleneksel kötü tanrıçalar erkekleri etkileyip onların yaratıcı enerjilerini çalma becerisine sahiptir.”<sup>20</sup> Remedios’un bunu yaparkenki silahı ise kokusudur. Yazar bu efsanevi anlatım tekniğini yaptığı çeşitli okumalar vasıtasıyla edinmiştir.

Sosyoloji Profesörü Anthony Synnott kokuları sosyolojik olarak üç kategoride değerlendirilmektedir: “doğal kokular (ten), üretilmiş kokular (parfüm) ve sembolik kokular (koku metaforları).”<sup>21</sup> García Márquez eserlerinde tüm koku tiplerine yer vermiştir. Modern dünyaya geçişte temizlik ve hijyenin önem kazanması parfüm kullanımını beraberinde getirmiştir. Yazarın ten koku-

<sup>17</sup> García Márquez, a. g. e., s. 102.

<sup>18</sup> García Márquez, a. g. e., s. 28.

<sup>19</sup> Bell-Villada, a. g. e., s. 162-163.

<sup>20</sup> Laura Verónica Rodríguez Imbriaco, “Una lectura Arquetípica de los Personajes Femeninos de Cien Años de Soledad”, *Narrativas: Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano*, sayı 12, 2008, s. 3-14.

<sup>21</sup> Anthony Synnott, “Sociología del Olor”, *Revista Mexicana de Sociología*, sayı 2, México, 2003, s. 432.



sundan çiçeksi kokular ve kolonyalara geçişi ise yaptığı zamanlar arası yolculuğa işaret etmektedir. García Márquez hiçbir zaman sipariş üzerine imparatorluk yazıları yazmamıştır, bu nedenle *Labirentindeki General* gibi Simon Bolívar'ın yaşamının son dönemlerini ele aldığı eserinde dahi koku anlatımı gerçeklikle iç içedir. Latin Amerika'nın efsanevi figürlerinden biri olan Bolívar için parfüm bir tutkudur. Yazar romanında bu tarihi şahsı insansı yönleriyle ele almakta, koku tutkusuyla efsanevi bir karakteri gerçek yaşama indirmektedir. “O bu konuda bir zaafi olduğunu itiraf etmiş ve bu durum düşmanlarının kendisini halkın parasıyla sekiz bin pesoya kolonya almış olmakla suçlamasına kadar gelmiştir.”<sup>22</sup> Bolívar her gün defalarca parfüm banyosu yapmakta ve kokulu vücudu kadar burnu da onu cinsel maceralara yönlendirmektedir. “Generalin kalbinde kokusuyla kalıcı bir yer edinen kendisine aşık Manuela, o dönem askerlerin kullandığı mineçiçeği kolonyası sürmektedir. Bu koku, savaşlardaki zaferlerini ve yatak odası maceralarını süslediği için Bolívar açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bedenle başlayan bu sembolik imge içinden García Márquez, Manuela'yı koku vasıtasıyla efsanevi Bolívar'a bahsedilen insanlık düzeyine çıkarmaktadır. Kokular kişisel yapı, günlük deneyim, tarihi, kültürel, bilimsel ve felsefi yapılar arasında birleştirici noktadır.”<sup>23</sup> *Başkan Babamızın Sonbaharı* adlı eserinde kokuları kadın karakterler ve onların cinselliği üzerinden işlemiştir. García Márquez'in cinselliğe saplantılı karakterleri burun ve genital bölge, yani koku duyusu ve cinsel ilişki arasında yakın bir bağ olduğunu gösterirler. Macondo'ya teknolojinin ulaşması tren inşaatı ve muz şirketinin kuruluşuyla gelmiş, bu gelişmelerle beraber modern dünyadan ulaşan parfüm kullanımı karakterlere yansımıştır. Bunlardan biri de dışarıdaki eğitimlerini tamamlayıp kasabaya dönen ve banyoya girmeden önce küvete kokulu tozlar döken Aureliano Segundo ve Fernanda'nın oğlu José Arcadio'dur.

García Márquez Hispanik edebiyatta sıkça rastlanılan neredeyse bir alt tür oluşturan diktatör hikayeleri yazmıştır. Yazarın kokularının en gerçekçi yansımaları Kolombiya'nın başından geçen savaşların, grevlerin, kıyımların ve mücedelenin anlatımında ortaya çıkar. *Yüzyıllık Yalnızlık* 1900-1928 yılları arasında muz şirketinin Macondo'yu ekonomik ve siyasi açıdan ele geçirmesi sonucu tarım işçilerinin ayaklanması ve askeri baskılarla kıyımların yaşandığı gerçek olaylara dayandırılmıştır. Örneğin Ursula'nın José Arcadio'nun ölümünden sonra tasvir ettiği barut kokusu yalnızca Albay Aureliano Buendía'nın savaşlarındaki şiddeti vurgulamamakta, aynı zamanda General Carlos Cortes

<sup>22</sup> García Márquez, *General en su Laberinto*, Ediciones Sudamericana, Buenos Aires, 1989, s. 92.

<sup>23</sup> Terri Smith Ruckel, *The Scent of a New World Novel: Translating the Olfactory Language of Faulkner and García Márquez*, Louisiana State University, 2006, s. 37.

Vargas'ın grev yapanları askerler tarafından öldürtmesi sonucu ölü bedenleri taşıyan treni de işaret etmektedir. Tüm uğraşlara karşın mezarlıktan bir türlü gitmeyen barut kokusu yazarın geriye dönüş tekniği ile eski savaşların hatırlatıcısı olmuştur. García Márquez kokuları bilinç akımı tekniğini kurmak amacıyla bir araç olarak kullanmaktadır. Macondo'da duyulan ölü kokusu ise Macondo'nun ilk mezarı ile ilişkilidir. Melquiades'in ölümünün ardından José Arcadio Buendía ölümsüz olduğu gerekçesiyle onu gömmek istememiştir. Kötü kokular yayan Melquiades'in cesedi Macondo'nun ilk mezarıdır, ortaya çıkan kötü koku ise olacak kötü şeylerin habercisidir. *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni*'nde ise politika, hem görsel şölen, hem de ölüm silahları ya da mal mülk üzerinedir. Bu hikayede Hanım Ana'nın ölümlerinde bıraktığı mal varlığı arasında Kolombiya'daki yer altı zenginlikleri, yurttaşlık hak ve özgürlükleri, özgür fakat sorumlu basın, komünizm tehlikesi bulunmaktadır. Buna karşın Hanım Ana'nın kutsal kokular içinde ölmesi ise Kolombiya'nın elit zümresine ve Latin Amerika oligarşilerine karşı bir hiciv niteliğindedir. Askeri diktatörlük döneminde oğlu askerlerce öldürülen bir albayın hikayesi olan *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok* ise "La Violencia"ya<sup>24</sup> göndermede bulunur. Yaşadıkları kasabada yıllardır hiçkimse doğal yollarla ölmemiştir ve albay tarafından "kokuşmuş bu kasaba" olarak değerlendirilmiştir. Buendía ailesi Macondo'yu ararken ciğerlerine dolan boğucu kan kokusundan bahsedilmektedir. José Arcadio Buendía karakterini yaratırken yazarın esinlendiği asker olan büyükbabası Bin Yıl Savaşları'na katılmış, muz şirketi grevleri ve askeri kısımlara tanık olmuştur. Buendía ailesi tarafından bilinmeyen bir diyar olan Macondo'ya yolculuk sırasında duyulan kan kokusu siyasi hafızanın dedesinden yazara aktarımının ürünüdür. Dikta edebiyatına bir diğer örnek ise Latin Amerikalı gerçek diktatörlerin yaşamlarından birebir örnekler içeren ve Karayipler'deki diktatörlükleri biçimlendiren Avrupa emperyalizmine de değinen *Başkan Babamızın Sonbaharı*'dır. Tüm Karayipleri kapsayan güherçile çöllerine sahip Bogota ve Caracas'tan bahsetmektedir. "Birkaç ayrıcalıklı kişi dışında kimselerin adım atmadığı yasak bölgede akbabaların döktüğü kanın kokusunu duyduk, ilk olarak; akbabalardan yılların soluksuzluklarını ve içgüdüsel önsezilerini devraldık."<sup>25</sup> Sıklıkla tekrarlanan leş kokusu ise Karayiplerin başından geçen veba, cüzam ve sıtma gibi salgın hastalıkların sonucudur. XX. yüzyıldaki savaşlar ve doğal afetlerin ardından bu salgın hastalıklar da García Márquez'in eserlerinde etkili olmuştur. Toprak yazarın eserlerinde sıklıkla vurgulanan bir başka unsurdur. Toprak sahipliği, tarım, küçük kızın atalarından ona

<sup>24</sup> La Violencia (1948-1958), Kolombiyalı muhafazakarlar ve liberaller arasında ortaya çıkan on yıllık iç savaştır.

<sup>25</sup> García Márquez, *Başkan Babamızın Sonbaharı*, Çev. Tomris Uyar, Can Yayınları, İstanbul, 1991, s. 7.

genetik hafıza yoluyla geçen toprak yeme alışkanlığının yanı sıra bu kavram ölümle olan ilişkisiyle de karşımıza çıkmaktadır. Buendía bir toprağa aidiyeti o toprakta gömülü ölülerinin olmasına bağlamaktadır, bu durumda duyulan toprak kokusunu ölümle ilişkilendirmek mümkündür. Yazar Ölümün *Öteki Kaburgası* adlı öyküsünde de bu doğrultuda bir aktarımda bulunmuştur: “Yeniden aralık pencereden içeri süzölmeye başlayan koku, kemiklerle dolu ıslak toprağın kokusuyla karışıyor, burnuysa yabancı insanlara özgü müthiş bir hevesle kokuların bu neşeli buluşmasını içine çekiyordu.”<sup>26</sup>

Bogota’da hukuk eğitimi alırken 1948 yılında Jorge Eliécer Gaitán’ın cinayetinin ardından patlak veren şiddetli protestaların yaşandığı Bogotoza’ya şahit olan García Márquez bazı kötü kokuları burada bizzat duyumsamış ve *Anlatmak İçin Yaşamak*’ta şöyle kaleme almıştır: “Bogota’da bir önceki cuma gününden beri dinmeyen yağmur ve kalkmayan sis, barut ve çürümüş ceset kokuyordu.”<sup>27</sup> Solcu kişiliğiyle bilinen García Márquez siyasi bilgi, deneyim ve kurgularını aktarırken ne övgüler yağdırmış, ne de muhbirce bir tavır içine girmiştir. Yazar tüm siyasi taraflara adil davranmış olsa da yaşanan tüm dramın şahidi olan güherçile, barut, toprak ve kan kokusu yapısı gereği bulunduğu ortamın her noktasına yayılmış ve hafızalara kazınmıştır.

García Márquez kokuları geçmişle bugün arasında bağlayıcı, bir anımsatıcı ya da birer uyarıcı olarak yoğunlukla işlemiştir. Hayatın içinde olan her şeyi barındıran eserlerinde duyulan koku çeşitliliği de oldukça fazladır. Siyasi mücadele ve savaşlarla ilgili koku tasvirleri doğası gereği maskülen yaklaşımı işaret etse de, kadınların ön plana çıkarıldığı eserlerinde erkek şovenizmine hiç rastlanmamaktadır. Büyütlü Gerçekçilik akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak Latin Amerika’nın gerçekliğini düş dünyası ile harmanlarken bu coğrafyaya ait tüm kokuları en gerçek hali ile yansıtmıştır. Eserlerinde sıklıkla efsanelere ve fantazilere yer verse de García Márquez kendini gerçekçi bir yazar olarak tanımlamaktadır. Ona göre eserlerindeki fantastik öğeler de Kolombiya toplumunun bir parçasıdır ve gerçektir. Bu durumda aktardığı her bir kokunun gerçek yaşamıyla olan ilişkisi düşünüldüğünde yazarın yaşadığı coğrafyayı ve dönemi ne denli detaylı yansıttığını da söylemek mümkündür.

<sup>26</sup> García Márquez, *Mavi Köpeğin Gözleri*, Çev. Emrah İmre, Can Yayınları, 2011, s. 53.

<sup>27</sup> García Márquez, *Anlatmak İçin Yaşamak*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 343.

### Kaynakça

- Ackerman, Diane, *Una Historia Natural De Los Sentidos*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- Bell-Villada, Gene H., *Bir Söz Büyücüsü: García Márquez*, Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi, 2010.
- García Márquez, Gabriel, *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*, Çev. Handan Saraç, Can Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1997.
- García Márquez, Gabriel, *Anlatmak İçin Yaşamak*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2005.
- García Márquez, Gabriel, *Başkan Babamızın Sonbaharı*, Çev. Tomris Uyar, Can Yayınları, İstanbul, 1991.
- García Márquez, Gabriel, *Benim Hüzünlü Oropularım*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2005.
- García Márquez, Gabriel, *Bir Kaçırılma Öyküsü*, Çev. İnci Kut, Can Yayınları, İstanbul, 1996.
- García Márquez, Gabriel, *General En Su Laberinto*, Ediciones Sudamericana, Buenos Aires, 1989.
- García Márquez, Gabriel, *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni*, Çev. İnci Kut, Can Yayınları, İstanbul, 1992.
- García Márquez, Gabriel, *Mavi Köpeğin Gözleri*, Çev. Emrah İmre, Can Yayınları, 2011.
- García Márquez, Gabriel, *Textos Costeños: Obra Periodística I*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993.
- García Márquez, Gabriel, *Yaprak Fırtınası*, Çev. Yaşar Gedikoğlu, Can Yayınları, İstanbul, 2010.
- García Márquez, Gabriel, *Yüzyıllık Yalnızlık*, Çev. Seçkin Selvi, Can Yayınları, İstanbul, 2007.
- Linsky, John, "¿Qué Huele En Macondo?: El Olfato En Cien Años De Soledad", *Gaceta Hispánica En Madrid*, 2007.
- Rindisbacher, Hans J. *The Smell Of Boks, A Cultural – Historical Study Of Olfactory Perception In Literature*, An Arbor, Minchigan: University Of Minchigan Pres, 1992.

- Rodríguez Imbriaco, Laura Verônica, “Una Lectura Arquetípica De Los Personajes Femeninos De Cien Años De Soledad”, *Narrativas: Revista De Narrativa Contemporánea En Castellano*, Sayı 12, 2008.
- Ruckel, Terri Smith, *The Scent Of A New World Novel: Translating The Olfactory Language Of Faulkner And García Márquez*, Louisiana State University, 2006.
- Synnott, Anthony, “Sociología Del Olor”, *Revista Mexicana De Sociología*, Sayı 2, México, Nisan-Haziran 2003.

## Gönderilecek yazının düzenlenmesinde gerekli koşullar

- 1- **Microsoft Word** ortamı, Word 98 ve üst versiyonları kullanılmalıdır.
- 2- **Metnin başlığı** küçük harf, koyu renk, Times New Roman yazı tipi, 14 punto olarak sayfanın ortasında yer almalıdır.
- 3- **Metin yazarına ait bilgiler** başlıktan sonra bir satır atlanarak, Times New Roman yazı tipi, 10 punto ve tek satır aralığı kullanılarak sayfanın soluna yazılacaktır. Yazarın adı küçük harfle, soyadı büyük harfle belirtildikten sonra bir alt satıra çalıştığı kurum küçük harfle yazılacaktır.
- 4- Yazının başında, en fazla 100 kelimedenden oluşan **İngilizce ve Türkçe özete** yer verilecek. Özetlerde başlık kullanılmayacak, başlık yerine sol satır başına, küçük harfle, 10 punto, koyu renk **abstract / özet** yazılacak. Özet metni bir alt satıra Times New Roman yazı tipi, 10 punto, italik ve tek satır aralığı kullanılarak yazılacaktır. Özetlere en çok **onar adet anahtar sözcük** Times New Roman yazı tipi, 9 punto, italik olarak eklenecektir.
- 5- **Metin** Times New Roman yazı tipinde, 12 punto, 1,5 satır aralıklı ve “iki yana yasla” biçiminde hazırlanmalı ve Paragraf başlarında Tab tuşu kullanılmalıdır. Metin içinde yer alan tablo ve şemalarda ise tek satır aralığı kullanılmalıdır.
- 6- **Sayfaların** üst, alt, sol ve sağ kenarlarında 2,5’ar cm boşluk bırakılmalıdır.
- 7- **Sayfa numaraları** birbirini izleyecek biçimde, sağ alt kenara konulmalıdır.
- 8- **Referanslar**, metnin içinde olmak kaydıyla, aşağıdaki örnekte gösterildiği gibi, parantez içinde, yazarın soyadı, yayın tarihi, iki nokta üstüste, sayfa no’su şeklinde belirtilmelidir. (Martinet 1979: 38)
- 9- **Kaynakça Times New Roman, 10 punto ve tek satır aralığı kullanılarak aşağıdaki örnek doğrultusunda hazırlanmalıdır:**
  1. Galisson, Robert (1980) *L’hier à aujourd’hui la didactique des langues étrangères*, Clé international, Paris.
  2. Martinez, Pierre (1988) “Lexique de didactique les 39 marches” *Le Français dans le monde*, no:219, Paris

**10-** Yazılar 3 adet çıktılarıyla birlikte (2 adet yazar isimsiz, 1 adet yazar isimli) CD’de kayıtlı olarak yazışma adresine gönderilmelidir.

Yazışma adresi:

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı  
Anabilim Dalı Ordu Cad. No: 196 34459 Laleli/İstanbul

**11-** Format ile ilgili sorular için [istanbulfde@yahoo.fr](mailto:istanbulfde@yahoo.fr) adresiyle yazışma yapılabilir.

**12-** İletişim için: 0212 455 57 00 Dahili: 15861/15908

### Guideline For Paper Format

- 1- Papers should be in Microsoft Word format, Word 98 and upper versions.
- 2- The title of the text should be centered on the page, in lower-case letter, bold, Times New Roman font and 14 pt.
- 3- Information about the author is to be written on the left part of the page skipping one line space after the title, and it should be in Times New Roman font, 10 pt, with one line spacing. After indicating the name of the author in lower-case letter and surname in capital letter, the name of the institution should be written in the following line.
- 4- In the beginning of the text, an abstract in maximum 100 words should be written in both English and Turkish. No title is to be written for the abstract. Instead of the title, **Abstract / Özet** should be written on the left start of line, in lower-case letter, 10 pt and bold. The abstract text should be written on the following line using Times New Roman font, 10 pt, italic and with one line spacing. In abstracts, **maximum ten keywords** should be included in Times New Roman font, 9 pt, and italic.
- 5- The text should be prepared in Times New Roman font, 12 pt, 1.5 line spacing, and “justify align” format. For indented paragraph, tab key should be used. One line spacing should be used for the tables and figures, which are included in the text.
- 6- Please leave 2,5 cm for page margins for top, left, right and bottom of the page.
- 7- Page numbers should be inserted to the bottom right hand corner in all pages.
- 8- References, provided in the text, as shown in the example below should be in parenthesis indicating the surname of the author, published date, colon and page number: (Martinet 1979: 38)
- 9- Bibliography should be prepared in accordance with the example below using Times New Roman Font, 10 pt, and one line spacing:



- 1- Galisson, Robert (1980) L'hier à aujourd'hui la didactique des langues étrangères, Clé international, Paris.
- 2- Martinez, Pierre (1988) "Lexique de didactique les 39 marches" Le Français dans le monde, no:219, Paris.
- 10- The papers should be sent to the correspondence address **saved on a CD with 3 print outs ( 2 without author name, 1 with author name).****  
Correspondence Address:  
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı  
Anabilim Dalı Ordu Cad. No: 196 34459 Laleli/İstanbul
- 11- For further questions about the paper format, you can send email to [istanbulfde@yahoo.fr](mailto:istanbulfde@yahoo.fr)**
- 12- Contact details: 0212 455 57 00 Extension: 15861/15908**