

UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DÉPARTEMENT DE LANGUES ROMANES



REVUE CERROMAN

NUMÉRO THÉMATIQUE 1 – OCTOBRE 2023 - ISSN : 3020-0695

LANGUES, LIENS ET RETRANSMISSIONS
AFRIQUE, AMÉRIQUE ET EUROPE



PUD
PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE DAKAR

ISSN : 3020-0695

**Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)
Département de Langues Romanes
Centre d'Études et de Recherche en Romanistique**

**Revue scientifique des Lettres, Langues, Arts,
Littératures, Civilisations, Sciences humaines et sociales**

REVUE CERROMAN

**Langues, Liens et retransmissions
Afrique, Amérique latine et Europe**

Numéro thématique 1 – Octobre 2023

Presses universitaires de Dakar

**© Presses universitaires de Dakar (Sénégal)
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays**

ISSN : 3020-0695

**Revue scientifique des Lettres, Langues, Arts,
Littératures, Civilisations, Sciences Humaines et sociales**

DIRECTEUR DE LA REVUE

THIAM El Hadji Omar, Maitre de Conférences (UCAD)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

BA Chérif Daha, Professeur des Universités (UCAD)

BA Idrissa, Professeur des Universités (UCAD)

BA Tapsir, Maitre de Conférences (UCAD)

DIENG Maguette, Maitre de Conférences (UCAD)

FALL Moussa, Maitre de Conférences (UCAD)

FAYE Djidiack, Maitre de Conférences (UGB)

GOMES Alyxandra Nunes, Professeur (Universidade do Estado da Bahia, Brésil)

HAYDARA Abou, Professeur des Universités (UCAD)

LOBO Andea de Souza, Professeur (Universidade de Brasília, Brésil)

MBAYE Djibril, Maitre de Conférences (UCAD)

MONACELLI Nadia, Professeur des Universités (Université de Parme, Italie)

NOUMBISSI Nzachée, Professeur des Universités (UCAD)

PIAZZA, Isotta, Professeur des Universités (Université de Parme, Italie)

SEMEDO Odette, Chercheur (Instituto nacional d'Estudos e Pesquisa, Guinée-Bissau)

SOW Nioro, Professeur des Universités (UGB)

THIAM El Hadji Omar, Maitre de Conférences (UCAD)

TONUS José Leonardo, Professeur des Universités (CRIMIC, Université de la Sorbonne, Paris IV)

VARROTI Carlo, Professeur des Universités (Université de Parme, Italie)

WEIGEL François, Professeur des Universités (Universidade Federal de Rio de Janeiro)

YAO Jean-Arsène, Professeur des Universités (Université Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire)

COMITÉ ÉDITORIAL

ANGONE Ferdulis Zita Odome (UCAD)

DIAKITÉ Mahamadou (UCAD)

DIALLO Oumar (UCAD)

DIATTA Bakary (UCAD)

DIOMPY Mark Séraphin (UCAD)

DIONE Christian Bale (FASTEF, UCAD)

LATTARACA Umberto (Lecteur UCAD)

MANGANE Oumar (UCAD)

MBAYE Djibril (UCAD)

MBENGUE Adama (UCAD)

NDOUR Georgette (UCAD)

NDOUR Paul (UCAD)

SAMB Fatime (UCAD)

THIAM El Hadji Omar (UCAD)

HOMMAGE

Ce premier numéro rend un vibrant hommage aux enseignants-chercheurs qui ont eu l'idée de créer cette revue. Il s'agit de Jean Moustapha Bangoura, El Hadji Amadou Ndoye, Ndéye Anna Gaye, Abou Haydara, Amet Kébé, Malla Kassé, Ibrahima Diawara, Adama Soumaré, Serigne Mahanta Kébé, Mame Malamine Gaye, Nzachée Noubissi.

Ces enseignants ont formé une bonne partie de l'élite sénégalaise et africaine en études espagnoles, afro-américaines, portugaises et italiennes. Ils ont produit des dizaines d'articles et d'ouvrages qui, en plus d'être des références, participent à la vulgarisation des langues romanes au Sénégal.

PRÉSENTATION

Ce premier numéro met en dialogue des domaines divers (Langues, Littératures, Histoire, Linguistique et Traduction) afin d'éclairer leurs liens et leurs transmissions. Le préfixe trans exprime la traversée, ce qui s'étend au-delà de la limite, à cheval entre ici et là-bas. Il nous permettra d'analyser la mise en relation des langues, les liens existants entre elles et leurs missions dans la circulation de l'histoire, de la mémoire et des cultures entre peuples du monde. De manière générale, il s'agira de comprendre les dialogues et les influences réciproques entre les langues, l'histoire et les littératures.

L'appel s'intéresse de façon spécifique à l'héritage des langues coloniales en tant qu'outils de savoirs, lien(s) de transmissions et, dans une certaine mesure, mécanismes de catégorisation des savoirs endogènes au sein des universités africaines. Quel est le lien entre langue et transmission ? Comment s'opère la transmission des langues ? Quelles articulations peut-on faire entre canon, corpus et langue « de savoirs » ? Quels liens peut-on établir entre langues, transmissions et colonialité des savoirs ? Quelles sont les missions d'une langue héritée du système colonial en tant que courroie de transmissions et outil de communication privilégié au sein des universités africaines ? Courroies, attaches, connexions, points de jonction, avoir un lien, entretenir des liens, faire le lien, ce qui fait lien ici à travers le prisme d'une langue nous (dés)unit-il les uns les autres ? Peut-on penser les savoirs endogènes, (re)conceptualiser les épistémologies africaines sans les langues africaines « elles-mêmes » ?

La revue CERROMAN encourage vivement les propositions ayant une perspective interdisciplinaire, décoloniale et intersectionnelle. Les langues d'écriture sont : l'espagnol, le portugais, l'italien, le français et l'anglais.

TABLE DES MATIÈRES

LITTÉRATURES, CIVILISATIONS, HISTOIRE	13
LES FORMES ELLIPTIQUES DANS <i>TOUS CES GENS</i> , <i>MARIANA</i> DE MARIA JUDITE DE CARVALHO : UNE ELOQUENCE DU NON-DIT	15
Paul Ngor Mack NDOUR	
LA REPRESENTACIÓN DE LA MULATA EN LA CUBA REVOLUCIONARIA DEL PERIODO ESPECIAL EN <i>MALDITA DANZA</i> DE ALEXIS DÍAZ-PIPIENTA: EL RESURGIMIENTO DE LOS ESTEREOTIPOS RACIALES	41
Christian Bâle DIONE	
ESTRUCTURA NARRATIVA Y JUEGO DE FOCALIZA- CIONES EN EL RULETISTA DE MIRCEA CĂRTĂRESCU	59
Moussa NGOM	
ENFOQUE COMPARATIVO E INTERCULTURAL EN LOS ESTUDIOS HISPÁNICOS: EL EJEMPLO DEL IMPACTO DE LA DICTADURA EN LAS LIBERTADES E IDENTIDADES	77
Djibril MBAYE	
Georgette Thioume NDOUR	
SEXUALIDAD SUBVERSIVA EN LA NARRATIVA DE JUAN MARSÉ	101
Oumar MANGANE	
ANACHRONISME ET CRITIQUE SOCIALE DANS <i>AS NAUS</i> DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES ET <i>JORNADA DE ÁFRICA</i> DE MANUEL ALEGRE	117
Abou HAYDARA	
O USO DAS LÍNGUAS AFRICANAS NA LITERATURA MOÇAMBICANA: o caso de Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani ba ka khosa	137
Fatime SAMB	

EL REINADO DE CARLOS III DE ESPAÑA EN *UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO* DE ANTONIO BUERO VALLEJO: ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD.....157

Mamadou MANE

LA SYMBOLIQUE DU SANG COMME MOYEN DE RENOUVELLEMENT DE LA MEMOIRE AFRICAINE DANS *LE RETOUR DU MORT* DE SULEIMAN CASSAMO179

Dr Oumar DIALLO

TROCO DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL DA PÓS ABOLIÇÃO....195

Mark Séraphin DIOMPY

LE PORTUGAL ET L'ANGLETERRE : RELECTURE D'UNE HISTOIRE COMMUNE Á LA FOIS GLORIEUSE ET DOULOUREUSE.....217

El Hadji Omar THIAM

LANGUES, SCIENCES DU LANGAGE233

ÉTUDE CONTRASTIVE DE L'ACCENT EN WOLOF ET EN ESPAGNOL235

Dame NDAO

LAÇOS E *DES(LAÇOS)* NA TRADUÇÃO PARA FRANCÊS DE ALGUNS ROMANCES LUSÓFONOS (António Lobo Antunes, Mia Couto, Ondjaki, José Eduardo Agualusa, Patrícia Melo)255

Andreia Catarina Vaz WARROT

LES MANCAGNES : APERÇU HISTORIQUE ET ORGANISATION POLITIQUE277

Georges B. W. BAYEPAR

Littératures, civilisations, histoire

LES FORMES ELLIPTIQUES DANS *TOUS CES GENS,*
MARIANA... DE MARIA JUDITE DE CARVALHO :
UNE ELOQUENCE DU NON-DIT.

***THE ELLIPTICAL FORMS IN TANTA GENTE,
MARIANA... BY MARIA JUDITE DE CARVALHO :
AN ELOQUENCE OF THE UNSPOKEN***

Paul Ngor Mack NDOUR

Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation
et de la Formation (FASTEF)
Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RÉSUMÉ

Tous ces gens, Mariana... (1959) est un conte écrit par Maria Judite de Carvalho, dont la taille entre en contradiction avec le syntagme nominal du titre. Les 91 pages du livre sont révélatrices de la réticence qui caractérise l'écriture de l'auteure. L'œuvre de Maria Judite de Carvalho est pionnière par la rigueur et la parcimonie de son style, lesquelles font écho à la censure imposée par la dictature salazariste et à l'autocensure qui en résulte. Notre étude porte sur le mécanisme des procédés elliptiques ainsi que leur rôle dans la construction de cette contention. Nous tenterons d'en dégager la portée idéologique dans un contexte marqué au Portugal par la restriction des libertés individuelles et collectives.

Mots-clefs : Procédés elliptiques, Récit sommaire, Existentialisme, Néoréalisme.

ABSTRACT

Tous ces gens, Mariana... (1959) is a story written by Maria Judite de Carvalho, whose size contradicts the nominal syntagm of the title. The 91 pages of the book are indicative of the reticence that characterises the author's writing. Maria Judite de Carvalho's work is pioneering in its rigour and parsimony of style, which echo the censorship imposed by the Salazarian dictatorship and the selfcensorship that is its by-product. Our study focuses on the mechanism of elliptical procedures and their role in the construction of this restraint. We

will attempt to identify their ideological significance in a context marked in Portugal by the restriction of individual and collective freedoms.

Keywords: Elliptical devices, Summary narrative, Existentialism, Neo-realism.

INTRODUCTION

Au Portugal, l'écriture des femmes en contexte de dictature salazariste (1928-1974) s'effectue sous la double contrainte d'une censure multiforme et de préjugés machistes. Ainsi la pseudonymie,¹ l'ironie et les procédés elliptiques apparaissent, chez des auteures telles qu'Irène Lisboa et Maria Judite de Carvalho, comme des techniques d'écriture comprimée, en quête de détonateur. L'auteure, qui n'accordait que rarement des entretiens, se caractérise par une réserve proche de l'agoraphobie. Elle constitue « *la fleur discrète de la fiction portugaise du XX^{ème} siècle* » (Nunes, 2001, p. 6). Interpréter le silence de l'écriture, dans le cadre d'une contention narrative revient à « *écouter ce qui n'a pas de voix* » (Heidegger, 1962, p. 121). Il s'agit pour l'herméneute de faire appel à sa propre sensibilité afin de « faire parler » ce qui n'est qu'implicite. La question que nous nous poserons est celle-ci : qu'exprime le procédé elliptique dans *Tous ces gens, Mariana...* ?

Le colloque organisé à Paris en novembre 2009 a interrogé la production littéraire de l'auteure et mis en évidence le culte de la retenue qui la caractérise (Buescu, 2012 : 61). Il a manqué à ces échanges une analyse de formes narratologiques de la conten-

1- À titre d'exemple, Irène Lisboa prend le pseudonyme de João Falco, auteur de *Começa uma vida* (1940) et *Crónicas da serra* (1958), *Solidão, notas do punho duma mulher* (1939). Elle est Manuel Soares, auteur de *Froebel e Montessori O trabalho manual na escola* (1937). Maria Judite de Carvalho a choisi le pseudonyme d'Emília Bravo pour signer ses textes réunis, *Diários de Emília Bravo* (2002), publiés à titre posthume.

tion telles que les procédés elliptiques qui marquent si particulièrement l'écriture de Maria Judite de Carvalho.

Dans cette contribution, nous aurons à cœur d'abord de mettre en relief les modalités poétiques de la sobriété du texte de cette auteure. Nous analyserons ensuite une telle technique narrative à la lumière de l'engagement des écrivains dans le contexte de l'Etat Nouveau portugais afin d'en comprendre la portée idéologique.

1. UNE FONCTION NARRATIVE DU PROCEDE ELLIPTIQUE

Par ellipse, nous entendrons « *une durée de l'histoire que le récit passe sous silence. La logique événementielle montre qu'il s'est produit quelque chose mais le texte ne l'a pas mentionné* » (Jouve, 2007, p. 47). À partir de cette définition, nous élargirons l'acception du procédé elliptique au récit sommaire (l'évocation succincte d'une longue durée de l'histoire) puis au récit itératif (évocation une fois d'un événement récurrent), lesquels relèvent, dans la vitesse du récit, d'une accélération du rythme de narration. En ce qui concerne notre corpus, la contention narrative frappe dès le premier contact physique avec le livre. Elle se manifeste dans la taille du conte mais également au niveau de son titre.

1. 1. La. contention paratextuelle

Tous ces gens, Mariana... est l'histoire de Mariana Toledo, jeune femme pauvre et divorcée atteinte d'une maladie incurable. À 3 ans elle perd sa maman. Son père disparaît à son tour lorsqu'elle entrait dans l'adolescence. Mariée à António, jeune homme de la bourgeoisie, elle divorce sans réaliser son rêve d'avoir son petit Fernando. António la délaisse pour une autre femme, Estrela. Désespérée, elle tombe dans les bras de Luís

Gonzaga, lequel l'abandonne pour devenir prêtre. Elle découvre qu'elle est enceinte ce qui provoquera son licenciement. Le bébé qu'elle attendait est tué lors d'un accident. La jeune femme se replie alors sur elle-même se réfugiant dans sa chambre. Chez elle, le silence remplace la parole. Au niveau de l'écriture, cette situation se traduit par une tension poétique qui suggère au lecteur un savoir à découvrir. Jean Lescure évoquait, à propos de Lopicque, les vertus du non-savoir :

Quand même [l'œuvre de Lopicque] témoigne d'une connaissance de toutes les expressions dynamiques de l'espace, elle ne les applique pas [...] Il faut donc que le savoir s'accompagne d'un égal oubli du savoir. Le non-savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. C'est à ce prix qu'une œuvre est à chaque instant cette sorte de commencement pur qui fait de sa création un exercice de liberté (Lescure, 1956, p. 78).

Lescure théorise un effet libérateur de l'ignorance. L'œuvre d'art brille parce qu'elle laisse une place substantielle à la sensibilité de l'interprète. Un tel espace se construit à partir de la réserve dont l'artiste sait faire montre (Jauss, 1978, p. 259). Plus la représentation de la référence sociohistorique inclue une marge de non-savoir, plus l'œuvre d'art n'est féconde.

Véritable libellé contre la solidarité nationale de façade du Portugal de Salazar, *Tous ces gens, Mariana...* est une œuvre singulière à plus d'un titre. Son titre, ce « *signe par lequel le livre s'ouvre* » (Grivel, 1973, p. 162), révèle sa spécificité. Plusieurs analyses mettent en exergue la dimension didactique du titre des œuvres. Celui-ci constitue

« Un objet artificiel et inaugural par lequel il conviendrait de commencer l'étude des textes en raison de sa primauté sur tous les autres composants » (Hoek, 1981, p. 16).

Le titre des ouvrages possède également une fonction de synthèse d'où son caractère elliptique. Il peut être conçu comme

« *l'abstraction du texte, sa métaphore ou sa métonymie puisqu'il symbolise ou raconte le texte* » (Bakobza, 1986, p. 33). La dénomination des ouvrages a évolué vers la concision. Cette dynamique a abouti à l'expression d'un titre par un syntagme nominal, adjectival ou verbal (Rebeyrolle *et alii*, 2004, p. 125). Le processus de sélection de l'information paratextuelle fait qu'un simple mot suffise parfois à nommer une œuvre. Le procédé elliptique de condensation de l'information romanesque fait du titre une espèce de cellule ADN de l'histoire. À l'évocation du titre *Tous ces gens, Mariana...*, le lecteur se pose les questions suivantes : « qui sont *Tous ces gens* ? Ou encore : que font (ou ne font pas) *Tous ces gens* ?

Le titre de l'ouvrage reprend la conversation entre Mariana et son père lorsque ce dernier indique à sa fille qu'elle n'est pas la seule à éprouver un sentiment de solitude :

« *Tous ces gens, Mariana ! Et personne ne fera rien pour nous. Personne ne peut rien faire. Et si on le pouvait, personne ne voudrait. C'est sans espoir* » (Carvalho, 1987, p. 16).

La dimension elliptique du titre tient à la mise en relation contradictoire du foisonnement de personnages et de l'isolement de Mariana. La foule n'empêche pas l'émergence d'un certain vide. Les personnages féminins de Maria Judite de Carvalho sont confrontés à *la solitude, à la mélancolie et à la mort* (Besse, 2012, p. 9). Placée face à la multitude, Mariana constitue l'élément exemplaire issu d'un tri opéré par le narrateur. Elle désigne une forme de non-altérité, c'est-à-dire l'inexistence ou l'inutilité des autres, suivant le même procédé que l'ellipse.

Dans le titre, *Tous ces gens*, les sujets avec lesquels le personnage a tissé certaines relations sociales n'auront aucune prise sur son destin et passeront, telles des ombres translucides, à travers son chemin vers la mort. Après le syntagme nominal, la réticence se manifeste dans les points de suspension. L'indé-

cision contraste avec le point d'exclamation qui marque le caractère péremptoire de l'assertion du père (Carvalho, 1987, p. 16). Ici, le non-dit, forme elliptique du discours, est essentiel.

Au niveau du titre, la retenue garantit l'attractivité de l'information émise, alors que dans le récit, le message est explicite. Le syntagme *Tous ces gens* désigne une quantité substantielle d'individus. Il est contredit par la répétition de l'adverbe de négation « personne ».² À l'image de la configuration lacunaire du récit elliptique, les gestes de Mariana sont toujours « manqués », ce qui fait dire à Maria Abelha Alves que l'existence des personnages féminins de Judite de Carvalho se déroule « *sous la tutelle de Penia*. »³ Un tel manque est reflété par le titre à travers la rétention de l'information puis par le contraste entre l'évocation de la masse et l'allusion à la solitude de Mariana Toledo.

Le silence imprègne le paratexte d'une autre œuvre de Maria Judite de Carvalho dont le titre, *Ces mots qu'on retient* (Carvalho, 1987, p. 87), est édifiant. Le style minimaliste de l'écrivaine se révèle aussi dans le nombre de pages que comptent *Tous ces gens...Mariana*. Le format de la version éditée par Gallimard fait de l'ouvrage un livre de poche. La taille du conte résulte d'une sélection rigoureuse des éléments du message à transmettre. On eût dit que l'acte d'écriture résultait d'une confession dans laquelle l'information divulguée entrerait en conflit avec le non-dit. Le volume du livre est proportionnel à l'univers intime que la narratrice révèle au narrataire. La brièveté du récit correspond à l'actualité létale de l'intrigue. Jacinto Prado Coelho parle d'un style d'écriture qui « *suggère, pénètre, définit, blesse par la plus stricte économie des mots...* » (Coelho, 1980, p. 278). La rapi-

2. On dénombre au moins 10 occurrences du vocable dans le premier chapitre alors que dans le reste de l'ouvrage, l'adjectif « seul » revient à 21 reprises.

3. Dans la mythologie grecque, Penia est une femme vieillie, laide et misérable, figure du dénuement, de la carence permanente et de la recherche constante de la plénitude (Alves, 2012, p. 119).

dité de la coulée temporelle imprime un cachet particulier à l'intrigue. D'une part, l'ordre du récit est régi par une anachronie tantôt rétrospective tantôt prospective. Les anachronies narratives selon Genette (1972) consistent en un bouleversement de l'enchaînement logique des événements représentés. L'événement évoqué après-coup relève de l'analepse ou anachronie par rétrospection tandis que le récit anticipé d'un fait à venir est appelé prolepse ou anachronie par anticipation. D'autre part, la vitesse de la narration est marquée par un recours fréquent à l'ellipse mais également au récit sommaire qui « *caractérisent le temps linéaire et accéléré de l'Occident* » (Jouve, 2007, p. 48).

1.2. Aspects de la contention narrative

Flávia Arruda Rodrigues se réfère à l'éloquence du silence lorsqu'elle souligne le culte de la retenue narrative chez le romancier Carlos de Oliveira. À l'en croire, l'explosivité du texte est proportionnelle à sa densité discursive : « *textos que, por serem tão concisos, têm carga explosiva proporcional à margem de silêncio em que são lidos...* » (Rodrigues, 2010, p. 1). À l'instar de la sobriété de l'écriture de Carlos de Oliveira, le style affûté de l'auteure de *Tous ces gens, Mariana...* se construit à partir d'une mise au rabot de la phrase. L'objectif poursuivi est de « piquer » la sensibilité du lecteur, à partir du tranchant des mots ou de la pointe de la phrase. Maria Judite de Carvalho cultive cet art de l'ellipse. Dès le début du récit, Mariana Toledo rapporte l'incident du vieillard que le taxi qui la ramenait avait manqué de renverser :

...Il a même insulté le vieillard, lorsque celui-ci s'arrêta sous ses roues. Comme moi. Voilà combien de temps... 'Achète-toi donc des lunettes ! Connard' Le vieil homme avait l'air égaré, des yeux pâles, sans regard. On eût dit (...) qu'il n'entendait pas, et les rires des gens qui n'étaient restés là que pour cela, pour s'amuser. 'Eh bien, ça lui a coupé le sifflet (...)' il était si seul, ce pauvre vieux, si seul (Carvalho, 1987, p. 9-10).

Ce qui interpelle ici, c'est le fait que la mésaventure du vieil homme résume la situation dans laquelle Mariana se retrouvera plus tard. Le protagoniste s'identifie au passant avec l'expression « *comme moi* », une phrase dans laquelle les éléments essentiels tels que le sujet et le verbe sont omis. Tout se passe comme si le syntagme stoppait le cours de la phrase précédente avec la sécheresse de l'ellipse afin de suggérer une ressemblance entre Mariana et le vieil homme. Par la suite, la narratrice regrette d'en avoir trop dit et, pour se rattraper de cette loquacité, elle omet de préciser le temps exact qui s'est passé depuis sa mésaventure (*voici combien de temps ?*). L'expression « *comme moi* » est énigmatique car le récit n'en est qu'à son début. Aucun incident de ce genre n'a encore été rapporté, à moins que l'interrogation ne relève d'une prolepse anticipant l'accident qui, plus tard, provoquera l'avortement de Mariana Toledo.

La phobie de la parole tient au fait que pour Mariana, parler revient à montrer au grand jour des tares dont elle souffre et que son silence aurait contribué à maintenir cachées. L'économie des mots est une constante dans l'écriture juditienne. Pour le protagoniste, la parole libérée devient une toile d'araignée susceptible de piéger le locuteur selon l'allégorie utilisée par Hilário, personnage de *Casa na Duna*, pour justifier son acharnement contre le cheval de son père :

Hilário ne voulait pas entrer dans les détails. Un détail entraîne un autre, on s'empêtre, on s'embrouille, et, au bout du compte on a un beau mélimélo, une vraie toile d'araignée. Avec, en plus, ce bavard dans la maison. Non. Peu de mots, choisis un à un. C'est mieux pour expliquer à Firmino ce qui s'était passé (Oliveira, 1992, p. 87).

Si la réticence est de mise chez Mariana, c'est que la pratique du langage constitue une entreprise périlleuse. Ses interlocuteurs apparaissent, dès lors, comme autant de profanateurs du sanctuaire de ses angoisses lesquelles, tant qu'elles sont tuées, lui appartiennent

encore. Ainsi, ce que Mariana reproche à Alice Mendes, c'est le fait que cette dernière ne soit pas capable de maîtriser le flot de paroles qui sort de sa bouche. Ce défaut est en contradiction avec la réserve qui caractérise Mariana. « *C'est effrayant* » estime cette dernière, « *d'aimer à ce point parlé. On n'est jamais vraiment équilibré, on ne sait jamais ce qu'il faut dire ou non. Alors on risque de faire souffrir les autres* » (Carvalho, 1987, p. 62). L'altérité évoquée renvoie à Mariana elle-même. Se référer à son apparence physique revient à lui rappeler ce qu'elle sait, mais qu'elle s'efforce d'effacer en ne le nommant pas. Nommer les choses, équivaut à les appeler à la vie. La réflexion de Mariana Toledo constitue une préoccupation constante chez Maria Judite de Carvalho. À titre d'exemple, l'auteure fait allusion dans *O homem no arame*, à la peur qu'inspirent les mots lorsqu'ils pèsent de tout leur poids :

Ils peuvent être effrayants, les mots. Ils peuvent blesser, et même tuer. Ils peuvent nous remplir de honte. C'est pour cela que nos petits cœurs de colombe les craignent, en ont peur. C'est pour cela que nous les enveloppons dans de délicats papiers de soie : d'un coup, c'est comme s'ils n'existaient plus (Carvalho, 1979, p. 190).

La « sigétique », l'art du silence, donne l'impression que la narratrice homodiégétique de *Tous ces gens... Mariana*, à l'image du narrateur extradiégétique d'*Uma abelha na chuva*, « *craint les mots* » (Santos, 1987, p. 40). Au demeurant, dès lors que le récit se construit avec ces mêmes mots, la réduction de leur nombre induit une parcimonie dans l'évocation des péripéties de l'histoire racontée.

Dans *Tous ces gens, Mariana...*, plusieurs illustrations de cette retenue s'offrent au lecteur. Le premier exemple de réserve intervient dès la page 14, dans la manière dont le diagnostic est communiqué à Mariana :

« *Il commença par grogner : ‘ Bon...’ Puis il m’énonça une vérité pompeuse bourrée de mots compliqués, très techniques. Quand je l’eus déchiffrée, je me trouvais face à face avec la mort* » (Carvalho, 1987, p. 14).

Dans cet extrait, les mots sont chargés de caractéristiques rédhibitoires pour justifier la méfiance du narrateur à leur égard. Le récit sommaire succède aux points de suspension. Les mots du médecin ne sont pas rapportés. Ils sont juste caractérisés dans leur opacité. La vérité n’est pas explicitée. Les mots de la mort n’existent pas dans le langage du médecin. Ils sont créés par Mariana elle-même. Ainsi, la patiente comble une lacune langagière, élucide un non-dit et traduit le discours de l’ésotérisme médical.

Le deuxième exemple intervient lorsque la narratrice évoque le mépris de ses beaux-parents et la pauvreté qui règne dans son foyer au moyen du récit sommaire :

« *Nous avons eu quelques années difficiles. Mes beaux-parents n’avaient pas approuvé notre mariage, et s’arrangeaient pour nous ignorer ...*» (Ibid., p.19).

Le nombre d’années est passé sous silence alors que les rapports entre les parents et le couple sont caractérisés grâce au récit itératif, c’est-à-dire à l’évocation, une seule fois, d’un événement récurrent (Jouve, 2007, p. 50). Et voici comment Mariana décrit les conditions dans lesquelles vécut le couple :

Pendant six ans, nous avons vécu dans une mansarde, Rua das Pretas. António enseignait les mathématiques dans un collège de jeunes filles Largo do Andaluz et donnait le soir des leçons particulières. Moi, je copiais des manuscrits à la machine, faisait à l’occasion des traductions. Ce que nous gagnions (...) nous suffisait tout juste pour ne pas mourir de faim... (Carvalho, 1979, p. 20).

Les deux ordres (récit sommaire et itération) témoignent d’une parcimonie dont le récit nous donne une preuve supplémen-

taire. Devant le temps qui *fuyait entre les doigts* du personnage principal, la sobriété devient une stratégie d'autoconservation. Dans le premier extrait, le récit manifeste la rareté des relations entre le couple et les beaux-parents par une économie des termes de sa description dans une sorte de déterminisme poétique. La même stratégie est reconduite dans le deuxième passage. Ici, la contention narrative fait écho à la rareté des ressources financières chez le couple. Le silence est souvent remplacé dans *Tous ces gens, Mariana...* par un discours de l'absent. La partie passée sous silence revêt souvent une importance capitale. Lorsque Mariana rend visite à Luís Gonzaga, le récit « détourne le regard » pendant la période correspondant à leurs ébats :

...une chambre d'homme seul, bien rangée et neutre qui donnait l'impression d'être inhabitée. Au-dessus du lit de fer, très étroit, il y avait un crucifix. Quand je sortis de là, il faisait déjà nuit. Avant, il m'avait dit en me regardant droit dans les yeux, qu'il ne pouvait pas m'épouser.

- *Je sais.*
- *Parce qu'il est à peu près sûr, presque inévitable que je me fasse prêtre.*
- *Cela ne fait rien*

(...) Tu iras demain te confesser n'est-ce pas Luís ? (Carvalho, 1979, p. 62).

Ici, le non-dit est suggéré par la mise en garde de l'homme. L'ellipse laisse deviner ce qui s'est passé. Elle permet de constater la rupture d'une logique qui voudrait que la relation sexuelle manifeste un engagement mutuel. C'est toujours dans le cadre de cette réticence narrative que Mariana, lorsque Luís lui annonce son départ, choisit un langage non verbal dont la signification est implicite :

« Il s'était enfin décidé. Tout est prêt. Il partait dans deux jours. Je posai ma main sur mon ventre, où mon fils ne bougeait pas encore, puis la lui tendis » (Ibid., p. 63).

Sans qu'un mot ne soit prononcé, la paternité de Luís est établie. Le geste remplace tout propos superflu. Plus tard, lorsque Lúcia fut sur le point de se séparer de Mariana, le reproche qu'elle lui fait n'est pas explicite. Encore une fois, il est suggéré par un regard posé sur une partie du corps de Mariana :

Quando je me retournai, je vis les yeux de Lúcia fixés sur moi, sur un point précis de mon corps. Le regard aigu, interrogateur, de quel-qu'un qui veut s'assurer de quelque chose. De toute mon âme, j'espérais m'être trompée. Et en attendant, je ne retournai pas chez Lúcia. (...) Pendant des mois, je n'entendais plus parler d'elle (Carvalho, 1979 p. 68-69).

La grossesse de Mariana n'est pas évoquée de manière explicite. Elle est plutôt suggérée par l'allusion au regard inquisiteur de Lúcia et par l'itération de la fin des visites. L'itération permet de confirmer ce dont le personnage se doutait déjà : Lúcia venait de se séparer d'elle car le statut de Mariana, femme célibataire et enceinte, rendait cette dernière peu fréquentable. Nous retrouvons cette éloquence du non-dit dans un extrait du conte *o desencontro*, dans lequel Luisa après avoir accepté la demande en mariage de Duarte, se rétracte en constatant la réaction du jeune homme lorsqu'elle lui parle de son dernier amant. L'incident est narré ainsi :

Depois, houve [na vida de Luísa] outro. Um homem mais novo do que eu. Tinha um feitio difícil, complicava a vida numa maneira doentia [...] Ouvi dizer que casou, que foi para a África. E é tudo. Era só isto que te queria dizer. Porque estás a olhar para mim, Duarte ?

Ele arriscou

-Ouve, eu...

Luísa pôs-se a sorrir [...] por fim, levantou-se e pegou na mala sem deixar de sorrir e de olhar para ele.

-Eu sabia. É engraçado, Duarte, tenho levado a vida a saber as coisas antes de mas dizerem. Eu sabia que mais cedo ou mais tarde, isto ia acontecer [...]

-Ouve, Luísa...

Ouvir o quê ? Dizer o quê ? Ela saía de cabeça alta, muito depressa, quase a correr por entre as mesas e perdia-se já na multidão da rua (Carvalho, 1971, p. 142-143).

Le non-dit relève d'une réticence narrative symbolisée d'abord par les points de suspension à chaque fois que Duarte essaie de parler mais se rétracte ou éprouve des difficultés à se faire comprendre. Ensuite, la réticence narrative tient au fait que les raisons de la stupeur du jeune homme à l'évocation du deuxième amant de Luísa ne sont pas indiquées. Les motifs de sa renonciation au mariage ne seront pas connus. La réserve narrative est revendiquée par le personnage. Ce dernier, en affirmant comprendre les choses avant qu'elles ne lui soient dites, vient légitimer chez le narrateur le culte de la parcimonie. Dans *Tanta gente, Mariana...*, la narratrice joue sur la pudeur de la femme pour omettre toute référence à une passion qui la lierait à Luís Gonzaga. Elle présente la visite rendue à son amant comme un moyen d'échapper au souvenir de la trahison d'António. La description des moments d'intimité se fait sans emphase, comme dans le cadre d'une conversation routinière, d'une relation atone, endormie. Ce passage témoigne du manque de relief qui, dans un plan plus large, caractérise la vie amoureuse de la femme portugaise de l'époque de la dictature, en proie à toutes sortes de privations et de tabous.

Dans *Tanta gente, ...Mariana*, le sommeil constitue également une forme d'ellipse. Lorsqu'elle veut acheter du somnifère, Mariana est soucieuse de voler du temps au temps en anticipant une mort inéluctable par une « mort-vivante » :

Heureusement, on peut, au Portugal, acheter du sommeil sans ordonnance. Un, deux, trois tubes de sommeil. Alors qu'à Paris...L'ordonnance s'il vous plaît...Interdit, Madame...à cause des suicides, Madame...à cause des suicides, Madame...à cause des suicides, Madame...À CAUSE DES SUICIDES, MADAME... (Carvalho, 1987, p. 27).

Dans cette remémoration des conditions d'obtention d'un somnifère à Paris, le sommeil, synecdoque de l'aliénation, est présenté comme le frère cadet de la mort. Ce lien entre le sommeil et la mort « *est clairement rendu par l'étymologie du mot cimetière (du grec Koiméterion, 'lieu où l'on dort')* » (Morel, 2004, p. 828). Les pharmaciens associent les deux phénomènes. Pour Mariana, le sommeil est un suicide temporaire, c'est-à-dire une fuite vers le giron maternel. Dans l'extrait cité, le remplacement des éléments de présentation du dialogue par des points de suspension manifeste la sélection qui s'opère dans la mémoire de la narratrice. Le flux des mots imite la coulée des pensées, épurée de toutes scories. Pour la femme, ce retour à un stade embryonnaire abolit le temps social en combattant la mort par l'avènement de son contraire: la vie.⁴

L'alcool possède aussi pour la narratrice les mêmes vertus analgésiques que le sommeil et l'ellipse. L'aliénation éthylique procède à une distorsion de la chronologie. Au cours d'une soirée que le couple passe avec des amis, Mariana ne se rend pas compte de l'heure tardive. Sa consommation excessive de bière fait suite au constat de l'attirance mutuelle que ressentent son mari et Estrela. Or, après avoir bu trois bières, elle tombe dans une sensation de bien-être. Sa rivale est montrée sous un jour sympathique, ce qui déclenche chez elle une affection suspecte. Mariana, à cause des effets de l'alcool, s'est attachée à l'image de la femme idéale que représente la jeune Estrela. Ce n'est donc pas tant la rivale que la jeunesse qu'elle incarne qui, avec l'euphorie caractéristique de l'ébriété, suscite de l'intérêt chez Mariana. De manière ironique, Estrela en arrachant une mèche blanche de la

4. Freud le note avec insistance, le sommeil retire l'humain du monde. Hypnos guérit de l'emprise de Chronos car de l'avis du psychanalyste : *On dirait que même à l'état adulte nous n'appartenons au monde que pour les deux tiers de notre individualité et que pour un tiers nous ne sommes pas encore nés. Chaque éveil matinal est pour nous, dans ces conditions, une nouvelle naissance* (Freud, 2015, p. 95).

chevelure du personnage, sera la dernière personne à s'intéresser à Mariana Toledo. Après elle, toutes les connaissances du personnage, les perles de son chapelet social, tomberont à tour de rôle.

L'écriture de la solitude marque, chez la femme portugaise des années de dictature, un tournant décisif dans lequel les voix féminines se mêlent au concert des protestations contre les restrictions de leurs libertés individuelles et sociales.

2. UN DISCOURS IDÉOLOGIQUE DU PROCÉDÉ ELLIPTIQUE

Existe-t-il une relation entre le procédé elliptique inscrit dans le texte et certaines normes en vigueur dans l'extratexte social ? Peut-on déceler dans ce lien un engagement au sens que lui donne Benoît Denis à savoir « *les rapports du littéraire et du social [ou] la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer ?* » (Denis, 2000, p. 30). Pour répondre à cette question dans le cadre de notre étude on évoquera le contexte de l'Etat Nouveau portugais marqué par la censure et le patriarcalisme dans lesquels la famille et la religion sont sacralisées.

2.1. Métaphore d'une humanité desséchée

La dislocation des liens sociaux est le fait marquant du parcours narratif de Mariana. L'ensemble des éléments essentiels à son ancrage dans la société échappe à son emprise de la même façon que la chronologie se soustrait à son contrôle. Un temps contre lequel, de l'avis de Ruth Navas et José Manuel Esteves, l'auteur n'a de cesse de lutter par la sobriété de son style d'écriture :

Uma linguagem pouco ornamentada, depurada, torna-se o lugar de interrogação do real (...) Mas não evidenciará também esta contenção uma resistência ao tempo ? E mesmo quando se fala de

cidade, pombo, água, homem, sonho, é ainda a alusão (ilusão) ao tempo, gesto de quem saboreia a vitória sobre tudo o que desaparece, para mais tarde renascer nesse lugar onde a liberdade do homem se inscreve (Navas & Esteves, 1991, p. 10)

Mariana se plaint que « *le temps* » lui « *fuyait entre les doigts et [qu'elle] voulait le retenir* » (Carvalho, 1987, p. 19). Elle se retrouve tour à tour privée de son père, sa mère, son amie, son mari, son amant, son fils, son travail, sa féminité et donc, de tout espoir de s'accrocher à la vie. Du point de vue de la poétique, le procédé elliptique signale une sélection, qui est renonciation donc privation. Ainsi, la logique elliptique se situe en droite ligne de l'évolution de la situation sociale de Mariana Toledo. Elle symbolise le corps docile⁵ de la femme portugaise soumise aux dictats de l'Etat, de la famille et du conservatisme religieux.

L'ellipse et le récit sommaire constituent des procédés de soustraction qui caractérisent le personnage de Mariana en ce sens qu'ils renvoient à sa renonciation à vivre en société. Lorsque la relation entre António et Estrela s'est révélé au grand jour, la réserve de Mariana s'exprime de plusieurs façons. D'abord, cette dernière a recours au récit itératif pour évoquer les visites d'Estrela et de Lúcia, laquelle lui reproche d'inviter une rivale chez elle :

J'invitai Estrela à diner (...) Elle revint plusieurs fois. J'avais besoin de les voir, il me semblait les avoir là tous les deux. Je les regardais et, curieusement, je me sentais extrêmement calme.

Lúcia, qui passait chez moi presque tous les jours, me dit sans ambages :

- *Mariana, ton mari te trompe.*

5. À ce sujet, l'on consultera les réflexions de Michel Foucault sur la manière dont certaines autorités (règlement, discipline, recommandations) modèlent le citoyen. (Foucault, 1975, p. 137-143)

- *Me trompe, l'expression est affreuse. António n'a jamais eu l'intention de me tromper. S'il ne m'a pas encore tout dit, c'est que j'ai éludé une explication désagréable. C'est la seule raison. (Carvalho, 1987, p. 40-41)*

La retenue se fait sentir dans l'itération (que nous soulignons dans la citation) qui sert à éviter la répétition superflue des jours de visite. Ensuite, la réticence est également remarquable dans le fait que Mariana ne considère pas qu'en fréquentant une autre femme, son mari la trompe. Elle trouve plutôt que c'est en n'évoquant pas cette relation que ce dernier se rend coupable de trahison. Mariana qui a évité d'aborder la question avec son mari, a tendance à partager la faute d'António, donc à généraliser le péché et le châtement qui en est la conséquence.

La claustration est l'aboutissement volontaire d'une série de privations involontaires. En plus d'avoir perdu toutes ses attaches, le protagoniste a subi la condescendance de sa belle-famille. La structure d'adoption qu'espérait Mariana s'est démantelée avec le mépris des beaux-parents, la disparition de la belle-mère et la mauvaise foi du beau-père. La solitude est la conséquence de la décadence physique et morale de Mariana. Le personnage attend la mort. Son rapport au temps est particulier.

L'importance de la chronologie participe du fait que la temporalité revêt une nouvelle dimension, d'où son statut d'actant. *Gagner du temps* devient un impératif et le recours à l'ellipse une stratégie narrative. « ...*Ma vie* » constate Mariana, « *est comme un tronc dont les feuilles et toutes les branches, l'une après l'autre, se sont desséchées. Et maintenant il va s'abattre, faute de sève* » (*ibid.*, p. 17). Au-delà de la dimension existentialiste que pourrait revêtir cette allégorie de l'arbre sans fruit, on pourrait y déceler une critique acerbe de l'autorité stérile de l'Etat Nouveau dont la rigueur, la rigidité du tronc, est sans effet.

La critique a largement commenté la dimension incantatoire des arts plastiques et l'effet salvateur de la capture du *momentum*

par la photo ou la peinture. À ce propos nous retiendrons cette réflexion de Maria Pais do Amaral selon laquelle l'œuvre de Judite de Carvalho « *témoigne d'une vision de la peinture en tant qu'art d'appréhension et recreation de moments fugaces de la vie* » (Amaral, 2010, p. 94). On soulignera la dimension phallogratique de l'image de l'arbre desséché qui renvoie à l'absence ou à la trahison du paradigme masculin. La verticalité sexuelle du tronc est réfutée par l'assèchement de la sève nourricière. Elle dit l'absence de fécondité qui a marqué le couple Mariana-António.

L'interruption de la lignée des Mariana Toledo, archétypes de la condition féminine, symbolise la décadence d'un système où la famille traditionnelle est éclatée. L'œuvre de l'auteure est marquée par cette poétique de l'isolement, symbole de la situation sociale étouffante qui règne dans le Portugal de la dictature (Besse, 2010, p. 10). Dans un tel contexte, la famille s'individualise. Sa taille s'amenuise. Elle perd ses composantes sociales de la même manière que l'histoire épurée par les procédés elliptiques, subit un processus d'essentialisation. À titre d'exemple, l'évocation de la mentalité de Lucia à l'aide d'un récit sommaire permet à la narratrice de revenir sur un aspect essentiel tant aux yeux de l'idéologie existentialiste comme au regard de la conception marxiste de la propriété privée. Voici comment Mariana présente son ancienne amie :

Qu'est devenue Lúcia ? (...) Pour elle, « mon » mari était un homme qui m'appartenait corps et âme et « ma » maison une sorte de forteresse inexpugnable d'où je pouvais jeter des pierres et de l'huile bouillante sur les assaillants éventuels. Elle ne voyait pas, la pauvre Lúcia, que dans la plupart des cas le possessif est purement décoratif. (Ibidem, p. 42-43).

Si le possessif n'est que décoratif, alors le personnage prononce la vanité de la propriété privée puis en appelle à une prise de conscience du caractère éphémère de toutes les constructions humaines. Par conséquent, les formes brèves ne font que refléter

le caractère éphémère de l'existence humaine tel que le symbolise la trajectoire de Mariana. Le style de l'écrivain, marqué par un culte de l'épuration vient confirmer la réticence narrative, au plan de l'anecdote comme à celui des mots choisis pour la raconter.

Essentialisation des relations sociales, essentialisation des déplacements par le confinement mais également économie de la chronologie, comme si la claustration pouvait freiner la coulée temporelle. Dans l'extrait que nous citons, le temps individuel est lancé par le récit itératif, qui possède une vertu thérapeutique :

De temps à autre, j'ai peur, mais la chambre me protège. Quand j'ai fermé la porte, j'ai eu l'impression qu'elle faisait un bruit différent (...) le temps s'est lui aussi arrêté. Les aiguilles de la pendule continuent de tourner, mais les heures sont toutes semblables. Elles ont cessé d'exister, celles qui étaient faites pour manger et pour dormir, les heures pour parler aux autres, pour travailler (...) Maintenant qu'elles m'appartiennent toutes, je ne les remarque pas (Carvalho, 1979, p. 23).

Lorsque Mariana entame un processus de maîtrise du temps social, elle provoque un ralentissement de la chronologie. La claustration pousse le procédé elliptique à son extrême limite, celle de la fin du temps social qui coïncide avec le début d'une chronologie apprivoisée. Lorsqu'on se retrouve seul, la mort perd son caractère eschatologique dans la mesure où l'isolement peut être perçu comme une forme d'anticipation de cette étape ultime. La maîtrise de la chronologie ainsi que l'optimisme qu'elle induit ouvrent une intéressante perspective de lecture de la technique narrative de Maria Judite de Carvalho.

2.2. De l'espoir malgré tout ?

Mariana Toledo est totalement absorbée par un travail d'anticipation de la mort qui s'apparente à : « *une écriture silencieuse de la pré-mort* » (Besse, 2012, p. 21). Toutefois, de manière insidieuse, une lumière brille au fond des ténèbres de son exis-

tence. Elle tient à une onomastique de sa logeuse qui s'appelle Glória, mais également de la domestique, Augusta, qui souhaite mourir :

Augusta, passe ses journées à pousser d'interminables soupirs, tous ronds. Puis elle s'exclame : Si seulement je pouvais mourir (...) Les mots qu'elle dit en soupirant ne veulent rien dire. Elle n'a pas comme moi, des cauchemars où règne l'obscurité, où l'on sent le poids de la terre (Carvalho, 1987, p. 17).

Dans ce récit itératif, les propos d'Augusta possèdent une dimension symbolique. Ils s'adressent à la condamnée. En cela, ils relativisent le caractère terrifiant du trépas puisque l'on y trouve un effet édulcorant. Les mots de la logeuse font penser à une dose de méthadone, administrée comme version inoffensive de l'agent pathogène dont la patiente, Mariana, est infectée. Le mal qui frappe Augusta suggère à Mariana Toledo une attitude digne, *auguste*. La dimension ironique de ce passage n'est pas à écarter. Le personnage attend la mort. Cette tension est nuancée par l'aspiration au trépas que nous retrouvons chez Augusta. Quant à la logeuse Glória, elle accueille Mariana. La gloire accompagne donc ce personnage vers l'au-delà malgré l'athéisme que l'on peut percevoir dans sa réaction :

« À la porte, nous avons croisé l'Homme aux Bibles qui entrait. 'Rappelez-vous la vie éternelle...' Je ris comme à une bonne plaisanterie », (ibid., p. 36).

L'espoir, perdu dans un premier registre superficiel de lecture, est retrouvé. L'univers *post-mortem* qui accueille Mariana remplit sa solitude de rêves de félicité.

Dans le texte qui nous occupe, la pratique de la forme brève met en relief un non-savoir fécond. Elle revêt un caractère incantatoire. Le mot, la phrase et l'idée, réduits à leurs plus simples expressions, appellent le principe de répétition comme une nécessité impérieuse. On peut y voir une prédiction sociopolitique

de l'auteur, pour dire qu'à l'instar des individus, toute organisation sociale, y compris le régime liberticide de Salazar, s'inscrit dans la logique de la brièveté universelle :

Les histoires sont brèves parce que la vie des humains n'a pas de possibilités infinies de dédoublement, et les hypothèses de construction d'histoire ne sont pas illimitées. La possibilité de répétition, impliquée dans la découverte tant de la brièveté que de la quantité est (...) la condition même de la transformation qui pourrait un jour survenir (Buescu, 2010, p. 66).

L'écriture de Maria Judite de Carvalho médiatise l'angoisse humaine face à l'irréversibilité de sa décadence. Le texte de l'auteur a pour vocation de « *sauver l'éphémère* », c'est-à-dire l'existence humaine, « *par l'éphémère* », en l'occurrence les procédés elliptiques et les formes brèves (Adorno, 1938, p. 153). La représentation du Chronos social est caractérisée par un désir de fixation du fugace. En accélérant le flux des événements, la narration se met au diapason de la chronologie de la référence. Ainsi, tant que la vitesse du récit accompagne le rythme de Chronos et s'adapte à la rapidité des mutations individuelles et sociales, on assiste à une immobilité, de celle que préconisent l'iconographie de Maria Júдите de Carvalho et la peinture de Munch car :

«...à l'impossibilité d'arrêter le temps, ces deux artistes opposent l'unique moyen possible de le combattre et de le vaincre : l'appréhender dans son inlassable marche en mimant sa mouvance essentielle » (Carvalho, 1987, p. 106).

L'accélération du temps du récit dans l'écriture de Maria Judite de Carvalho rappelle, *mutatis mutandis*, l'orbite géostationnaire d'un satellite. La fluidité des formes narratologiques reflète les transformations individuelles et sociales. En imitant une telle réversibilité (le constat de la nouvelle vulnérabilité du père d'António fait dire à la narratrice que « *la vie est une chose étrange* »,

Ibid., p. 21), cette œuvre existentialiste donne des preuves de son réalisme pragmatique.

Le père d'António, António lui-même, la famille de Lúcia, Luís ainsi que le patron de Mariana ont été sujets à la réversibilité des postures. Ils ont fait l'expérience de l'effet du temps sur les résolutions individuelles. Leurs attitudes hostiles donnent lieu à une lecture idéologique qui verrait le changement d'attitude du beau-père, le mépris de Lúcia, l'intolérance du patron et la trahison de Luís comme étant le reflet d'une société patriarcale, hiérarchisée et conservatrice.

La réversibilité des postures rappelle l'avènement d'une transformation sociale inéluctable en défaveur de Lúcia, du beau-père de Luís et du patron. C'est là une interprétation possible du rôle de Glória, figure de la victoire finale qui accompagne Mariana à sa dernière demeure. À moins que le personnage ne constitue, en tant que logeuse, *la véritable demeure* de Mariana la condamnée. Une telle hypothèse de lecture, optimiste car symbole de rédemption, peut être confirmée par cette analyse d'Oscar Lopes à propos de *Tanta gente, Mariana...*:

« *Aparentemente, é este um livro pessimista, sem horizontes. Por mim, acho-o saudável; nada se enriquece mais do seu contrário do que a alegria de viver* » (Lopes, 1971, p. 3).

Le critique estime qu'au plan de la référence, la joie de vivre de la femme portugaise se construit à partir du désespoir de Mariana Toledo. Les étapes passées sous silence dans le déroulement de l'histoire fonctionnent alors comme des déclencheurs d'un discours révolutionnaire au niveau de l'espace social corseté de la dictature salazarienne.

CONCLUSION

Au cours de notre analyse de la poétique de la réticence dans *Tanta gente, Mariana...*, nous avons prêté une attention particulière aux modalités du procédé elliptique. L'ellipse apparaît plus comme une libération de l'imagination qu'en tant que restriction du sens des mots. L'accélération du temps du récit influe sur la coulée du temps social en ce sens que chez le personnage principal, la chronologie comprimée a comme conséquence un étirement du vécu intérieur. Dans son rapport au temps, l'auteur adopte la forme brève comme une thérapie narrative. Dans *Tous ces gens, Mariana...*, Le procédé elliptique correspond à une adaptation « géostationnaire » du quotidien féminin à l'accélération des mutations au plan individuel et social.

L'essentialisation du temps social fonctionne en écho de la réduction des libertés politiques. Elle appelle, aux yeux du protagoniste en marche vers la mort, une réaction d'autoconservation dont le but est d'inventer une forme de vie nouvelle dans une temporalité domptée. Ce repli sur soi est proposé comme remède contre l'hostilité du dehors. Maria Judite de Carvalho cherche dans la réticence narrative l'expression d'une autorité personnelle aux antipodes des restrictions en cours dans la référence sociopolitique. Du point de vue de la poétique, le procédé elliptique est assimilable à une pudeur du texte. Il favorise chez le lecteur une certaine aisance dans l'interprétation. Ce faisant, le silence de l'écriture assume un rôle thérapeutique car il peut être compris comme une réponse au bâillonnement par le régime de Salazar, des libertés sous toutes leurs formes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. (1938) « Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition », *Inharmoniques : « Musique et perception »* N°3, p.138-165. Marc Jimenez (trad.). Paris, IRCAM.

- ALVES, M. A. (2012) « sous la tutelle de Penia : négativité et vide » in Besse, Cristovão & Esteves (org). *Actes du colloque international Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*. Paris, l'Harmattan.
- BAKOBZA, S. (1986) *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre, « le rouge et le noir »*, Genève, Librairie Droz.
- BESSE, M. G. (2012) « Maria Judite de Carvalho, une écriture en liberté surveillée » in *Actes du colloque international Maria Judite de Carvalho : thèmes, genres et représentations 50 ans après la parution de Tanta gente Mariana*, Paris, l'Harmattan.
- BESSE, M. G., « o adeus ao corpo », *Jornal de Letras, Artes e ideias*, N°1329, 8-21 de setembro de 2021.
- BUESCU, H. (2012) « l'esprit du collectionneur » in Besse, Cristovão & Esteves (org), « Maria Judite de Carvalho, une écriture en liberté surveillée », *Actes du colloque international Maria Judite de Carvalho : thèmes, genres et représentations 50 ans après la parution de Tanta gente Mariana, ...* Paris, l'Harmattan.
- CARVALHO, M. J. de. (1971) *Tanta gente, Mariana...*, Lisboa, Prelo Editora.
- CARVALHO, M. J. de. (1987), *Tous ces gens, Mariana...*, Simone Biberfeld (trad.). Paris, Gallimard.
- CARVALHO, M. J. de. (1987) *Ces mots qu'on retient*, Simone Biberfeld (trad.). Paris, Editions de la Différence.
- CARVALHO, M. J. de. (1979) *O homem no arame*, Amadora, Livraria Bertrand.
- COELHO, J. P., (1980) « Maria Judite de Carvalho: As Palavras Pou-padas » in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- DENIS, B., (2000) *Littérature et Engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, M. (1975) *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- FREUD, S. (2015) *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Paris, Editions du-Seuil, coll. « Poétique ».

- GRIVEL, C. (1973) *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton.
- HEIDEGGER, M., (1962) *Le principe de raison*, André Péau (trad.). Paris, Gallimard.
- HOEK, L. (1981) *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton.
- JAUSS, H. R. (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, NRF Gallimard.
- JOUVE, V. (2007) *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin.
- LESCURE, J. (1956) *Lapicque*, Paris, Editions Galanis.
- LOPES, Ó. (1971) *Présentation de Tanta gente, Mariana...*, Lisboa, Prelo Editora.
- MOREL, C. (2004) *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Archipoche.
- NAVAS, R. & ESTEVES, J. M. (1991) « Maria Judite de Carvalho, a tessitura do tempo » in *Este tempo*, Lisboa, Editorial Caminho.
- NUNES, M. L., « uma (discreta) grande escritora », in *Jornal de Letras, Artes e ideias*, N°1329, 8-21 de setembro, 2021.
- OLIVEIRA, C. de. (2004) *La maison sur la Dune*, Françoise Laye (trad.). Paris, José Corti,
- REBEYROLLE, J. JACQUES, M. P. et HODAC, M., « sur la fonction discursive des titres » in *Revue L'unité texte*. Pleyben, La Rochelle.
- RODRIGUES, F. A. «Contenção, uma estratégia de escrita de Carlos de Oliveira» in F. Silveira (dir) *Revista. USP*, São Paulo, URL: www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego [en ligne], consulté le 10/05/2010.
- SANTOS, J. C. (1987) dos. *Carlos de Oliveira et le roman*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MULATA EN LA CUBA
REVOLUCIONARIA DEL PERIODO ESPECIAL EN
MALDITA DANZA DE ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA:
EL RESURGIMIENTO DE LOS ESTEREOTIPOS RACIALES

**THE REPRESENTATION OF THE MULATTO IN THE
REVOLUTIONARY CUBA OF THE SPECIAL PERIOD
IN ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA'S *MALDITA DANZA*: THE
RESURGENCE OF RACIAL STEREOTYPES**

Christian Bâle DIONE

Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation
et de la Formation (FASTEF)
Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RÉSUMÉ

La figure de la «mulata» a toujours inspiré certains auteurs qui ont voulu aborder les problèmes de la société cubaine à certains moments de son histoire. Victime de stéréotypes discriminatoires et dégradants jusqu'à la veille de la révolution de 1959, la «mulata» s'est vue rétablie dans sa dignité de citoyenne cubaine à part entière avec les mesures d'égalité entre les races prises par les autorités révolutionnaires. Mais, la crise des années 90, dénommée «Periodo Especial», qui a affecté la société cubaine n'a pas épargné l'image positive que la «mulata» a acquise avec la révolution.

C'est pourquoi, l'objectif de cet article est d'analyser les représentations que les cubains se sont faits d'elle durant le «Periodo Especial» à travers la lecture du roman *Maldita danza* d'Alexis Díaz-Pimienta. Partant de l'hypothèse selon laquelle la crise économique et social des années 90 a changé les paradigmes raciaux de la société envers la «mulata», nous avons fait une analyse narratologique et thématique qui a conduit à la conclusion suivante : l'image de la «mulata» danseuse, voluptueuse et sensuelle du passé a refait surface dans la société cubaine du «Periodo Especial».

MOTS-CLES : Mulata, Stéréotype, Sexe, Sanse, Crise, Race.

ABSTRACT

The figure of the «mulata» has always inspired some authors who wanted to address the problems of Cuban society at certain moments in its history. Victim of discriminatory and degrading stereotypes until the eve of the 1959 revolution, the «mulata» saw itself restored in its dignity as a full-fledged Cuban citizen with the measures of equality between races taken by the revolutionary authorities. But the crisis of the 1990s, called «Periodo Especial», which affected Cuban society did not spare the positive image that the «mulata» acquired with the revolution.

That is why, the objective of this article is to analyze the representations that Cubans made of her during the «Periodo Especial» through the reading of the novel *Maldita danza* by Alexis Díaz-Pimienta. Starting from the hypothesis that the economic and social crisis of the 1990s changed the racial paradigms of society towards the «mulata», we made a narratological and thematic analysis that led to the following conclusion: the image of the «mulata» Dancer, voluptuous and sensual of the past has resurfaced in the Cuban society of «Periodo Especial».

KEYWORDS: Mulata, Stereotype, Sex, Dance, Crisis, Race.

INTRODUCCIÓN

La figura de la mulata ha sido fuente de inspiración de algunos autores que han querido abordar, en sus escritos, los problemas de la sociedad cubana en algún momento de su historia¹. Fruto de un activo mestizaje entre la raza negra y la blanca, la mulata es tradicionalmente caracterizada como una mujer bella, sensual, voluptuosa, libertina con vocación para la danza, la música y el canto (Rosell, S, 1999: 17). Los estudios sobre ella la presentan, pues, como una construcción literaria de la imaginación masculina blanca que respondía al sexo como elemento principal. Su

1. En la literatura, además de Cirilo Valverde, otros autores como Ramón Meza, en *Carmela* (1887), Martín Morúa Delgado, en *Sofía y la familia Unzuazu* (1901), Adrián del Valle, en *La mulata Soledad* (1929), trataron el tema de la mulata.

valoración, entonces, se ha dado dentro del contexto del placer. En efecto, es amante o prostituta, no se la concibe como esposa del blanco o del negro sino, en el imaginario popular, como una mujer ardiente y sensual, una mujer fácil y fatal (Sandra, A., 2008, p. 37). La novela que mejor representa esta imagen es *Cecilia Valdés*, novela de Cirilo Valverde publicada en 1882. A partir de entonces, la figura de la mulata ha estado siempre presente en los estudios literarios y evolucionando a lo largo de la historia de Cuba hasta convertirse en una de las señas de identidad cubana.

El advenimiento de la Revolución cubana de 1959 fue algo provechoso para toda la sociedad cubana en general, y en particular, para la población de color. Las medidas reformadoras tomadas por las autoridades revolucionarias desembocaron en la eliminación de varias barreras que impidieron la movilidad social de la población afrocubana. El poema *Tengo* (1964), de Nicolás Guillén es muy ilustrativo sobre los logros revolucionarios de la población negra. Particularmente, para la mujer negra o mulata, los logros fueron tanto más palpables cuanto se ha emancipado ella de la mala y falsa imagen tradicional que tenía dentro y fuera de Cuba.

Pero, el Periodo Especial, originado por el bloqueo americano y el derrumbe de la potencia soviética, principal apoyo de la revolución, puso en tela de juicio dichos logros. Siendo un periodo de restricciones, de depresión económica con una escasez de recursos, el Periodo Especial obligó a las autoridades cubanas a tomar ciertas medidas para fomentar la productividad y curar la economía del país. Lo cual tuvo impacto en la imagen de la mulata. Por eso, situado dentro del contexto del Periodo Especial, el objetivo de este artículo es analizar las representaciones que se hacen de ella para ver si, con los efectos de la crisis, su imagen positiva obtenida en los primeros decenios de la revolución sigue manteniéndose o si se han vuelto a aparecer los estereotipos del pasado que la estigmatizaban.

El examen de la novela *Maldita danza* de Alexis Díaz-Pimienta nos ayudará a encontrar unos elementos de respuesta a estas interrogaciones partiendo de la hipótesis según la cual la crisis económica y social de los 90 ha provocado una nueva caída de la sociedad cubana en un neorracismo (Zurbano, 2006, p. 116)² en contra de la población de color en general y, en particular, en contra de las mulatas.

Publicada en 2002, la novela *Maldita danza* está compuesta de dieciséis (16) apartados que incluyen cada uno, excepto el último, partes del diario íntimo de la protagonista marcadas en *Semanas*. La novela, pues, es la historia de una mulata cubana venida a Madrid para estudiar musicología en pleno Periodo Especial. A través de un diario, la mulata-protagonista narra su vida cotidiana en la capital de España cuyos lugares y personajes le recuerdan su Cuba natal. Paralelamente, otro narrador heteroextradiagético presenta su vida desde la niñez hasta la edad adulta. Esta vida se desarrolla entre un ambiente familiar de alta cultura, en el que fue educada la mulata por sus padres, y el círculo de la beca formado por sus amigos.

Para alcanzar el objetivo de este artículo, estudiaremos primero el protagonismo de la mulata. Esto nos permitirá resaltar la invisibilidad de que es víctima. A continuación, analizaremos la manera como la mulata está estereotipada para, por fin, verse encerrada en un círculo vicioso de tópicos que menos valoran su personalidad y su cultura.

1. LA INVISIBILIDAD SOCIAL DE LA MULATA

La invisibilidad es la cualidad que tiene un objeto de no ser visto por los observadores. Al añadir el término “social”, nos referimos a situaciones en las que los individuos son impercepti-

2. Zurbano, lo define como *nuevas formas de devaluación y exclusión del sujeto negro, sus cuerpos, culturas y espacios*.

bles en las relaciones sociales. Es, por lo tanto, una acción social que implica no ver al otro, no ver su existencia social y todo lo que se deriva de este hecho. Es decir, entendemos que la invisibilidad social es todo un proceso de no reconocimiento e indiferencia con relación a los sujetos de la sociedad. Esta invisibilidad social niega al otro el derecho al reconocimiento, a la identidad social.

En el caso del contexto cubano, la mulata ha estado invisibilizada bajo formas diferentes. Figura recurrente en la historia de la literatura cubana apareció muy a menudo ocultada por los papeles degradantes que le tocó desempeñar: amante, bailadora, prostituta, cocinera, con un acento puesto en su sexualidad desenfrenada y libertina (Beltrán, C., 2019: 245). En *Maldita danza*, la invisibilidad de la mulata se manifiesta a través de su anonimato y de otros elementos como su cuerpo, su aspiración y su pertenencia racial.

En una sociedad, el nombre es nuestra primera seña de identidad, es aquello que nos identifica, que constituye nuestro santo y seña³ para darnos entidad. Esto es tan cierto que, Nicolás Guillén, en la búsqueda de sus orígenes, se interesó por su apellido poniéndolo en tela de juicio para investigar sobre el que debería llevar y que reflejaría mejor su procedencia étnica. Por lo cual, quitar o privar a una persona su nombre equivale a matarla social y culturalmente. En *Maldita danza*, la mulata no existe como individuo social ni como personaje principal responsable de su destino. En efecto, en la trama novelesca reviste un anonimato que le quita toda personalidad. El narrador omnisciente nos la presenta en tres momentos de su vida. Primero, desde su niñez hasta su salida para Madrid, la mulata protagonista es, a los ojos de sus padres y de los amigos de sus padres, la «mocosita, la cuchicuchi (31), hija (50), la niña más preciosa, la mulata más

3. Guillén, Nicolás (1984). *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. En esta compilación de poemas figura el poema «El apellido», en el que el poeta negrista explora su identidad racial y cultural.

perfecta» (74). Luego, en su estancia en Madrid no tiene nombre. Es para sus compañeros y sus vecinos del barrio de Lavapiés, la «cubana» (12), la «mulata» (12), la «Musicóloga» (74). Por fin, de vuelta a Cuba, el mismo anonimato la persigue porque es vista por un joven español como una «ricura, mulata, nena, mami, guapa» (272) y por los policías como una jinetera que acosa a los turistas, como lo ejemplifica el intercambio siguiente entre ella y uno de ellos: « ¡carné! / No lo encuentro, lo habré dejado en casa / Se lo advierto otra vez ciudadana (serio el azul). Uté sabe que eto e un delito de acoso al turijta [sic]» (276).

La intervención del policía merece algún comentario por revelar unos rasgos característicos de la sociedad cubana de los 90. Nada más ver a la mulata acompañada de un turista blanco español (un Pepe), la culpa el policía de delito de acoso después de preguntarle su documentación. Esta actitud del policía pone de manifiesto las restricciones a las que está sometida la población de color en Cuba. Como si fuera una extranjera en su propio país, la mulata se ve obligada a presentar un carnet de identidad para poder frecuentar ciertos lugares (los barrios residenciales de La Habana) y le está prohibido acompañar a los hombres blancos como si esto fuera un privilegio reservado exclusivamente a las chicas blancas.

Cabe notar que, excepto los padres que utilizan un marcador de afecto, todos los que conocen a la protagonista la llaman por un aspecto de su cuerpo o por la profesión a la que aspira. En todas estas etapas, la mulata sucumbe en un anonimato degradante y deshumanizador. La protagonista misma lo reconoce cuando apunta en su diario íntimo las razones que empujan a los negros a mirarse cuando se encuentran por la calle:

“Los negros cuando nos tropezamos en una calle de Madrid, o en el Metro, o en una gran superficie, en una tienda, en un bar, en un mercado, nos miramos. Siempre nos miramos. [...] Sabemos que si no nos miramos, somos inmatrimales. Por eso, aunque no nos veamos durante

uno o dos segundos paseamos las pupilas por la cara del otro. Eso nos salva de la soledad a la vez que nos refuerza el ostracismo, el anonimato” (70).

Todos le niegan su existencia como ser humano y social que tiene derecho a tener un nombre. Esta falta de nombre podría interpretarse como un intento por parte del autor de denunciar la invisibilidad, la marginalización y hasta la exclusión de que sufre uno de los componentes de la sociedad cubana del Periodo Especial por el color oscuro de su piel. Y esto es tanto más evidente cuanto pasa en una sociedad en la que la adjudicación de nombres es símbolo de reconocimiento de plena personalidad jurídica y de nacimiento legítimo (Michael Zeuske, Orlando Martínez y Rebecca Scott, 1993)⁴.

En el plano narrativo, la mulata se hace también invisible por ser objeto y no sujeto de una narración polifónica que resalta, en estilo indirecto libre, las voces y puntos de vista de los otros personajes como en el pasaje siguiente: « A ella lo enterneció su rostro duro de profesor de matemáticas y escritor de baladas, no debe de ser muy buen poeta (pensó)» [206]. A veces, la narración reviste un aspecto vocativo siendo el personaje interpelado en segunda persona del singular: «No, no importa: eres mulata, eres joven, eres cubana, y vives en España» (11).

Entre los objetivos apuntados a través del uso de un narrador en segunda persona figura, según José Pimat (2015), el de amplificar pensamientos y sentimientos del personaje. En la citación mencionada precedentemente, es el personaje quien se dirige a sí mismo. Así, consigue desvelar los pensamientos y

4. Según ellos, la marginalización por el nombre remonta a la esclavitud cuando los esclavos veían sus nombres africanos cambiados por nombres de pila cristianos y sus apellidos por los de sus propietarios. Este fenómeno continuó después de las independencias bajo otra forma: la mención en los registros de un signo que servía para distinguir al negro del blanco: los más usados eran las siglas s.o.a. (sin otro apellido), o s.s.a. (sin segundo apellido).

emociones que podrían ser los de cualquier mulata sobre sus condiciones de vida en España y en Cuba.

Por lo tanto, la repetición anafórica del verbo *eres* evidencia el uso de un *tú* familiar que se sustituye al *yo* para reducir la visibilidad de la protagonista mulata cuya voz desaparece detrás de la de un narrador omnisciente en tercera persona del singular al nivel diegético de la novela. En efecto, en vez de tomar a cargo la narración de su propia historia, la mulata es narrada por la voz de un narrador omnisciente. Por eso, todo su diario íntimo está incrustado en los 16 apartados que forman la diégesis bajo forma de informes semanales. El uso de este tipo de narrador contribuye a borrar la personalidad de la mulata y así negarle la existencia en una sociedad cubana de la que ha constituido, en los primeros decenios de la revolución, el símbolo de la unidad nacional⁵. Esta impersonalidad es reforzada por los estereotipos que la afectan.

2. LA ESTEREOTIPACIÓN DE LA MULATA

La estereotipación es un proceso que implica la activación de ciertos estereotipos y la aplicación de los mismos para la elaboración de juicios subsecuentes. Pues, los estereotipos suelen definirse como creencias más o menos estructuradas en la mente de un sujeto sobre un grupo social (Páez, D. 2004, p. 760). Jean Louis Dufay (2002, p. 117) los estructura en tres niveles de uso: el lingüístico, el temático y el ideológico o icónico. En este apartado, analizaremos el nivel ideológico de los estereotipos por no aparecer los otros niveles en la novela *Maldita danza*.

5. Nos percatamos de esto nada más leer los escritos de Nicolás Guillén. En el Tomo III de su *Prosa y prisa* se encuentra el artículo “Nación y mestizaje” en el que el poeta hace un repaso histórico a la población cubana desde antes de la llegada de los españoles, así como la diversa procedencia de las olas africanas o hispánicas que fueron progresivamente repoblando la isla hasta concluir que *la nacionalidad cubana se debe a entrambos elementos y es consecuencia de una vasta, caudalosa, irresistible transculturación afrohispana* (289)

Los estereotipos a nivel ideológico son aquellos que son utilizados para representar a la mulata, es decir los que indican la manera como ella es vista en la sociedad. Estos estereotipos se ven favorecidos por el anonimato en el que está la protagonista. Entre aquellos se destacan la imagen de la mulata bailadora y la de la mulata caliente y sensual a través de las cuales se plantea una reflexión sobre los problemas asociados a la doble condición de mujer y mulata de la protagonista:

Ser mulata, ser joven, ser cubana y vivir en España es un fastidio. Todo está bien mientras posas de ingenua, mientras dedicas todo el tiempo a enredar con tus trenzas cuanta sonrisa fácil y galanteo inútil se te atraviesan en la calle. [...]. Oh, los tópicos. Cuba es un trópico de tópicos. Y ahí estamos nosotras, las cimbreantes mujeres del Caribe, elevadas a la categoría inamovible de diosas del sexo y del baile (11).

La protagonista, que se refiere en una ocasión a sus «dimensiones indeseablemente afrodisíacas» (75) y se autopercibe como «prototipo de la mulata tropical y cálida» (15), es consciente desde niña de los estereotipos sociales que, por razones fenotípicas y percepción de la belleza, se le atribuyen y que, a ojos de los demás, la convierten en otra diosa del baile y del sexo.

La asociación del baile con la mulata en el imaginario popular cubano remonta al pasado. Ya en el siglo XIX, unas guarachas cubanas lo evidencian en sus letras como en la intitulada “La danza” donde se invita a una mulata a bailar: «En la escuelita, / para bailar, / Mi mulatica / siempre es... ¡la mar!»⁶ Del lado de la literatura, se confirma dicha asociación. En efecto, en *Cecilia Valdés o la loma del ángel* (Cirilo Villaverde, 1972, p. 91) la mención de Mercedes mulata rumbosa en cuya casa se celebra un baile y la cualidad de los movimientos y el lenguaje corporal de la protagonista mulata Sab (Gómez de Avellaneda, 2014) son

6. *Guarachas cubanas: curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas*. La Habana: La Principal, 1882, p. 10 recuperado en <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hxu3r8>

proprios del estereotipo de la mulata bailadora cubana a la que se asume poseedora de una capacidad innata para los ritmos y para el baile. Incluso Nicolás Guillén, al tiempo que abogaba por la conciliación racial entre blancos y negros, escribió poemas sobre el deber ser de la mulata: mujer bella, voluptuosa quien, a través del baile erótico, era capaz de volver loco a cualquier hombre. En *Sóngoro Cosongo* (1931), por ejemplo, asocia siempre a la mulata con la rumba: «Pimienta de la cadera / grupa flexible y dorada / rumbera buena, / rumbera mala». (“Rumba”, p. 124); o con el son: «Te voy a echar en la copa / de un son / prieta quemada en ti misma / cintura de mi canción» (poema “Secuestro de la mujer de Antonio”, p. 124).

La presencia permanente de la música y del baile a lo largo de *Maldita danza* demuestra una resurgencia del estereotipo en la sociedad cubana del Periodo Especial. No es por casualidad que todas las mulatas bailarinas sean consideradas *redivivas* «mulatas de rumbo» (p. 113) que contribuyen a resucitarlo. Esta referencia intertextual, que remite a la obra de Francisco de Paula Gelabert, es una muestra más de que, como a Leocadie, a quien le gusta más bailar rumbas que trabajar, las becarias mulatas se pasan el tiempo bailando en las ruedas de casino. Por lo menos, es lo que se patentiza de sus actividades. De ahí, la persistencia del estereotipo decimonónico relativo al baile. Hasta la protagonista, aunque no lo quiere, es víctima de dicho estereotipo por estar zambullida en una atmósfera llena de música. Hablando de ella, se dice que «sus primeros orgasmos eran lentos, de chachachá y bolero, pero sus últimos orgasmos eran huracanados, de merengue y changüí» (22) mostrando así la presencia del ritmo hasta en sus momentos más íntimos. Por lo tanto, la danza y la música han caracterizado a la mulata en Cuba a lo largo de la historia y siempre han estado indisociables del sexo.

«No hay tamarindo dulce ni mulata señorita». Este proverbio que surge de la valoración despectiva y de los prejuicios

de los hombres blancos hacia las mulatas plantea muy bien el estereotipo de la mulata sexual. A ella se le destina un papel circunscrito al sexo en la repartición de las labores sociales. Si, pues, a la negra le toca estar en el fogón, el ser siempre doméstica⁷, y a la blanca el altar, es decir el ser la que se debe casar ante Dios y los hombres, a la mulata se le atribuye la cama, o sea la labor de satisfacer sexualmente al hombre a través de aventuras amorosas (Gilberto Freyre, 1975, p. 104). Es esta imagen estereotipada de la mulata que aparece en *Maldita danza*. Primero, las predicciones hechas sobre el provenir de las becarias las predestinan a ser mujeres cuya única función en la sociedad es el sexo:

...las muchachas lloraron, se besaron, cada una consolando a las otras por la virginidad y la inocencia idas, llanto y mucosidad que ingresarían las bisagras de la adultez inmediata, porque sabían que iban a ser mujeres, no ingenieras, ni médicas, ni abogadas, ni filólogas, ni economistas, sino mujeres, todas (85).

Luego, las reflexiones sobre el mulatismo corroboran la imagen de la mulata sensual:

El mulatismo se había vuelto una opción panepidérmica y a la vez aunque parezca paradójico- extracutánea; el mulatismo no era una simple concepción racial, era más bien una actitud insular de fin de siglo; [...] Todas querían ser mulatas, andar como mulatas, hablar mulatamente, porque la cáscara canela auguraba no se sabía qué satisfacción visual, qué embrujo táctil, una secular propensión a la cadencia y a la sensualidad, a ritos danzarios que a su vez insinuaban ceremonias coitales (86-87).

Analizando estas reflexiones uno puede explicarse la razón principal de tal obsesión por el mulatismo si se coloca en el

7. Es lo que sobresale también de la novela *Las criadas de La Habana* de Pedro Pérez Sarduy en la que las muchachas negras no tienen otra alternativa que ser domésticas.

contexto social cubano de fin de siglo. En efecto, la crisis económica del Periodo Especial obligó al gobierno cubano a abrir su mercado y a buscar otras fuentes de riquezas favoreciendo el turismo como industria principal. Para promoverlo, se hizo buen uso de la imagen de la mulata sensual, lo que fomentó el amulatamiento detrás del cual se tapaba el comercio del sexo. Como consecuencia, el estereotipo de la mulata sexual caló tan hondo en el imaginario nacional cubano que, aunque de la misma forma haya en el país mujeres blancas dedicadas al comercio del sexo o jineterismo, involucrarse en semejante trabajo sexual implica asumir la identidad mulata por asociación (Alemán, Lídice, 2017, p.40).

Entre sus compañeros de beca sufre la protagonista la misma percepción por estar mal comprendida cuando opta por la carrera de musicología: «Nadie supo exactamente qué significaba aquella decisión de la beldad suprema, la misteriosa mulatona del grupo 7-A, toda sensualidad y criollismo, hecha para el amor y el baile» (40). La decisión fue, además, percibida como una «herejía, un desacato a los mandatos de la naturaleza» (40). Para los becarios, la mulata protagonista no debería ser musicóloga sino una mujer dedicada al amor, al sexo por las bellas formas que le ha prodigado la naturaleza. Por otra parte, la correspondencia de la protagonista con Cecilia Valdés, mujer mestiza sensual, que no sirve para casar sino solo para la diversión del hombre, participa de esta estereotipación: «Ella, con ojos de Cecilia Valdés enamorada, se deja aleccionar» (206).

Así, la representación que se hace de la mulata en *Maldita danza* no sugiere ninguna evolución en el imaginario nacional cubano. La mulata sigue siendo poseedora de un cuerpo físico tan exhibible ante la mirada público como disponible para la reproducción del placer sexual.

3. EN LA RUEDA DE LOS TÓPICOS

Frente a los tópicos que esencializan a las mulatas y con los que se conforman muchas de ellas, la mulata protagonista de *Maldita danza* intenta rebelarse haciéndose atípica y nadando a contrarriente de lo que se piensa. Su batalla se libra en dos frentes principales: el baile y el sexo.

Por una parte, contra la creencia de que cualquier mulata es buena bailadora, la protagonista prefiere no saber bailar, convirtiéndose, desde una focalización externa, en una «mulata arrítmica, zurda a la música» (13) a pesar de ser musicóloga. La repetición anafórica de la expresión «no sé bailar» (17-19) lo prueba suficientemente porque, para ella, las ruedas de casino, «estas malditas danzas» (113) pervierten a sus hermanas de raza hasta convertirlas en animales o cosas. En efecto, a través de metáforas animalizadoras, las mulatas bailarinas están asimiladas a «medusas vivientes, pulpos renegridos, arácnidos locos» (13) siendo así desvalorizadas hasta llegar al nivel de la cosificación: «Son cuadros de Picasso; son telarañas rítmicas» (14). Para llevar a cabo el combate, no se limita a las palabras, sino que escoge una carrera que le permite estar cerca de la danza y no poder bailar: la musicología. Así, en detrimento de los actos, privilegia la ciencia, el conocimiento que la eleve más por encima de sus compañeras bailarinas ignorantes:

Sería musicóloga por ambición y desafío: ambicionaba, ya que mis pies se negaban a bailar, desentrañar la historia y los entresijos de la música, para poder callar a todas las negronas, a las jabaitas, y a esas blanquitas estilizadas y ambientosas que casineaban imitando a las negras; quería arrinconarlas, aún sudadas por la última rueda, y hablarles del minué y la contradanza y el jazz y el blues. [...]. Gozaba imaginarlas volver grupas, chancletear hacia otra parte mascullando su ignorancia (73-74).

Asistimos así a una deconstrucción del estereotipo sobre el baile con la musicología. Consiste en mostrar que la mulata no tiene

el ritmo y el baile innatos en el cuerpo, pero sí, puede conocerlos de otro modo más decente y exaltante que los vuelve menos volubles.

Por otra parte, la protagonista se yergue frente del estereotipo de la mulata sensual y sexual consecuentemente a su rechazo del baile guardando su virginidad hasta una edad muy avanzada (25 años). Sus actitudes juveniles eran ya actos de rebeldía. En su adolescencia, pues, mientras sus amigas coqueteaban con «tacones y creyones adultos» (75), ella prefería jugar con «muñecas parvularias, llevaba trenzas escolares» (75). Es más, al terminar su curso preuniversitario, todas sus compañeras habían sido desfloradas (85) salvo ella. Tal postura de una mulata ante el sexo es incomprensible e incluso inaceptable en una sociedad cubana del Periodo Especial que alude a ella siempre asociándola con el sexo:

Tener veinticinco años y mantenerse virgen, en Cuba y a finales de los años noventa, constituye casi un delito, un sacrilegio público, sobre todo si se es mulata y los ojos glotones de todos los hombres corroboran que ese cuerpo necesita fuego (149).

Pues, en cada uno de los tópicos que la sociedad le impone, la mulata ve un nuevo disfraz que se superpone al anterior y que hace de ella una «matriuska»⁸ que oculta su verdadero ser. Por lo tanto, ha resuelto despojarse de todas esas *matriuskas* que la amordazan hasta llegar a la última, la *verdadera* «sin mulatismo» (154). Su lucha contra el mulatismo hace de ella una «luchadora contra los tópicos, kamikaze social, mártir ontológica» (154).

Sin embargo, a pesar de tanto ajeteo, de tanta impetuosidad en la batalla, la mulata queda atrapada en el círculo vicioso de la

8. Una matriuska es un juguete de origen ruso que consiste en una muñeca hueca, dividida por la cintura en dos partes que encajan en su interior otra muñeca igual pero más pequeña y así sucesivamente, hasta llegar a la más pequeña que es maciza.

rueda de los tópicos del que no puede escapar. Y esto tanto más que se ha encontrado sola ante una *mareas social, psicológica, ontológica* y un *razonamiento* tan anclado en lo hondo de la sociedad que se «torna manía, militancia, obcecación» (201). En efecto, a su regreso a La Habana después de dos años pasados en Madrid para completar un Máster, la mulata es objeto de una interpelación racial que establece un cerco muy estrecho en la perpetuación de los estereotipos. La mulata protagonista, pues, conoce al primer día de su llegada a La Habana a un muchacho español que, como ella misma quiere escapar de los tópicos que, como joven, blanco y español, se le adhieren en la isla. Al menos por un momento, la conexión entre ambos jóvenes anuncia la posibilidad de demoler los tópicos que los abruma, hechizo apenas momentáneo que, sin embargo, se rompe cuando «dos compañeros agentes del orden público» (276) le piden la documentación a la muchacha, sospechándola de ser una jinetera en compañía de un joven blanco. Si bien el incidente se cierra con una mera advertencia policial e incluso los dos jóvenes mantienen a continuación relaciones sexuales en plena calle, han quedado marcados ya como *un* «Pepe más con una mulatona» (276). La mulata está así, sin quererlo, enrolada en el molde de la prostitución o jineterismo engrosando las filas de un controvertido mito según el cual «la mayoría de las jineteras son negras o mulatas» (Alcázar, C., 2009).

Después de separarse del joven español, la chica se pone a reflexionar sobre el *fastidio de ser mulata, ser joven, ser cubana y haber vuelto a vivir en la ciudad de siempre* (281). Esta reflexión pone de manifiesto la permanencia de los prejuicios raciales y la resignación de la mulata que se siente vencida. Quizás esta resignación sea la explicación a sus diferentes aventuras sexuales. Además, con estas palabras, que repiten las que abren la novela, se concluye la misma. De tal manera, la narración se revela como un círculo completo que termina exactamente donde se inicia, sur-

giendo así la imposibilidad de la protagonista mulata de escapar de los tópicos que la atrapan (González, Carlos Uxó, 2015, p. 168).

CONCLUSIÓN

En *Maldita danza*, Alexis Díaz-Pimienta parece centrarse en la experiencia diaspórica de una joven mulata habanera que reside en Madrid durante dos años mientras estudia una maestría en musicología. Pero, una lectura atenta nos ha permitido desentrañar un tema subyacente relativo a la visión de la mulata en la Cuba revolucionaria del Periodo Especial.

La representación que se hace de la mulata en esta novela no sugiere ninguna evolución en el imaginario nacional cubano. La mulata sigue siendo víctima de los estereotipos coloniales que la reducen a un objeto sexual destinado a satisfacer el deseo sexual del hombre. Así, a lo largo de la narración está siempre asociada con el baile y el sexo además de carecer de un estatuto jurídico por falta de nombre. Por lo tanto, representa el mito de la mulata sensual, voluptuosa y ardiente por estar identificada en algún momento con Cecilia Valdés. Su determinación a combatir esta imagen guardando su virginidad y escogiendo una carrera de musicología ha fracasado, perpetuándose en la misma ocasión los prejuicios raciales.

Al crear la imagen de una mulata incapaz de desempeñar otro papel que el de una mujer perversa, Alexis Díaz-Pimienta pone el dedo sobre los límites de las reformas sociales de las autoridades revolucionarias manifestados por la grave crisis económica que afecta a la sociedad cubana de fin de siglo desde el derrumbe del campo socialista y de su principal sustentador, la ex URSS. Demu-estra, por consiguiente, que la sola implantación de un sistema político-ideológico determinado, si bien ha conseguido erradicar las desigualdades cívicas, no ha eliminado las desventajas raciales. Lo que justifica el resurgimiento de un

neorracismo que constituye un obstáculo en el caminar de los cubanos hacia a la igualdad racial.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR CAMPOS, A. (2009) «Turismo sexual, jineterismo, turismo de romance. Fronteras difusas en la interacción con el otro en Cuba». *Gaceta de Antropología*, 25 (1), recuperado en <https://hdl.handle.net/10481/6856>
- ALEMÁN L. (2017) «Identidad racial en Cuba: estereotipos decimonónicos y (des)igualdad en los dioses rotos». *Afro-Hispanic review*, vol. 36, n°2, pp. 37-49
- ÁLVAREZ RAMÍREZ, S. (2008) «Esclavitud y cuerpos al desnudo. La sexualidad y la belleza de la mujer negra». *Sexología y Sociedad*, La Habana, año 14, n°37, agosto, pp. 36-50.
- BELTRÁN, C. (2019) «Representación del cuerpo, el género y la “raza” en Vida y muerte de la mulata. Una historia que se repite». *Femenismo/s*, 34 (diciembre), pp. 233-263.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (2002) *Maldita danza*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- DUFAYS, L. (2002) «Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma». *Anthropos*, n° 196, pp. 116-126.
- FREYRE, G. *Casa grande y senzala*, citado por Hanciau Nubia Jacques, «La representación de la mulata en la literatura brasileña: Estereotipos y prejuicios», *Contexto*, vol. 12 (14), 2008, pp. 133-142)
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (2014) *Sab*. Editorial Casa de las Américas.
- GONZÁLEZ C. (2015) «Narrativa afrocubana del nuevo siglo». *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, Año 41, n°81, pp. 163-183. Recuperado en <https://www.jstor.org/stable/44475382?seq=1>

- (1882) *Guarachas cubanas: curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas*. La Habana: La Principal., Recuperado en <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hxu3r8>
- GUILLÉN, N. (1964) «Tengo», Recuperado en https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/poemas/poema_15.htm
- , *Sóngoro cosongo*, 1931. Recuperado en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/songoro-cosongo-1931-0/html/ff47ec48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- . (1984) *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . (1974) *Prosa de prisa I, II y III*. Edición de Ángel Augier, La Habana: editorial de Arte y Literatura,
- PÁEZ, D. (2004) «relaciones intergrupales». En Páez, D.; Fernández, I; Zubieta, E, *Psicología social, cultural y educación* (pp. 752-768). Madrid: Pearson educación.
- PIMAT, J. (2015) *Técnicas narrativas modernas. Discurso narrativo y ejemplos de textos narrativos*. Columbia: Createspace.
- ROSELL, S. (1999) «Cecilia Valdés de Villaverde a Arenas: la (re)creación del mito de la mulata». *Afro-Hispanic Review*, 18.2, p. 15-21.
- SARDUY PÉREZ, P. (2001) *Las criadas de La Habana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- VILLAVERDE, C. (1972) *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*. México: Editorial Porrúa.
- ZEUSKE, Michael; MARTÍNEZ, Orlando; SCOTT, Rebecca (1993), *Cuba. De esclavos, ex esclavas, cimarrones, mambises y negros*. Recuperado en https://www.academia.edu/2433572/Cuba_De_esclavos_ex_esclavas_cimarrones_mambises_y_negros
- ZURBANO, R. (2006) «El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación». Tema 46, pp. 111-125. Recuperado en https://www.afrocubaweb.com/News/Cuba/trianguloinvisible_zurbano.pdf

ESTRUCTURA NARRATIVA Y JUEGO DE FOCALIZACIONES EN EL RULETISTA DE MIRCEA CĂRTĂRESCU

NARRATIVE STRUCTURE AND FOCUS GAME OF «EL RULETISTA» BY MIRCEA CĂRTĂRESCU

Moussa NGOM

Département de Langues Romanes
Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RESUMEN

Este trabajo está enfocado en *El Ruletista* de Mircea Cărtărescu, una novela rumana intensa con una estructura compleja entre un proyecto de vida eterna, por una parte, y el relato del narrador epónimo, por otra. Él participa de la diégesis en calidad de personaje-testigo lo cual lleva a nivel estético a la dosificación de la información en torno al concepto de literatura del narrador. También se pone en evidencia el paralelismo entre la noción de literatura y el juego de la ruleta rusa. Tales son, grosso modo, las arterias y la quintaesencia del presente artículo.

Palabras clave: Estructura, Narrador, literatura, *El Ruletista*, Mircea Cărtărescu

ABSTRACT

This work is focused on «*El Ruletista*» by Mircea Cărtărescu, an intense Romanian novel with a complex structure between a project of eternal life, on the one hand, and the story of the eponymous narrator, on the other. He participates in the diégesis as a character-witness which leads at an aesthetic level to the dosing of information around the concept of the narrator's literature. It also highlights the parallels between the notion of literature and the game of Russian roulette. These are, roughly, the arteries and the essence of this article.

KEYWORDS: Structure, Narrator, literature, *El Ruletista*, Mircea Cărtărescu

INTRODUCCION

Nuestro estudio se centra en *El Ruletista* de Mircea Cărtărescu¹, un relato que forma parte de su primer volumen de prosa publicado en 1989 con el título de *Visul*. Este texto, censurado en un inicio por el Partido Comunista Rumano, cuenta la historia de un viejo escritor que, en su soledad, rememora con la mayor fidelidad posible los días en los que asistió a la grandeza de un hombre que se jugaba la vida en partidas de ruleta rusa². Ese tío al que nadie recuerda sino como «el Ruletista» arrastraba una mala suerte congénita que le impidió ganar siempre, pero el texto nos muestra su enaltecimiento cuando sigue vivo después de apretar el gatillo en múltiples ocasiones. El viejo autor pone de relieve la incredulidad que suscitaba, la admiración que causaba y la intriga que le rodeaba. «Ambas vidas, sin apenas cruzarse, tienen más en común de la que aparenta, pero Cărtărescu encierra su analogía en un cuento de cautivadora belleza y resonancias casi infinitas»³.

-
1. Mircea Cărtărescu nació en 1956 en Bucarest, Rumanía. En 1999 se doctoró en literatura rumana con una tesis sobre el posmodernismo rumano. En 2004, empezó a impartir clases de Filología Rumana en la Facultad de Letras de la universidad de Bucarest. Paralelamente a su notable carrera profesional, evoluciona con éxito en la literatura. Es autor de varios poemas y novelas modernistas. Las obras que escribió bajo la dictadura y la censura lo convirtieron en uno de los autores rumanos más conocidos y apreciados en el extranjero. Ese éxito quedó confirmado en la historia literaria por la entrega del prestigioso Premio Formentor de las Letras, del Premio del Estado Austriaco a la Literatura Europea y el Premio FIL de Literatura y Lenguas Romances. Sus textos han sido traducidos a más de una decena de idiomas.
 2. La ruleta rusa es una apuesta que consiste en introducir una bala en el tambor de un revólver, hacerlo girar con determinación y pegarse un tiro en la cabeza. Si ésta no vuela hasta la pared y decora un desconchado, el jugador cobra el privilegio de sostener algo aún sobre los hombros. (al menos hasta la próxima puja). [En línea] <[El Ruletista, Mircea Cărtărescu – NoSoloTécnica \(upm.es\)](#)> [consulta: 07 de noviembre de 2022].
 3. Sr, Molina: <https://www.solodelibros.es/> (Consulta: 7 de noviembre de 2022).

El Ruletista es un texto complejo, que juega constantemente con el lector al mostrar y ocultar los distintos elementos que sostienen la trama que es, desde el punto de vista de Umberto Eco, «la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie, con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia delante y hacia atrás, descripciones, digresiones, reflexiones parentéticas» (1981, pp.145-146). Mircea Cărtărescu ofrece una lección de narrativa merced a su dominio de la insinuación y el desvelo: aunque en todo momento mantenga el control del relato, oculta con sabiduría su desarrollo y, sobre todo, sus implicaciones internas. Un soberbio ejemplo de literatura bien hecha que, según pensamos, merece ser estudiado detenidamente. Nos preguntamos ¿Qué es lo que ha pasado? ¿Cuál es el estatuto y la intención del narrador-autor? ¿Cómo dosifica la información en torno al concepto de literatura? ¿Cuál es el paralelismo entre la literatura y la ruleta rusa?

El objetivo que nos planteamos, a través de este proyecto, es el de analizar de forma fiel esta joya, cuidando de forma especial la estructura, el tipo de narrador, el sentido de la narración, los morfemas dilatorios y la comparación entre la literatura y el juego de la ruleta. Este trabajo nos permitirá ver que este texto no es lo que parece. Nos basaremos en «*Discours du Récit, Figures III*» de Gérard Genette, para hacer el análisis narratológico de la novela.

Para llevar a cabo el análisis, organizaremos la investigación de la siguiente manera: en primera instancia, veremos cómo se estructura esta obra; en segundo lugar, analizaremos el tipo del narrador y la verdadera intención del autor a la hora de redactar el relato; en tercer lugar, estudiaremos la dosificación de la información en torno al concepto de «literatura» del narrador; en cuarto y último lugar, examinaremos el paralelismo existente entre la literatura y el juego de la ruleta que se da en la obra.

1. ESTRUCTURA DE LA OBRA

El Ruletista está compuesto por seis partes, como seis son las balas con que el jugador acaba cargando el revólver de la ruleta rusa. El propio texto nos indica la estructura circular del relato y, además, concluye con los mismos versos de apertura: «Concluyo, para que la losa tenga un epitafio y se cierre el círculo, con esos versos de Eliot que tanto me gustan: Concede el consuelo de Israel/A uno que tiene ochenta años y no tiene mañana» (Cărtărescu, 2010, p. 16).

Dada la complejidad de esta obra escrita en primera persona, hemos optado por un análisis temático⁴: por una parte, el proyecto de inmortalidad que vertebra el texto; por otra, el cuento del Ruletista y su interpretación.

Comencemos por el proyecto de inmortalidad. Ya desde las prime-ras líneas, el escritor, que va muriendo, nos explica con la mayor fidelidad posible la manera cómo la terrible perspectiva de una «muerte infinita» le ha impelido redactar estas presentes hojas. Dicha angustia por encontrar una salida del espantoso laberinto donde se encuentra puede interpretarse como la búsqueda desesperada de una estrategia que le permita pasar a la posteridad y evitar, así, el olvido eterno: «Ya no puedo soportar mi vida, pero el hecho de entrar hoy o mañana en una muerte infinita, me obliga a intentar pensar. Por ello [...], escribo estas líneas» (Cărtărescu, 2010, p.11).

En esta primera parte, el moribundo escritor nos da algunas informaciones patéticas y desoladoras de sí mismo, como por ejemplo: el insomnio, la soledad y la miseria que son, a nuestro parecer, las consecuencias de su vejez: «Duermo mal [...] Me despierto llorando de soledad [...] Y mírame ahora, en mi

4. El tema es según Tomachevski «un concepto acumulativo, que unifica el material verbal de la obra. Puede haber un tema de la obra, pero también cada parte de la obra tiene su tema» (1982, p. 185).

escondrijo, un ovillo de harapos y cartílagos por cuya mente o corazón nadie apostaría, porque a mí nadie puede ya quitarme nada» (Cărtărescu, 2010, p. 12).

Para un escritor «aterrorizado por la idea de que ahí fuera ya no exista nada más que una noche sólida como un infinito témpano de brea» Cărtărescu (2010, p.12] que nunca ha creído en Dios («desgra-ciadamente, y a pesar de todos mis esfuerzos, nunca he sido creyente, no he sufrido crisis de fe ni de negación de la fe») (Cărtărescu, 2010, p. 12), su testimonio escrito supone la única esperanza de ser recordado eterna-mente: «Estas hojas contienen mi proyecto de inmortalidad» (Cărtărescu, 2010, p. 13).

En la segunda, sigue narrando el relato del Ruletista, pero lo interrumpe de manera brusca en la tercera parte al describir metafó-ricamente su proyecto. Con dicha historia, el escritor menciona que «se fabrica un acuario [...] en el que él (El Ruletista) y yo (el escritor), garantía cada uno de la realidad del otro, intentemos sobre-vivir como dos peces semitransparentes [...]» (Cărtărescu, 2010, p. 28). Vuelve a reanudar con la narración del relato del Ruletita en la cuarta parte. Sin embargo, en la quinta, el escritor nos enseña la totalidad de sus cartas y empieza a plantearse la obsesión por la vida tras la muerte: «¿Qué habrá, qué existirá después de la muerte?» (Cărtărescu, 2010, p. 31). Sabe perfectamente que el no tener fe le impide creer que «se convertirá en otra cosa infinitamente más compleja» (Cărtărescu, 2010, p. 31).

Ante su ateísmo, el escritor apuesta por la literatura, a través de este texto: «Porque, finalmente, he apostado únicamente por la literatura» (Cărtărescu, 2010, p. 33). Reconoce claramente que, como no podía ser de manera diferente, el protagonista es un ser ficticio y que él mismo se ha trans-formado en otro personaje imaginario, «un ser de papel» como diría Alicia Redondo (Goicoechea, 1995, p. 31). Afirma: «No tengo ninguna duda, el Ruletista es un personaje. Pero entonces yo también soy un

personaje y aquí no puedo evitar mostrarme exultante de alegría» (Cărtărescu, 2010, p. 33). De este modo, ha logrado el objetivo de vivir en su libro junto al Ruletista: «garantía cada uno de la realidad del otro» (Cărtărescu, 2010, p. 28): «Esta es mi apuesta y mi esperanza. Espero con toda mi alma y tengo un argumento poderoso: el Ruletistaser el perso-naje de un relato y, aunque tengo ochenta años, no morir nunca» (Cărtărescu, 2010, p. 33).

Para que su proyecto de vida eterna se materialice, falta el último ingrediente: el lector. De ahí la importancia de la cita con que abre y cierra la obra a la luz de esta frase: «esperaré hasta mi resurrección, como Lázaro, cuando oiga tu voz clara y poderosa, lector» (Cărtărescu, 2010, p. 35). Como Simeón esperó pacientemente el advenimiento del Mesías que salvaría a Israel, el narrador esperará la llegada del lector que le haga resucitar «porque los personajes no mueren jamás, viven siempre que su mundo es “leído”» (Cărtărescu, 2010, p. 33).

Pasemos ahora al relato del Ruletista, donde el escritor narra en pasado la historia del Ruletista a la vez que la comenta desde su perspectiva actual. El narrador plantea los límites entre el testimonio, la verosimilitud literaria y la ficción. Para dotar de credibilidad al inverosímil relato de la única persona que logró transgredir las leyes del azar («el único hombre al que le fue concedido vislumbrar al infinito Dios matemático y luchar cuerpo a cuerpo con él» (Cărtărescu, 2010, p. 14), el narrador se transforma en personaje-testigo: «El hombre sobre el que escribo aquí tenía un nombre cualquiera que todo el mundo olvidó porque, al poco tiempo, ya era conocido como «el Ruletista [...]». Lo recuerdo con nitidez» (Cărtărescu, 2010, p. 14).

De este modo, nos cuenta de manera detenida cómo su desa-fortunado amigo de niñez, que perdía siempre al jugar, se convirtió en el Ruletista y pasó de la mendicidad a la opulencia gracias al juego de la ruleta rusa: «[...] se quejaba todo el tiempo, lanzando unos horribles juramentos, de la mala suerte

que tenía en el póquer y me pedía dinero [...]. Casi lloraba por la humillación de perder siempre» (Cărtărescu, 2010, p. 15).

El relato o mejor dicho la «historia»⁵ (Barthes, 1996, p. 11) se abre con el fortuito reencuentro de los dos hombres en un restaurante. El uno está haciéndose un hueco en el mundillo literario: «Más o menos por aquel entonces aparecieron mis primeros relatos en algunas revistas y, poco tiempo después, mi primer volumen de cuentos» (Cărtărescu, 2010, p. 16); el otro ha conseguido una fortuna jugándose la vida con la ruleta rusa: «Pero, ciertamente, me sentía en primer lugar contrariado por la inesperada prosperidad material de mi amigo» (Cărtărescu, 2010, p. 16). Tras dicho encuentro, el escritor es iniciado en el submundo de la ruleta rusa: «Ahora sé, con toda seguridad, que estaba siendo sometido a un control exhaustivo porque había sido propuesto para comenzar mi noviciado en el mundo subterráneo de la ruleta» (Cărtărescu, 2010, p. 17).

A través de la focalización interna, el narrador describe minuciosamente su primera partida de ruleta rusa y «cómo se le coló enseguida en la sangre y cambió su vida» (Cărtărescu, 2010, p. 20): el siniestro ambiente de las apuestas (un sótano repleto de cucarachas que olía a gato muerto, a almizcle y a sudor, al que se accedía con los ojos vendados) y el ritual de la ruleta rusa (el revólver y los cartuchos que pasaban de mano en mano), a todos sus personajes (los accionistas, el patrón y el ruletista) así como su escenificación (el ruletista se encaramaba a un cajón, se colocaba la pistola en la sien y apretaba el gatillo).

Luego, el narrador se centra en la figura del Ruletista: ya había salido ileso del juego de la ruleta en ocho ocasiones y se había convertido en su propio patrón. Para salir de la monotonía que se había instaurado en el juego (la gente ya solo deseaba

5. Barthes define la historia de la siguiente manera: «una lógica de las acciones y una “sintaxis” de los personajes» (1996, p. 11).

verle perder porque creían que «estaban apostando contra el diablo» (Cărtărescu, 2010, p. 20], el Ruletista anunció una innovación: el revólver tendría dos cartuchos.

El narrador vuelve a la focalización interna para describir la ruleta de Navidad, que supuso un punto de inflexión en el juego: «Muchos entendidos seguían pensando, incluso después de su muerte, que esa ruleta de Navidad fue de hecho su golpe maestro y que todo lo que vino luego, aunque más espectacular, fue tan solo la consecuencia de ese gesto» (Cărtărescu, 2010, p. 23). El escritor había perdido una fortuna apostando contra el Ruletista y lloraba de emoción y de desesperación porque el Ruletista había vuelto a ganar, pero solo se sintió mal cuando un patrón le guiñó un ojo cómplice en la calle. Tras dicha experiencia, el escritor intenta dejar en vano su adicción: «Naturalmente, me prometía a mí mismo una y otra vez que tenía que abandonar el mundo de la ruleta [...] Recuperaba con cada libro lo que había perdido en la ruleta y volvía a hundirme allí» (Cărtărescu, 2010, p. 23).

Otra vez retorna a la focalización interna para describir el entierro del juego de la ruleta. Tras sobrevivir a tres, luego a cuatro y por último a cinco cartuchos, el Ruletista, convertido en un mito humano, había anunciado que cargaría el revólver con seis balas. Al final, se salva por un terremoto, y todos se acaban olvidando de la ruleta, incluido el propio Ruletista.

El narrador da su versión sobre la suerte del Ruletista: apostaba contra él mismo, se desdoblaba y estaba convencido de que iba a morir. Eso explicaría que muriera de un ataque al corazón precisamente cuando le apuntaron con un arma descargada. Da a entender que el Ruletista apostó por él mismo y perdió, como siempre.

Sin embargo, el análisis de *El Ruletista*, sería pobre e incompleto si se limitase únicamente al de la estructura de la obra. En

efecto, en la mayoría de las obras, existe un narrador que, según pensamos, merece ser examinado.

2. TIPO DE NARRADOR Y SENTIDO DE LA NARRACIÓN

La situación narrativa puede ser analizada, según Genette, por las «categorías del tiempo de la narración, del nivel narrativo y de la persona, es decir de las relaciones narrador [...] a [sic] la historia que él cuenta» (1972, p. 227).

Desde el punto de vista de la posición temporal de la narración del relato, el narrador empieza utilizando el presente. Esto significa que no hay distancia temporal entre lo que el narrador percibe cuando describe la historia del Ruletista desde su propia visión y el acto narrativo por otra parte. Se trata, pues, de una «narración simultánea» (Genette, 1972, p. 229).

Por este procedimiento, el autor concede una impresión de autenticidad y de objetividad a este relato. Después de esta introducción, el narrador viene a utilizar el pasado al momento en que empieza a describir su encuentro con el Ruletista, protagonista del relato. El lector nada aprende acerca de la distancia temporal entre la introducción y el momento del encuentro, pero el narrador le informa que la distancia temporal es de unos años. El relato es pues «una narración ulterior» (Genette, 1972, p. 232).

La próxima categoría en que se sirve Genette para analizar la situación narrativa es la de la «persona». Distingue el narrador que se sitúa entre el mundo común y la historia en un espacio intermedio, narrador heterodiegético, del narrador que forma parte de la narración y del «mundo de la historia», narrador homodiegético (Genette, 1972, p. 252). Este último puede ser un observador ajeno, que mantiene cierta distancia con los hechos narrados, o puede estar cerca de los acontecimientos o incluso

participar en ellos. En el caso de *El Ruletista*, hemos notado que el narrador se sitúa también en la narración y que su función es la del protagonista. Es por eso por lo que el narrador no puede ser ni heterodiegético, ni homodiegético; se dice que es autodiegético. Se vale de una narración ficticia (la del ruletista) para relatar su propia historia: «Esta es mi apuesta y mi esperanza. Espero con toda mi alma —y tengo un argumento poderoso: el Ruletista— ser el personaje de un relato y, aunque tengo ochenta años, no morir nunca porque, de hecho, no he vivido nunca» (Cărtă-rescu, 2010, p. 33).

Los acerados comentarios que rodean la historia del Ruletista y la focalización interna que subyace a lo largo del texto, convierten al escritor en el auténtico protagonista: «A veces me colma de felicidad la idea de que tal vez Dios no exista. Aquello que unos años antes me parecía un paraíso sangriento [...], ahora me resulta un infierno edulcorado por el olvido, pero no menos posible y, por tanto, terrorífico (Cărtă-rescu, 2010, p. 17).

En lo que atañe al sentido de la narración, el narrador nos indica que «estas hojas contienen su proyecto de inmortalidad» (Cărtărescu, 2010, p. 13). Al final, nos devela su juego: con esta historia se ha convertido en personaje, junto al Ruletista, del libro en el que vivirá eternamente porque resucitará cada vez que sea leído.

El tipo de narrador utilizado por Mircea Cărtărescu deja ver una búsqueda de un relato con cierto carácter de realidad y vero-similitud por parte del autor, ya que el narrador, ya mayor y con experiencia, que ha elegido es, al mismo tiempo, personaje que, a veces, puede engañar al lector en la propia historia que cuenta.

3. DOSIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN EN TORNO AL CONCEPTO DE «LITERATURA» DEL NARRADOR

El narrador nos ha engañado más de una vez en este relato. Pero solo vamos a enumerar los engaños (los morfemas dilatorios) más destacados en este presente trabajo.

El primer engaño consiste en afirmar, al principio de su historia, que los versos de Eliot no iban a ser en ningún caso el lema de una de sus obras: «Transcribo aquí (¿para qué?) unos versos de Eliot. En cualquier caso, no como posible lema para uno de mis libros» (Cărtărescu, 2010, p. 11). No es el caso porque son dichos versos que encontramos no solo al comienzo del relato sino también al final: «Concluyo, para que la losa tenga un epitafio y se cierre el círculo, con esos versos de Eliot que tanto me gustan» (Cărtărescu, 2010, p. 11).

El segundo engaño estriba en decir abiertamente que no va a volver a redactar otro libro: «[...] yo no voy a escribir nunca más» (Cărtărescu, 2010, p. 11). Que yo sepa, este manuscrito constituye uno más que forma parte ahora de su bibliografía: «Y, si a pesar de todo, escribo estas líneas [...]» (Cărtărescu, 2010, p. 11).

El tercer engaño es el hecho de decir que la historia que va a escribir no es literatura, sino que se basa en la realidad. Y para dotarla de verosimilitud, él mismo se transfigura en un testigo que va a narrarla fidedignamente, sin dejarse llevar por su faceta de escritor: «Dios mío, ¡qué tentado estoy de escribir una hagiografía, de arrojar una luz transfinita sobre su rostro y de ponerle fuego en la mirada! Pero tengo que apretar los dientes y tragarme estos tics miserables» (Cărtărescu, 2010, pp. 12-13). Pero, acto seguido, reconoce que le «resulta imposible hablar sobre él de forma realista. ¿Cómo voy a describir con realismo una parábola viva? Cualquier artificio, cualquier giro o automatismo estilístico que suene a prosa, me horroriza» (Cărtărescu, 2010, p. 15).

Efectivamente, va a narrar una parábola, es decir, «un suceso fingido de que se deduce, por comparación o seme-janza, una verdad importante o una enseñanza moral» (RAE 2020).

A través de esta historia, nos cuenta la paradoja de que su propia decadencia moral (caída al submundo de la ruleta) se acompañará del éxito literario (Cărtărescu, 2010, p. 16).

Así, da cuenta de que todo lo que ha escrito después de los treinta años es una «penosa impostura». Y nos lo muestra mediante la contradicción entre lo que hacía («Piensa en las corridas de toros o en los gladiadores y entenderás por qué ese juego se me coló enseguida en la sangre y cambió mi vida» (Cărtărescu, 2010, p. 20) y lo que escribía: «Nunca se había hecho tanta publicidad de mis libros, que eran cada vez más gruesos y más de su gusto: nobles, sí, ante todo nobles» (Cărtărescu, 2010, p. 25).

Intenta engañarnos diciendo que se limita «a dejar testimonio pero para ti, nadie; para ti, nada» (Cărtărescu, 2010, p. 31] para llevárselo a la tumba, para no ser leído: «Cuando yo haya muerto, mi cripta, mi guarida, seguirá flotando en esa niebla negra y sólida, y llevará estas hojas a ninguna parte para que nadie las lea». Cărtărescu (2010, p. 12). Finalmente, acaba reconociendo el engaño. Le ha sido imposible no escribir literatura porque, como hemos analizado en la primera parte, es su única fe y es, además, lo único que sabe hacer (Cărtărescu, 2010, p. 33).

Y nos acaba confesando que la literatura es el lugar de todos los mundos posibles y es el único sitio donde podía existir el Ruletista: «El Ruletista no podía vivir en el mundo, lo cual es en cierto modo una forma de decir que el mundo en el que él vivía era ficticio, que era literatura» (Cărtărescu, 2010, p. 33).

El cuarto y último engaño que vamos a enumerar es el confesar que «la literatura no es un medio adecuado para decir algo real sobre uno mismo (Cărtărescu, 2010, p. 11). Creemos que lo que dice es contrario a lo que hace, ya que nos está hablando

de sí mismo en este relato: « A veces me colma de felicidad la idea de que tal vez Dios no exista», «mi vida en esa época se me representa en un *raccourci* verdozo, parecido al Cristo de Mantegna», «La primera vez que descendí a aquel sótano, me decían, para insuflarme valor, que solo la primera partida resulta difícil de soportar» (Cărtărescu, 2010, p. 17).

Después de este análisis sobre la dosificación de la información en torno al concepto de «literatura» del narrador, podemos adentrarnos en nuestro cuarto y último punto que, al cabo, nos permitirá hacer la comparación entre la literatura y el juego de la ruleta que se da en la obra.

4. COMPARACIÓN ENTRE LA LITERATURA Y EL JUEGO DE LA RULETA QUE SE DA EN LA OBRA

¿Qué es la literatura? « Una manera de ver, sentir, captar y disponer palabras a fines estéticos», decía el difunto catedrático senegalés, Elhadji Amadou Ndoye (2008, p. 126). Pero él, el narrador-autor de este relato, la define, primero, de manera negativa: «una penosa impostura», «polvo, nada más que polvo», «fantoques con sonrisas galvanizadas», «una inmensa convención», etc. (Cărtărescu, 2010, pp. 12-13) y después, de manera más razonable: «La literatura es teratología» (Cărtărescu, 2010, pp. 11-12). Dicho de otra manera, el trabajo del escritor está constituido de anomalías difíciles de controlar: «[...] en esa mano que sujeta la pluma, entra, como en un guante, una mano ajena, burlona, y tu imagen, reflejada en el espejo de las páginas, se escurre en todas direcciones como si fuera azogue, etc. [...]» (Cărtărescu, 2010, p. 11).

En esta aseveración, nos habla del concepto de literatura, pero tenemos la impresión de que establece un claro paralelismo con el juego de la ruleta rusa. Es muy llamativo. Lo que hace el escritor es recrear un submundo cruel y mons-truoso, cuyos

personajes principales (accionistas y patrones) carecen de conciencia moral y se regodean con la muerte ajena: «esa pizca de sangre que resulta del gusto de nuestra infamia» (Cărtărescu, 2010, p. 13). Y la inverosímil mala suerte del Ruletista al no ajustarse al patrón común sería digna de un estudio teratológico.

Cabe subrayar que la literatura, como la ruleta, es un juego peli-groso que « exige drama y el drama nace de esa lucha agónica entre la esperanza y la desesperanza, en la que la fe desempeña un papel, me imagino, esencial» (Cărtărescu, 2010, p. 13]. El narrador opta, como el Ruletista, por desafiar al destino e intentar ganarle la partida a la muerte. Para uno supone escapar de la muerte física; para el otro, de la muerte eterna.

La alabanza y la crítica son dos constantes en el oficio de escritor: «fui adulado y vituperado a partes iguales» (Cărtărescu, 2010, p. 13). En el caso del Ruletista, se combina el deseo de apostar contra él y verle morir con la admiración que provocaba (Cărtărescu, 2010, pp. 23- 27).

Otro punto de encuentro es que «la escritura no va habitualmente de la mano de la riqueza ni de la felicidad» (Cărtărescu, 2010, p. 11). Ambos personajes, el escritor y el Ruletista, son infelices y acaban en la miseria y el olvido: «Yo mismo era —lo digo con tanto disgusto que no puedo ser acusado de falta de modestia— una especie de vedette que atraía todas las miradas» (Cărtărescu, 2010, p. 29).

Por otra parte, el juego de la ruleta requiere espectadores, como el oficio de escritor necesita de lectores. El narrador desconfía de la recepción (no consigue llegar al corazón), aunque reconoce que penetró «poco a poco, en la conciencia del público y del mundillo literario» (Cărtărescu, 2010, p. 16).

La tensión y el suspense del juego de la ruleta se asemeja al suspense que crea un libro («intrigas construidas de forma magistral») (Cărtărescu, 2010, pp. 12-13). En ambos juegos hay

drama, reglas, recreación, ambiente y personajes, e incluso se parecen en el porcentaje del diez por ciento que reciben tanto el ruletista como el escritor. Así, el patrón sería el editor y los accionistas, los lectores:

La ruleta posee, en principio, la simplicidad geométrica y la fuerza de una telaraña: un ruletista, un patrón y unos accionistas son los personajes del drama. Los papeles secundarios se los reparten el dueño de la cava, el policía que está de ronda por los alrededores, los mozos contratados para deshacerse de los cadáveres. El ruletista es, por supues-to, la estrella del juego y la razón de su existencia [...] Recibe habitualmente el diez por ciento de la ganancia del patrón (Cărtărescu, 2010, p. 20).

El precio que se pagaba al ruletista estaba condicionado por la demanda del mercado, como lo está el precio que cobra un escritor. Además, se incrementa en función de la fama del ruletista, como en el caso del escritor: «Al principio, cualquier vagabundo pedía la luna y hacía falta mucha pericia para convencerle de que su vida y su sangre no valían el universo entero sino tan solo un cierto número de billetes en función de la demanda del mercado» (Cărtărescu, 2010, p. 20). El criterio del mercado era el que dicta los gustos tanto en la escritura como en la ruleta. Sin embargo, el Ruletista innovó (con dos cartuchos...) y acabó monopolizando el mercado de la ruleta rusa. Á partir de ese momento, es él quien imponía las reglas y los gustos (ambiente).

En el juego de la ruleta se jugaba exclusivamente por dinero, mientras que el Ruletista también lo hacía para alcanzar la fama y la inmortalidad, como los escritores (Cărtărescu, 2010, p. 22).

Por último, el oficio del escritor y el juego de la ruleta están sometidos a leyes del azar que, por definición, no se pueden controlar. En el caso del Ruletista la absoluta mala suerte es

precisamente lo que le lleva a controlar el azar y a desafiar a la muerte.

CONCLUSIÓN

Este texto no es lo que parece. En una primera lectura, puede resultar extraño porque no acaba de entenderse el lenguaje poético que subyace. Después, una vez que vamos encontrando los elementos que justifican las opciones del escritor, como la estructura circular, podemos recrearnos en su belleza.

En él confluyen dos historias, la del escritor y la del Ruletista, como los dos mundos paralelos/posibles de la literatura y de la ruleta rusa, donde el azar y la suerte desempeñan un papel clave. Así, el proyecto de inmortalidad del escritor se justifica a través del relato del Ruletista y este, a su vez, sirve para devolver la imagen de un escritor olvidado que, tras haber conocido la fama, toma conciencia de su decadencia moral: se ha vendido a la literatura, pero no ha conseguido conmover al lector, llegar a su corazón. Por eso, el autor realizaría un acto de contrición frente a la muerte para confesar sus pecados al lector y pedirle, a cambio, la salvación eterna.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES R., (1996) «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Barthes, Roland, [et al], Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, p. 7- 38.
- CĂRTĂRESCU M., (2010) *El Ruletista* (traducción de Marian Ochoa de Eribe), Madrid, Impedimenta.
- ECO U., (1981) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (traducción de Ricardo Pochtar), Barcelona, Editorial Lumen (Palabra en el Tiempo, 142).

- GENETTE G. (1972) *Discours du Récit, Figures III*, Paris, Editions du Seuil.
- MOLINA S., Reseña sobre El Ruletista, de Mircea Cărtărescu (2011) [en línea] <https://www.solodelibros.es>1, (Consulta: 7 de noviembre de 20-22).
- NDOYE E.A. (2008) «La importancia de la literatura en la enseñanza del español como idioma segundo en Senegal», *El guiniguada*, n°17, p. 125-130.
- PEINADO Pedro., El Ruletista, de Mircea Cărtărescu, (2013) [en línea] <<https://blogs.upm.es>>, [consulta: 07 de noviembre de 2022].
- RAE., (2020) [en línea] <<https://dle.rae.es/>>, [consulta: 21 de octubre de 2022].
- REDONDO GOICOCHEA A. (1995) *Manual de análisis de la literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI de España.
- TOMACHEVSKI B. (1982) «III Temática», en *Teoría de la literatura* (traducción de Marcial Suárez, prólogo de Fernando Lázaro Carreter), Madrid, Akal Universitaria (Serie Letras), p. 179-269.

ENFOQUE COMPARATIVO E INTERCULTURAL EN LOS ESTUDIOS HISPÁNICOS: EL EJEMPLO DEL IMPACTO DE LA DICTADURA EN LAS LIBERTADES E IDENTIDADES

**COMPARATIVE AND INTERCULTURAL APPROACH
IN HISPANICS STUDIES : THE EXAMPLE OF
THE IMPACT OF DICTATORSHIP ON
LIBERTIES AND IDENTITIES**

Djibril MBAYE

Georgette Thioume NDOUR

Universté Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RESUMEN

Este artículo se propone analizar las consecuencias de la dictadura en las libertades e identidades individuales y colectivas, y el uso de esta temática como fundamento teórico en los estudios comparados. En efecto, la similitud de los regímenes dictatoriales en España, en América Latina y en África constituye hoy un punto de convergencia en los estudios hispánicos. La persecución, la tortura, el asesinato, la censura y la corrupción han caracterizado los gobiernos tiránicos en estas tres áreas geográficas durante el siglo XX. Ahora, este cuadro idéntico puede servir de referencia para el uso del enfoque comparativo e intercultural como herramienta hermenéutica. En este sentido, este trabajo reflexionará sobre la narración de las dictaduras en los tres espacios y sobre la dinámica comparativa como nueva orientación pedagógica y de investigación en los estudios hispánicos.

Palabras clave: Dictadura, Interculturalidad, Enfoque comparativo, España, África América Latina.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the consequences of dictatorship on liberties and individual and collective identities, and the use of this thematic as theoretic basis/ background / foundation in the compared studies. As a matter of fact, the similarity of dictatorial regimes in Spain, Latino America

and in Africa is / constitutes nowadays a focal point as far as Hispanic studies are concerned: / in Hispanic studies. "Persecution, torture, assassination, censorship and bribery / corruption have featured tyrannic governments in these three geographic landscapes during the XX century. As such, this identical table, can serve for reference to resort to comparative and intercultural approach as hermetic tool. It is in this regard that the work wants to examine / shed light on the narrative of dictatorships in the three geographic landscapes and above all, the comparative dynamic as a new pedagogical and research orientation in Hispanic studies.

Key Words: Dictatorship, Interculturality, Comparative Approach, Spain, Africa, Latino America

INTRODUCCIÓN

Los estudios hispánicos en el ámbito escolar y universitario en Senegal han sido, desde varias décadas, marcados por una orientación epistemológica hacia España y América Latina. La docencia y la investigación en Lengua, Literatura y Civilización tomaban escasamente en cuenta los epistemes nacionales o africanos, por lo que, los programas ponían más énfasis en realidades sociohistóricas y literarias exclusivas de la Península y de Latinoamérica. Estudiar la cultura hispánica parecía ser sinónimo de aprender al otro pero olvidándose a sí mismo, conocer al otro mas ignorando sus propias realidades. Sin embargo, hoy parece dibujarse un nuevo panorama en la adquisición de conocimientos mediante la lengua y la cultura. En efecto, tanto en la enseñanza como en la investigación, la dinámica comparativa e intercultural está experimentando un gran auge en los alumnos y en los docentes e investigadores. Con la introducción de la literatura afrohispanica (escrito-res guineanos y africanos de habla francófona) hacia 2011¹, la

1. La enseñanza de la literatura afrohispanica, y particularmente ecuatoguineana, ha sido introducida hacia esta fecha en la Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar y

retoma de conciencia de las similitudes de los procesos históricos, sociales, culturales y literarios entre América y África (e incluso con España, aunque con menor grado), así como el auge de los estudios postcoloniales y afrodiaspóricos, el estudiante, el docente y el investigador senegaleses prestan hoy más interés en esta perspectiva intercultural. Se tratará así de estudiar y de comprender al otro a través de, y en comparación con, su propia cultura, de utilizar la interculturalidad como herramienta hermenéutica. Es en este sentido que este artículo, mediante el tema de la dictadura, se propone ejemplificar y analizar esta dinámica comparativa en ese rumbo actual de los estudios hispánicos con las siguientes interrogaciones: ¿Cómo se ha manifestado en el siglo XX el fenómeno dictatorial en España, América Latina y África? ¿Qué estrategias comparativas pueden ser utilizadas en esta aproximación intercultural? ¿Qué aportes significativos pero también límites se desprenden de esa

la Universidad Gaston Berger de Saint-Louis por el profesor Jean Moustapha Bangoura. En la Universidad Gaston Berger de Saint-Louis, la creación del Groupe d'Études et de Recherches Africaines et Hispano-américaines (GERAHA) en el Departamento de Lengua Española y Civilizaciones Hispánicas constituye una de las mejores ilustraciones de este intento de reubicar los estudios afrohispanicos en el centro de la enseñanza e investigación en Filología hispánica. Y prueba de ello, la primera tesis doctoral en esta área acaba de ser defendida en dicho laboratorio por Dr Abdoulaye Gueye, sobre el tema *Subversión y destino de África como ideario en la obra de Donato Ndongo-Bidyogo Makina* bajo la dirección de Prof. Ndioro SOW.

En el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar, más de 20 tesis de Master han sido defendidas en los cinco últimos años sobre Literatura guineana (bajo dirección de Dra Ferdulis ODOMÉ) además de las tesis que se están realizando en el laboratorio CERROMAN (Centre d'Études et de Recherches en Romanistique).

Pero cabe señalar que, pese a la introducción de dicha enseñanza en la formación universitaria, el afrohispanismo sigue cobrando poco protagonismo en los programas y soportes de enseñanza/aprendizaje de ELE en Educación secundaria (por eso en su proyecto de revisión de los programas, la Comisión Nacional de Español ha tomado muy en cuenta esta realidad afrohispanica). Incluso en el superior, la investigación en esta área debe ser potenciada con una mayor apertura a la literatura en español de países africanos no hispanofonos.

dinámica comparativa? Mediante un estudio comparativo e histórico de las tres áreas geográficas y culturales, analizaremos primero los contextos y la narración de las dictaduras, luego la cuestión de las identidades y libertades en periodos dictatoriales y los fundamentos ideológicos y prácticos del estudio comparado en la docencia y en la investigación en nuestro sistema educativo. El objetivo de esta investigación no estriba solo en discurrir sobre las dictaduras en estos tres continentes sino más bien en dar un postulado teórico y un ejemplo de la pertinencia de los estudios comparados en Literaturas y Civilizaciones. Así pues, pasando por el tema de la dictadura, se trata de participar en la construcción de una nueva orientación metodológica de los contenidos de enseñanza-aprendizaje y de los trabajos de investigación (artículos, memorias, tesis, etc.). El trabajo se basará en un estudio socio-histórico a la vez sectorial (por área geográfica) y comparativo (en síntesis).

1. IMPACTO SOCIO-LITERARIO DE LA DICTADURA EN ESPAÑA

Desde el año 1931, después del nacimiento de la II República, vienen sustituyéndose en el poder político gobiernos compuestos por republicanos de izquierda y socialistas, gobiernos de centro derecha, y el llamado Frente Popular en la víspera del conflicto. Este último se formó por la coalición izquierdista constituida por los socialistas, los republicanos de izquierdas, los comunistas y los anarquistas.

En 1936, la mayor parte de las derechas, antes favorables a la legalidad y defensoras de las libertades en octubre del 34, habían llegado a la conclusión de que la democracia no podía funcionar en España. La reanudación de la guerra enfrentó, por tanto, a una derecha autoritaria, parcialmente fascistizada a última hora, contra una izquierda en su mayoría totalitaria, en la cual se impondría rápidamente un Partido Comunista agente directo y

orgullosos de Stalin. Dicho de otro modo, Franco fue el último en sublevarse contra la República. Antes lo habían hecho todas las izquierdas y un pequeño sector derechista (Moa, 2004:165, 169).

Estas tensiones políticas desembocan en una guerra civil sangrienta (1936-1939) y en una larga dictadura del general Franco (1939-1975) que han sumido al pueblo español en una lúgubre existencia caracterizada por exilios, persecuciones, encarcelamiento, juicios sumarios, asesinatos, torturas, censuras y sobre todo aniquilación de las libertades sociales y culturales. A pesar de alguna producción literaria en los años 1940-1950, novelas como revistas, la censura era sistemática y severa hacia alguna literatura. Así, escuchando a Francisco Rico, aprendemos que:

las prohibiciones llegaron a extremos sorprendentes, ya que no sólo fueron prohibidos los autores marxistas o los españoles exiliados, sino una gran cantidad de obras que se encuentran entre las más importantes del siglo. Se desarrolló en cambio, una subliteratura de consumo. Y ello fue tremendamente nocivo para la sociedad española en su conjunto, pero mucho más para el escritor en particular. Al joven escritor nacido en la preguerra o en los primeros años de la posguerra se le privaba de conocer lo más importante de la producción europea, se le restaban incentivos intelectuales, se le condenaba de ante-mano a partir de un estado de la literatura que ya había sido superado en muchos países (Rico, 1980: 58).

A las dificultades de la censura se añaden las del exilio, voluntario o no, de los escritores, y su nueva oportunidad para seguir su producción y publicaciones. Fue una de las consecuencias del conflicto durante la inmediata postguerra. La dispersión geográfica, física, en primer lugar, con el exilio voluntario o forzoso de muchos escritores importantes; pero también, dispersión, desorientación y desarraigo moral e ideológicos. Se observaba la necesidad para todos, los de dentro y los de fuera, de un radical reajuste de posiciones y criterios.

A nivel literario, la primera tendencia concreta en la novela española de este período, atormentado por el sufrimiento de la población, es el llamado “tremendismo” (o tendencia artística y literaria que describe y subraya los aspectos más crudos de la realidad) (Villanueva, 1980: 44-45). Pero los lectores por miedo a tener que revivir el dolor con novelas que relatan la guerra, preferían otras lecturas, al parecer de Sobejano, “para olvidar la realidad sangrienta del ayer y la penumbrosa y triste de la posguerra” (Sobejano, 2005:26).

Pero en este campo literario de la postguerra, o más precisamente de la dictadura franquista, el teatro protagonizado por Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo ha sido uno de los mayores exponentes de las crudas realidades sociopolíticas. En efecto, las obras de ambos dramaturgos representan una constelación de las desgracias de una sociedad recién salida de una guerra civil aniquiladora: pobreza, frustración, muerte, exilio, miedo, rencor, represión, marginación, venganza, hipocresía, etc. Los textos de Sastre y Vallejo han sabido perfilarse entre las mallas de la censura franquista con una poética de agitación social basada en la descripción de anécdotas y el distanciamiento temporal que permiten criticar la realidad presente usando remotas épocas de la historia. De allí, la violencia está muy presente en sus representaciones.

En Alfonso Sastre, la temática de la muerte, símbolo de la violencia, es un eje central de su dramaturgia. Las obras como *La Muerte en el barrio*, *Escuadra hacia la muerte*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* y *La mordaza* reflejan de manera sutil y disimulada el terror de un régimen autoritario donde, muchas veces, padecen más las mujeres y los niños.

En *La Mordaza*, Sastre pone en escena, con total crudeza, la violencia social. El asesinato a sangre fría del Forastero por Isaías, con un disparo en el corazón, refleja todo el terror de una sociedad sumida en el miedo y en la muerte. Para recuerdo, el

Forastero, tras tres años encarcelado, había ido a quejarse ante Isaías Krappo, Jefe del bando terrorista que había raptado, violado y matado a su mujer y a su hijo (del Forastero). Al despedirle, cogido por el terror de la disputa entre ellos, sacó su pistola y le disparó al Forastero en la espalda, según revela la investigación policial: “Sí. Una diminuta bala perfectamente colocada en el corazón. Una obra maestra. Un magnífico tiro por la espalda” (Sastre, 1954:189).

Sastre vislumbra el terror de la dictadura a parir de historietas violentas, para evitar la crítica abierta al régimen, fuente de censura. En *Escuadra hacia la muerte*, caricatura de la España franquista, Alfonso Sastre escenifica el terror a través del personaje del cabo Goban, que simboliza al dictador. Con el maltrato del cabo y la venganza de los soldados de la escuadra, Sastre refleja un ambiente de violencia crónica donde la vida humana no parece tener importancia. Es este barbarismo que el autor muestra también en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. La obra cuenta la historia del gobernador Gessler, borracho, que obliga a Tell a matar a su hijo ordenándole que dispare con su ballesta una manzana colocada en la cabeza de su hijo Watly. Una orden cruel que ejecuta Tell por miedo a ver a su familia matada pero que desemboca en una tragedia:

(Watly está quieto, lejos de su padre. Alguien coloca sobre su cabeza una manzana. Tell carga su ballesta. Hay un silencio absoluto. Tell apunta. Baja la ballesta).

Tell.- (Casi desfallecido.) ¡No puedo!

Gobernador.- ¡O disparas, o toda mi escolta tirará sobre vosotros! ¡O disparas, o...!

Tell.- Voy a disparar, gobernador.

Vuelve a apuntar. Dispara. Todas las miradas se vuelven hacia WATLY, que vacila. Caer al suelo pesadamente. Gritos) (Sastre, 2007:294)

La poética de Sastre consiste en recurrir a historias lejanas, incluso fuera de España, para caricaturizar directamente al régimen franquista, una manera de despertar la conciencia nacional sobre el drama del mismo sin dirigirse directamente a este. Esta atmosfera trágica es la que Antonio Buero Vallejo ensaya también en su dramaturgia. *Muerte en el barrio* y *El tragaluz* (donde se hace hincapié en la muerte de dos niños) son dos vitrinas donde Vallejo expone el drama familiar bajo el franquismo. En la primera obra el niño Arturo atropellado, muere en el centro de salud por falta de cuidados; en la segunda Vicente, tras un abandono a la familia que causa la muerte de su hermanita, es apuñalado a tijeras por su padre loco, que le acusa de ser responsable: “Dos o tres golpes más, obsesivamente atestados por el anciano entre lastimeras negativas, caen ya sobre un cuerpo inanimado, que se inclina hacia delante y se desploma en el suelo” (Vallejo, 1967:288).

Para describir y criticar el drama social nacido de la dictadura franquista, Alfonso y Sastre y Antonio Buero Vallejo, a la imagen de otros escritores como Camilo José Cela, José Ramón Sender, etc. pintan un ambiente sociopolítico corroído por la violencia y la miseria, convocando historias trágicas reflejo del momento crítico en el que se vivía.

Esa difícil realidad de la dictadura es la que impera también en Hispanoamérica, y de manera endémica, donde los escritores denuncian las pésimas condiciones de vida de las masas y la violencia crónica ejercida en todas las capas de la población.

2. LA NARRATIVA DE LA DICTADURA EN AMERICA LATINA

En América Latina, el acceso de muchos países a las independencias, en la primera mitad del siglo XIX, ha desembocado en un largo periodo postcolonial de inestabilidades polí-

ticas marcado por regímenes dictatoriales. De la toma del poder en Argentina en Rosas (1835) hasta el golpe de estado de Videla (1976) en el mismo país, pasando por los gobiernos férreos de Porfirio Díaz en México (1876-1911), Anastasio Somoza en Nicaragua (1937-1956), Rafael Leónidas Trujillo (1930-1952) en República Dominicana, Manuel Estrada Cabrera (1898-1920) en Guatemala, Manuel Odría (1948-1956) en Perú, Augusto Pinochet en Chile (1974-1990), etc., la dictadura ha dibujado un mapa laberíntico en toda el área hispanoamericana.

La búsqueda de un orden democrático y de una solución a los conflictos raciales, económicos, sociales y regionales, conjugada a una militarización del espacio socio-político que salió de las luchas por las independencias, había instalado al continente en un ciclo interminable de golpes de estado, subleaciones y guerras civiles sangrientas. El espacio socio-político se había bipolarizado con, por una parte, los Conservadores apoyados por la Iglesia Católica, los terratenientes, la Aristocracia y los privilegiados de la sociedad tradicional, y, por otra, los Liberales que se alistaron con los intelectuales y algunos comerciantes industriales y empresarios.

Ahora bien, el fenómeno dictatorial va a fecundar una importantísima producción literaria. En efecto, como quien diría cada dictador con su novela, muchos relatos vienen ambientados en la vida de los dictadores y las cruentas condiciones de existencias de las masas populares. De allí, se hablará de la “Novela del Dictador” considerada como un subgénero narrativo que pone en escena las dictaduras militares en Latinoamérica. Su objetivo es servir de documento histórico y testimonio social y a la vez denuncia y retrato de las sociedades sumidas en el abismo de los regímenes dictatoriales. Su auge se asocia al *Boom* de los años 1960-1970, aunque ya se había señalado en el siglo anterior en la literatura argentina con *El matadero* (1838) de Esteban Echevarría, *Amalia* (1851-1855) de José Mármol y *Facundo*

(1845) de Domingo Faustino Sarmiento que “han reinventado la figura del tirano Juan Manuel de Rosas y sus atrocidades, entre violencia y corrupción” (Sow, 2022:62). Hoy día, la cartografía de esta narrativa sobre el dictador vislumbra un largo rosario de relatos entre los que destacan diacrónicamente *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Angel Asturias, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *El Otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *Yo el Supremo* (1984) de Augusto Roa Bastos, *La Fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, etc.

El impacto de las dictaduras en la vida y las identidades colectivas e individuales es muy complejo. La mala gobernanza, el abuso de poder, los asesinatos y las persecuciones, la corrupción y el partido único, el exilio forzado, las desapariciones y los encarcelamientos, la miseria y la marginación, el sometimiento de las mujeres y la vulnerabilidad infantil consti-tuyen algunas de las coordenadas de la cartografía sombría de las máquinas dictatoriales que han sumergido a Hispano-américa en más de un siglo de inestabilidad sociopolítica. Ahora, frente a la infinidad de los casos, nos apoyaremos en algunas novelas para ilustrar brevemente el impacto de la dictadura, insistiendo particularmente en la violencia ejercida sobre mujeres y niños.

En *El señor presidente*, testimonio histórico en el que Asturias indaga en el sufrimiento de la población guatemalteca durante la gobernación tiránica de Manuel Estrada Cabrera, la violencia presenta un cuadro macabro. En esta violencia, la utilización de la mujer como esclava sexual es una realidad trágica que caracteriza el poder público. La cárcel suele convertirse o desembocar en prostíbulo. La mujer se vuelve un producto u objeto sexual y comercial, como aparece en la siguiente conversación entre estos personajes hablando de una mujer prisionera convertida por la fuerza en prostituta:

Era un colega que le proponía un negocio. La Chón Dientes de Oro le decía el licenciado Vidalitas-, amiga del Señor Presidente, propietaria de un acreditado establecimiento de mujeres públicas. [...] ofrece 10000 pesos por ella. Sabiendo que está presa de tu orden, te molesto para que me digas si tienes inconveniente en recibir este dinerito y entregarle dicha mujer a mi clientela (Asturias, 1946: 138-139).

De esa manera, esta mujer prisionera pasará a un prostíbulo. De una mujer casada e inocente, se convierte injustamente en víctima-prisionera y después esclava sexual. Se puede hablar así de una desnaturalización de las identidades en la que la mujer pierde su razón de ser, su dignidad e incluso su humanidad bajo la dictadura del Señor Presidente, reflejo de la gobernación de Manuel Estrada Cabrera. Esta misma situación constituye el telón de fondo de *El otoño del patriarca* donde la violencia sexual es una de las señas de identidad del Patriarca. Sus deseos se convertían en órdenes. La violación era sistemática como aparece con esta niña de catorce años: “Le propuso secuestrársela como hizo con tantas mujeres retrecheras que habían sido sus concubinas: ‘te pongo a la fuerza a la fuerza con cuatro hombres de tropa que la sujeten por pies y mano...’” (García Márquez: 1975:16).

En otra novela, *Eva Luna*, Isabel Allende denuncia dicha violencia bajo la dictadura de Pinochet durante la cual la mujer sufría violencia sistemática por parte del gobierno militar. Como sanciones a las damas que iban en contra de las buenas modales: “paraban en las calles mujeres que andaban con pantalones para cortárselos a tijeretazos (...) para imponer la moral y la decencia” (Allende, 1987: 192). De igual modo, los altos mandos utilizaban clandestinamente prostitutas contradiciendo así al propio propósito del gobierno que luchaba contra el vicio: “El gobierno (...) fue el primero en hacer una declaración en favor de la mano dura contra el vicio; pero la situación se invirtió cuando se publicó (...) bajo el título Sodoma y Gomorra

las caricaturas de altos funcionarios implicados en la corrupción” (Allende, 1987:124).

A la imagen de la violencia sobre la mujer, la ejercida sobre niños era también una nota característica de las dictaduras latino-americanas. Muchas novelas la han puesto en escena bajo diferentes ángulos. En *El Señor presidente*, es la consecuencia del castigo a la mujer madre también que impacta directamente en el niño como sale de la confesión del personaje Fedina Rodas acusada falsamente de crimen y torturada para admitirlo: “¡Todo lo que quieran hago; pero antes déjenme que...que...que le dé de mamar al muchachito! ¡Señor, no sea así, vea que no es justo! ¡Señor, la criatura no tiene la culpa! ¡Castígueme a mí como quiera! (Asturias, 1946:121).

En *El otoño del patriarca*, la violencia infantil viene protagonizada por el propio patriarca que elimina a los niños que sacan el número de la lotería con lo que el mismo saldrá como ganador:

ordenó que metieran a los niños en una barcaza cargada de cemento, los llevaron cantando hasta los límites de las aguas territoriales, los hicieron volar con una carga de dinamita sin darles tiempo de sufrir mientras seguían cantando, y cuando los tres oficiales que ejecutaron el crimen se cuadraron frente a él con la novedad mi general de que su orden había sido cumplida, los ascendió dos grados y les impuso la medalla de la lealtad, pero luego los hizo fusilar sin honor como a delincuentes comunes porque hay órdenes que se pueden dar pero no se pueden cumplir, carajo, pobres criaturas (García Márquez, 1975:116).

Este acto de real absurdidad muestra los límites de la violencia gratuita donde niños, mujeres y hasta los propios militares están sometidos. Esos casos de violencia, comunes a esas novelas, ponen de relieve la deshumanización y la aniquilación de las identidades en los regímenes dictatoriales. De ciudadana a exiliada (apátrida), de inocente a víctima, de mujer honesta a

prostituta, niños y mujeres están arrinconados en la periferia del humanismo.

De allí, podemos concluir que la dictadura en América Latina ha sido una de las plagas que durante más de un siglo han arrodillado social y económicamente e impactado negativamente en las existencias humanas. Pero esa realidad es también casi igual en África.

3. LA NARRACIÓN DEL FENÓMENO DICTATORIAL EN ÁFRICA

En África, el periodo post-independencia ha sido marcado también por una crónica inestabilidad a causa de golpes de estado (hasta ahora actuales), dictaduras y totalitarismos. De Mobutu en Zaire (RDC) a Gambia con Yaya Jammeh pasando por Jean Bedel Bokassa de Centro-áfrica, Macías Nguema de Guinea Ecuatorial, Samuel Doe en Liberia, Idy Amin Dada en Uganda, etc., los regímenes dictatoriales han sembrado en el continente un clima de terror, corrupción, nepotismo, encarcelamiento, asesinatos y exilios. Por eso Jean François Médard afirmaba categórico que « *l’Afrique n’a connu que des régimes autoritaires depuis les indépendances* » (2006 :62).

Ahora bien, como queda dicho arriba, los dos continentes parecen vivir procesos históricos y sociales similares. El fenómeno de la dictadura va a fomentar una literatura típica orientada hacia el retrato de los dictadores y la radiografía del malestar socio-político general (llamada “Novela del dictador”). De esa similitud entre ambos continentes dirá Cécile Brochard:

Parce qu’elles ont toutes deux subi décolonisation et indépendance, l’Afrique et l’Amérique Latine sont profondément marquées par les dictatures modernes et les régimes autocratiques. Cette parenté tragique dans l’histoire donnent naissance à une catégorie romanesque parfait-

tement identificable, le roman du dictateur, et invite à considérer plus étroitement la densité de ce dialogue transatlantique (2018 :0)

De allí surge una fecunda narrativa sobre dictadores que va a cartografiar las derivas autoritarias de los gobernantes africanos. Relatos como *Les soleils des indépendances* (1973), *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) y *Allah n'est pas obligé* (2000) de Ahmadou Kourouma, pionero, *Le dernier empire* (1980) de Ousmane Sembene, *Petals blood* de Ngugi Wa Thiong'o (1997), *La vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979), *Los poderes de la tempestad* (1997) de Donato Ndongo, *Mbaam Dictateur* de Cheikh Aliou Ndao (1997), etc., hacen una representación oscura de los regímenes tiránicos con una larga galería de dictadores quienes, por su ferocidad, siguen sometiendo hasta la actualidad a las masas populares.

En esta narrativa sobre dictadura destacan los autores del área francófona entre los que sobresale Ahmadou Kourouma. El tema de la dictadura constituye uno de los pilares de su universo novelesco. Sus relatos presentan uno de los tableros más acabados del totalitarismo africano. Mediante una sutil narración pero a veces con un lenguaje crudo, Kourouma denuncia la dictadura, como aparece con el personaje Tiecoura, quien se dirige así al “*Président, Général et Dictateur Koyaga*”:

“*Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries, nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats* » (1998 :10).

En el área hispanófona (Guinea Ecuatorial), la novela de Donato Ndongo-Bidyogo, *Los poderes de la tempestad*, es una obra clave en esta incipiente denuncia del régimen dictatorial de Macías Nguema. De hecho, violencia, persecución, analfabetismo, nepotismo y corrupción constituyen las estampillas de este régimen despótico que, en una década, aniquiló ferozmente las

libertades individuales y colectivas. Por eso, Donato Ndongo recrea en su novela esa cara hedionda del régimen de Macías a la manera de los escritores latinoamericanos, como afirma él:

Me propuse realizar una trilogía que he denominado “Los hijos de la tribu”, en la que trato de explicar la historia de Guinea Ecuatorial – o mejor, la historia de una generación de guineanos – desde la literatura, a través de un personaje que vive sucesivamente el apogeo de la época colonial, la independencia bajo Macías y el periodo actual. [...] Los poderes de la tempestad es una interrogación permanente sobre los fines de la independencia alcanzada el 12 de octubre de 1968. He tratado de elaborar una novela sobre las consecuencias de la dictadura sobre el individuo y sobre el pueblo, y no una novela sobre los dictadores, al estilo de las proposiciones de otros escritores de nuestro ámbito lingüístico, como García Márquez, Roa Bastos o Miguel Ángel Asturias (González Chegarka & Ndongo Bidyogo, 1998:224-225).

De allí, Donato Ndongo nos pinta un cuadro oscuro del Nguemismo en el que refleja todo el horror de una dictadura ensangrentada por una violencia inaudita. Donato Ndongo cita el ejemplo de las torturas en las cárceles, donde, como hemos visto anteriormente, la mujer y el niño aparecen como víctimas:

Encarcelado en tu celda, oías nitidamente las palabras y el alboroto de los congregados en el patio, los milicianos que obligaban a fornicar a un hijo con su anciana madre, los lamentos de la mujer, Dios mío, qué nos queda ya por ver en este mundo asqueroso, los sollozos del muchacho que se negaba a consumir tamaña bestialidad, los azotes de los milicianos a madre e hijo, podéis matarnos cuando queráis pero yo no violo a mi madre, pero los milicianos tenían muchas ganas de divertirse y pegaban y empujaban e insultaban a los dos, que se resistían como podían, hasta que unos cuantos impacientes agarraron a la mujer y la tendieron despatarrada en el suelo y echaron a su hijo sobre ella, y se redoblaron las risotadas y ya no seguiste escuchando porque te tapaste los oídos para tratar de escapar de tanto horror, a qué hemos llegado en esta Guinea libre y soberana, peor que los animales del bosque, por qué no nos fulmina de una vez

el rayo divino. Pero por las rendijas se filtraban los sollozos de la mujer y los gritos del muchacho pidiendo perdón a su madre, y cuando los milicianos y el jefe de cárcel, el camarada Ondo Ela, se cansaron de ese espectáculo, dejaron suelto al perro, ataca, Kope, kicham, ataca, y el perro de presa, al que habían tenido varios días sin comer y cuya agresividad habían estimulado metiéndole polvo de tabaco en el hocico, hincó sus afilados colmillos en los testículos del muchacho y los zarandó hasta arrancárselos y dejarlos tirados a un lado para acometer de nuevo con rabia al infortunado joven, que iba siendo descuartizado por el feroz animal delante de su madre y de los presos. (Ndongo Bidyogo, 1997: 267-268).

A través de este episodio, Donato Ndongo hace hincapié en la tortura psicológica y también física y la deshumanización del ser, resultados de la dictadura. Madre e hijo pierden su libertad, su dignidad, su identidad y hasta su humanidad. En realidad, la tortura es una de las lacras sistemáticas e impunes de la dictadura. Por eso, muchos autores suelen tomar la violencia como el hilo argumental de sus novelas sobre las dictaduras. Joaquín Mbomía Bacheng hace la misma representación del régimen de Macías Nguema en *El párroco de Niefang* y relata:

Aquellos soldados de la dictadura habían profanado el sagrario; no sabían nada y muchos apenas habían llegado a la veintena, no sabían leer ni escribir, pero sabían matar, sabían torturar quemaban pueblos y violaban mujeres: esos hombres habían puesto el país en ruinas (1996:73).

La violencia aparece como uno de los aspectos más compartidos en las dictaduras. La “pedagogía” del terror sirve para acallar al pueblo y disuadir toda forma de oposición. Desde esta perspectiva, las situaciones en África y América Latina parecen más cercanas y similares. Otro tanto se percibe en España donde el cuadro socio-político del Franquismo dista de ser reluciente.

4. ENFOQUE INTERCULTURAL Y ORIENTACIÓN PEDAGÓGICA

El cuadro narrativo de estas tres realidades muestra que estas comparten fundamentalmente el mismo relato. El antes, el durante y el después de las dictaduras son casi parecidos en todos los contextos geográficos. Por eso, esta parte se propone abogar por un enfoque en clave intercultural. En efecto, el estudio de las realidades sociopolíticas españolas e hispanoamericanas tendrá mucho más interés y pertinencia epistemológica si se cotejan con los contextos sociohistóricos africanos. Además este enfoque comparativo favorecerá no solo la puesta en relieve y la valorización de la cultura africana sino también la toma de conciencia del aporte africano en los estudios hispánicos. La dictadura, que hemos tomado como pretexto socio-literario, nos ha revelado un panorama semejante en las tres áreas, por lo que un estudio puede válidamente fundamentarse en una aproximación binaria o triangular que integre los elementos culturales comunes. De igual manera, la toma en cuenta de las diferencias y matices interculturales coadyuvará a dirimir y evitar choques y malentendidos culturales.

El interés por incluir la interculturalidad en este estudio radica en el hecho de que hoy día existe una fuerte tendencia, en los estudios hispánicos, en impartir objetivos de enseñanza y realizar trabajos de investigación que tomen en cuenta el aporte nacional y africano.² Este acercamiento intercultural constituye la mejor tribuna del diálogo de las culturas y tal vez la respuesta al llamamiento de Léopold Sédar Senghor que ya invitaba al

2. Uno de los ejemplos más significativos constituye el coloquio bianual organizado en la Universidad de Houphouët Boigny (y dirigido por el Profesor Jean Arsène Yao) cuyo tema gira en torno a las relaciones entre África, Europa, América y Asia. El último celebrado en 2021 y publicado en actas en 2022 constituye un simbólico postulado y alegato para el enfoque comparativo de por su temática y sus comunicaciones sobre enfoques comparativos.

universalismo con “la cita del dar y recibir”. Este es el espíritu de la interculturalidad. Según Diana de Vallescar Palanca (para quien la interculturalidad nació a finales de los años 80 y principios del 90), la temática intercultural

también conlleva tratar de profundizar en la problemática suscitada entre contextos culturales concretos y sus relaciones específicas con otros mundos culturales; así como implementar una revisión de sus trayectorias históricogenéticas, repercusiones e incidencia en la conceptualización de categorías como serían las de la identidad, raza, género, sexo, etc., por supuesto a partir de diversas ópticas y las experiencias vividas” (De Vallescar, 2000:181).

Siguiendo esta visión, podemos tomar la dictadura como pretexto para repensar el rumbo de los estudios hispánicos incorporando la dinámica comparativa como herramienta de análisis en la docencia y la investigación. Los estudios universitarios deben ser una palanca para el lanzamiento de la cultura y la historia africanas (marginadas desde siglos por cierto colonialismo) y su inscripción en el banquete de la Historia Universal. Así es como Raul Fornet Betancourt entiende la filosofía intercultural en este mundo globalizado:

Si la globalisation uniformise et ne présente qu’un seul avenir possible pour l’humanité, l’interculturalité entend, elle, faire prévaloir la polyvalence de l’histoire. Elle veut prouver que tant qu’il existe des cultures, l’humanité peut s’orienter vers différents avènements possibles et que toute universalisation historique – si petite ou grande soit-elle – de l’un de ces avènements éventuels est une question à trancher à l’issue d’un dialogue entre les cultures (2011 :196).

Nuestro diálogo intercultural puede fundamentarse en el contexto de la dictadura y un estudio comparativo de las tres experiencias en cuanto se encuentran y comparten casi las mismas causas y consecuencias. En las tres áreas consideradas, las causas de las dictaduras son principalmente políticas. Partidos políticos de diferentes colores, ideologías discordantes, desigualdad de

clases, todo lo que llevó a que crezcan las rivalidades y el apetito por el poder. Las tensiones agudizándose progresivamente llevaron a los conflictos mayores que tienen como nombres, guerras civiles y golpes de estado con sus séquitos evidentes de crisis, pobreza, deshumanización como se dijo arriba. Pero la consecuencia principal que privilegiamos aquí es la dictadura que es fuente de violencia inaudita sobre las poblaciones, sobre todo mujeres y niños.

Sin embargo, en este enfoque comparativo, cabe subrayar que las dictaduras de África y de Hispanoamérica se diferencian en algunos puntos de las de España en la medida en que las dos primeras tuvieron como base, la esclavitud, colonización y las luchas por la independencia.³

La apuesta por esta interculturalidad ya ha sido esbozada también por Cheikh Anta Diop en su alusión al africanismo tradicional. En su alegato reconoce que

La formation de l'africaniste traditionnel est devenue insuffisante. La connaissance de l'Égyptien ancien, en particulier, deviendra indispensable pour faire des travaux sérieux d'anthropologie culturelle sur l'Afrique noire. En effet on a commencé à se rendre compte que l'on avait séparé artificiellement, dogmatiquement et antiscientifiquement, ce qui ne faisait qu'un ; et il faudra bien réunifier les parties pour retrouver l'ensemble, la macrounité, le sens de la continuité, la profondeur. Á

-
3. Esta realidad hace que, de modo abierto u oculto, sigan actuando los esclavistas y colonizadores y neocolizadores, detrás de las empresas dictatoriales, como si bien lo expresa Djibril Samb: Tous ces facteurs tendent à s'accroître et à devenir plus explosifs dans le cadre de l'État postcolonial qui, pour sa part, n'a nullement renoncé aux mécanismes de manipulation et de division créés par l'État colonial. Bien souvent, il les a utilisés avec plus de cynisme dans un contexte généralement marqué par l'aggravation des inégalités sociales, l'émergence d'une nouvelle classe prédatrice ayant transformé l'État néocolonial en terrain de chasse aux ressources publiques. La politique, réduite à la lutte pour le contrôle des moyens de l'État, devient une sorte d'industrie criminelle spécialisée dans la capture des ressources publiques, détournées de leur destination première, et dans la corruption et la concussion (2010 :37).

défaut de cette adaptation, le rôle de l'africaniste traditionnel sera progressivement réduit à une activité quasi journalistique (1993 :213-214)

No obstante, la complejidad de la universidad africana y su legado colonial hacen que, para integrar los conocimientos endógenos y al mismo tiempo abrirse a la interculturalidad, se necesiten programas revisados, contextualizados y actualizados, investigaciones orientadas hacia la demanda socio-histórica imperante y sobre todo un tipo de estudiante lo suficientemente dotado de herramientas de análisis y autonomía entendida como apertura⁴. En efecto, una revisión de fondo del tríptico Sistema educativo – Enseñanza – Investigación se plantea con agudeza hoy para responder a las exigencias de un mundo globalizado en el que la cultura universal defendida tiende a enajenar las culturas nacionales y dictar su propio rumbo.

También hoy día, “la contextualización e integración del afro-hispanismo en los programas de español lengua extranjera” (Okome-Beka, 2014: 299) y la reapropiación de las teorías post-coloniales están fecundando una nueva mentalidad propensa a la revalorización de lo africano y fomentando una conciencia deconstructiva del saber colonial cuyo enfoque aboga por la invisibilización de la realidad sociocultural africana.

En el caso de los estudios hispánicos en Senegal, esta dinámica está experimentando ya un gran auge en los ámbitos escolares

4. Naortangar insiste en l'autonomie del estudiante en estos términos : « Il faut entendre par autonomie, la capacité de s'autodéterminer, mieux d'influencer son avenir à partir des leçons tirées du passé et des défis présents. Le concept d'autonomie reprend en le précisant cette aptitude à s'insérer dans le continuum historique dont il a été plus haut. Mais puisque notre monde est globalisé, puisqu'il repose sur l'interdépendance, une telle autonomie ne signifie pas fermeture, mais ouverture créative. S'ouvrir non pas pour simplement reproduire, mais pour trouver l'inspiration nécessaire pour créer, pour être original, témoigne d'une autonomie certaine ». (2022 :177).

y universitarios por lo que hace falta un acompañamiento teórico objeto de este trabajo.

CONCLUSIÓN

El análisis de la temática de la dictadura ha revelado que España, América Latina y África han compartido destinos sociopolíticos similares con los regímenes autocráticos. Persecución, asesinato, encarcelamiento, tortura, violación, exilio, censura nepotismo y corrupción constituyen los sellos de los gobiernos de Francisco Franco, Macías Nguema, Augusto Pinochet o Manuel Estrada Cabrera, etc. donde mujeres y niños forman parte de los más vulnerables. Ahora bien, este hilo común que teje estas tres áreas geográficas sirve hoy de alegato para hacer de la pedagogía intercultural y del enfoque comparativo palancas de los estudios hispánicos. En efecto, la cultura nacional o africana debe ocupar un espacio importante en la docencia y la investigación en programas hispánicos. Es lo que hoy están experimentando los estudios universitarios, y también escolares, en áreas diversas como la Lingüística, la Didáctica, la Literatura y la Civilización, por lo que urgen sólidas bases teóricas para fundamentar esta orientación científica y didáctica

BIBLIOGRAFÍA

- ALLENDE, I. (1987) *Eva Luna*, Barcelona, Plaza y Janés.
ASTURIAS, M. A. (1946) *El Señor Presidente*, México, Costa Amic

- BROCHARD, C., (2018) *Le roman de la dictature contemporaine Afrique-Amérique*, Paris, Editions Honores Champion.
- DE VALLESCAR, P. D. (2004) «La filosofía en Europa y la cuestión de género ». In Raul Fonet Betancourt (dir.) *Interculturalidad, género y educación*. Iko –Verlag fur Interkulturel.
- DIOP, C. A (1967) *Antériorité des civilisations nègres – Mythe ou vérité historique ?*, Paris, Présence Africaine.
- FONET-BETANCOURT, R. (2011) *La philosophie interculturelle. Penser autrement le monde*, Paris, Les Editions de l'Atelier/Editions Ouvrières.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1975) *El otoño del patriarca*, España, Plaza y Janet.
- GONZALES ECHEGARAY, C., & NDONGO BIDYOGO, D. (1998). "Presentación de la novela de Donato Ndongo-Bidyogo: "Los poderes de la tempestad". Estudios Africanos, *Revista de la Asociación Española de Africanistas (AEA)*, pp. 219-230.
- KOUROUMA, A. (1988) *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
- MEDARD, J.F. (2006) *Autoritarisme et démocraties en Afrique Noire*, Bordeaux, CEAN.
- MOA, P., (2004) *Comienza la Guerra Civil, El PSOE y la Esquerra emprenden la contienda*, Barcelona, Àltera.
- NAORTANGAR, R. M. (2022) « L'interculturalité dans la formation de la personnalité de l'étudiant », In Anne Béatrice Faye, Rodrigue M. Naortangar (dir.), *La transformation interculturelle de l'Université africaine*, Abidjan, Presses de l'ITCJ.

- OKOME-BEKA, V. S. (2014). Contextualización e integración del afrohispanismo en los programas gaboneses y africanos de ELE, en Hernández Díaz, J. M. y Eyeang, E. *Lengua, Literatura y Ciencias de la Educación en los sistemas educativos del Africa subsahariana*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 299-328.
- RICO, F. (1980) *Historia y crítica de la Literatura Española, Época contemporánea: 1939-1975*, Primer suplemento por Santos Sanz, Villanueva, Barcelona, Editorial Crítica, Vol. 8/1
- SAMB, D. (2010) *L’Afrique dans le temps du monde*, Paris, L’Harmattan.
- SASTRE, A. (1954) *La mordaza*, Madrid, Teatro Reina Victoria.
(1953) *Escuadra hacia la muerte*, Madrid, Teatro María Guerrero.
(2007) *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, Madrid, Ali-cante, Biblioteca Virtual de Cervantes.
(1955) *Muerte en el barrio*, Madrid, Estrella Navarra.
- SOBEJANO, G. (2005) *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Mare Nostrum.
- SOW, Nd. (2022) “Las dictaduras en África y en Hispanoamérica: entre “*Yo el Supremo*” de Augusto Roa Bastos y “*En attendant le vote des bêtes sauvages*” de Ahmadou Kourouma, en Yao, J.A., Zoungbo, L., San Esteban, L. M. *Réécritures de l’Afrique dans le tout-monde*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, p.59-68.
- VALLEJO, A. B. (1961) *El tragaluz*, Madrid, Teatro María Guerrero.
- VILLANUEVA, S. S. (1980) *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, Tomo I.

SEXUALIDAD SUBVERSIVA EN LA NARRATIVA DE JUAN MARSE

SUBVERSIVE SEXUALITY IN THE NARRATIVE OF JUAN MARSE

Oumar MANGANE

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

oumar.mangane@ucad.edu.sn

RESUMEN

El presente artículo pretende mostrar la manera como Juan Marsé, con firme postura ideológica, subvierte la sexualidad para romper los dogmas morales establecidos por el franquismo en estrecha colaboración con la Iglesia católica. Así, el novelista desafía el modelo de sexualidad imperante y rechaza los discursos alienantes de una sociedad hipócrita que prohíbe cualquier forma de sexualidad fuera del matrimonio.

PALABRAS CLAVES: Subversión, Sexualidad, Franquismo, Iglesia, Alienantes

ABSTRACT

This article aims to show how Juan Marsé, with a firm ideological stance, subverts sexuality in order to break the moral dogmas established by Franco's regime in close collaboration with the Catholic Church. Thus, the novelist challenges the prevailing model of sexuality and rejects the alienating discourses of a hypocritical society that prohibits any form of sexuality outside marriage.

KEYWORDS: subversion, sexuality, Francoism, church, alienating.

INTRODUCCIÓN

El año 1939 resultó muy significativo en la historia más reciente de España con la victoria de los nacionalistas liderados

por Franco y el inicio de una dictadura que acarreó numerosas peripecias del vivir cotidiano de los españoles y particularmente de los vencidos. De allí, aquel periodo quedó una fuente de inspiración inagotable para novelistas como Carmen Laforet, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Juan Marsé, entre otros. Consciente de su misión, Marsé considera la literatura tal como una lucha contra el olvido y refleja la realidad sociopolítica española falseada por las nuevas autoridades a través de sus medios de propaganda. El novelista de *El Carmelo* queda un testigo de la historia y de los cambios políticos. De hecho, será esencial examinar dos interrogaciones. ¿Cómo logra Juan Marsé subvertir la sexualidad en su narrativa para expresar su postura ideológica frente a la cultura hegemónica que da al traste con todas las variantes del sexo? ¿Cuáles son los medios utilizados para la tarea de desmitificación y la transgresión de los tabúes de la España tradicional y conservadora? Así, nos proponemos llevar a cabo el presente estudio desde un enfoque analítico e interpretativo minucioso de las obras marseanas y los teóricos como Friedan (2009) y Bataille (2013) para poder dar forma a una conciencia diferente de la realidad sociopolítica del pueblo. Al respecto, nuestra reflexión acerca de la sexualidad subversiva confiere a la obra de Marsé un sentido de liberación que se articula, por una parte, en torno al uso de la sexualidad como medio de transgresión, y por otra, a la desmitificación sexual a pesar de los discursos alienantes que tratan de silenciar todo lo relacionado con el tema.

1. SEXUALIDAD COMO MEDIO DE TRANSGRESIÓN

La sexualidad tal como peculiar medio de profanación y transgresión de la religión a través de la iglesia católica española y de desgaste del franquismo forma parte, no sólo, de las actividades prohibidas pese a que “al desaparecer la prohibición desapareció también la transgresión, la sensación de violentar un tabú,

de pecar, que condimentó la práctica del erotismo en el pasado y que atizó tanto la invención literaria y artística” (Vargas Llosa, 2009:2); sino también, de los asuntos intocables en un momento en que la literatura sigue una tendencia escapista. Sin embargo, a lo largo de los últimos años, la sexualidad resulta ser un tema renovado dentro de la literatura española de la posguerra a pesar de una muy activa censura. Esta comprueba y evita alusiones despectivas al catolicismo y a escenas y situaciones eróticas que pueden atentar, sin lugar a dudas, contra los principios morales y las buenas costumbres. Por eso, resultan claras las intenciones del régimen patriarcal y represivo ya que, por una parte, “no buscan el servicio del arte por el arte sino del arte y de las letras por España y el Caudillo” (Abellán, 1971:15) y, por otra, intentan “imponer, en suma, al orden de la cultura las ideas esenciales que han inspirado el glorioso movimiento”. (Díaz-Plaja, 1978:67). Sin embargo, más allá de un mero procedimiento para el replanteamiento de los fundamentos de una institución que se ha convertido durante mucho tiempo en el soporte privilegiado del régimen franquista, esta última constituye también una especie de metáfora a través de la que Juan Marsé nos muestra cierto número de hechos ocultados y de verdades adulteradas hasta ahora por Franco y su séquito. Por eso, como lo afirma el propio escritor “hay un intento de llenar un vacío, de poner las cosas en su sitio porque fueron mitificadas y adulteradas”. (Marsé, 1977:7).

En la narrativa marseana, lo esencial del trabajo de subversión de las instituciones más relevantes de la cultura española se hace por medio de la transgresión de los valores que encarnan. Ya se reivindica en *Si te dicen que caí* (Marsé, 2010) la desviación como instrumento de subversión en la medida en que puede socavar los mitos de la cultura dominante cuyo aspecto fundamental es la religión. Además, la sexualidad, siguiendo a Bataille, no puede ser considerada independientemente de la historia de las religio-

nes. (Bataille, 2013:16). En efecto, la evocación de la homosexualidad y la presentación de mujeres que se atreven a subvertir las normas establecidas constituyen una inversión del esquema tradicional machista particularmente anclado en la cultura hispánica. Para llevar a cabo el trabajo de transgresión, Juan Marsé escoge un motivo cultural e invierte su mecanismo. Numerosas son las ilustraciones en obras como *Si te dicen que caí*. Así es como el novelista rompe los tabúes con una subversión que alcanza su clímax a través del vals que el obispo homosexual concede a Java:

Pasó que el señor obispo le pregunta: ¿te gusta la música, hijo mío?

- Ya lo creo. Mucho.

- ¿Qué clase de música?

Tarda unos segundos en contestar, el puta:

- Clásica. Sobre todo, el vals...

Y de pronto, fulminado por la evidencia, como si tuviera una revelación, Java comprende al fin, se le aclara todo. Y se levanta despacio, camina hasta el señor obispo y, ofreciéndole la mano, la palma hacia arriba, le dice:

- Eminencia Ilustrísima y Reverendísima, ¿me concede este baile? (Marsé, 2010:212-213).

De hecho, prueba el novelista los placeres de la profanación al presentar el franquismo como un fenómeno patológico siguiendo las palabras de la hispanista francesa Genevieve Champeau (1993:359-378). Además, este baile introducido por la frase Eminencia, Ilustrísima y Reverendísima ¿me concede este baile? vuelve como título de un artículo del propio autor en *Por Favor* (1977) en que repite, agudizas, las mismas ideas expresadas en sus obras como lo recoge Samuel Amell (1982: 128). El pecado original de Java y el obispo, llamado Gregorio- denominado Fermín en las primeras ediciones de la novela hasta 1989- es también el del franquismo ya que el novelista alude a Monseñor Gregorio Modrego Casans, arzobispo de Barcelona y figura

fundamental de la alianza entre la dictadura franquista y la iglesia católica española, quien era, según decían, maricón y tenía una flota de taxis. El novelista es plenamente consciente de que la subversión de la sexualidad y todo lo concerniente a ella quedan un tabú sin nombre pronunciable. Lo que le permite, a veces, recurrir al eufemismo, a la insinuación y a un discurso velado y muy excitante para la imaginación como el retrato satírico del obispo Gregorio. También, la evocación irónica de las discusiones entre los personajes donde cada uno muestra sus imaginarias hazañas sexuales a no ser que se trate sencillamente de intentos sin importancia en que se ve lo que proponen llevar a cabo y sus comportamientos respectivos:

Llevaba una vieja camisa de su padre, cuyas mangas había arrancado por los sobacos, manchada de “rouge” en los pechos y en el vientre, y una falda negra abolsada en las nalgas a causa de permanecer sentada en el taburete durante horas. Calzaba unos trozos de sandalias. Sonrió, dejó de mirar a Juan, inclinó de nuevo la cabeza sobre las medallas y siguió contando. Él entró y la besó en la nuca. Ella encogió la cabeza. ¡anda vete a magrear a la pulidora y a nosotros déjanos tranquilos! Juan rió. – No se meta en lo que no le importa, abuelo. – Si fueras hijo mío ya te daría yo. ¡Ya te daría yo calentura a la hora de comer! – Seguro, abuelo. Sois un par de salvajes- dijo con una voz lenta e indiferente— Esa niña no escarmienta. El día menos pensado bajaré el jefe y os pillaré – ¡Bah! – dijo Juan—. Está muy pancho en su mesa llena de platos, con su buen vino y luego su café y luego su cama echando la siesta. O follando con su mujer. Ella volvió a sentarse junto a Juan, poniéndole una mano en los cabellos y ofreciéndole de nuevo la cadera y el pecho izquierdos con la misma tranquila indiferencia de todos los días. Tenía los carrillos hinchados de arroz. (Marsé, 2003:105).

Por lo tanto, lo esencial de la tarea subversiva se centra en un aspecto de la cultura imperante, fundamental en Marsé: los mitos y las prácticas religiosas con el papel de la Iglesia en la consolidación del régimen franquista:

¿Con qué derecho la Conferencia Episcopal, esos obispos que jamás alzaron la voz ante los crímenes espirituales y físicos de la dictadura franquista, vienen ahora a protestar? ¿Qué autoridad moral les asiste a estas Ilustrísimas y Reverendísimas colaboradoras de la ignominia, la represión y la intolerancia que acogotó al pueblo, lo amordazó, lo arrodilló, lo torturó y lo asesinó? ¿Por qué no protestaron antes su bienamado y bajo paliado Caudillo y ante la corrupción moral y material de cuarenta años? (Porque les iba muy bien, sugiero. Porque tenían el poder. Elemental, querido Watson, esa es la opinión del pueblo, de la calle, y ésa es la mía también. (Marsé, 1978:65)

Las obras como *La oscura historia de la prima Montse* y *Últimas tardes con Teresa* evocan las primeras experiencias de las protagonistas y se reproducen textos con oraciones o conversaciones religiosas. Conviene mencionar, sin embargo, que la subversión de la religión a través de la sexualidad sólo se limita a lo escrito. De hecho, los personajes se contentan con recalcar rasgos inherentes a cierto tipo de prácticas religiosas. Al respecto, el título de la primera novela de Juan Marsé *Encerrados con un solo juguete* (1960) toma especial sentido tocante al uso de ciertos elementos simbólicos que vuelven dentro de la novela con personajes que se encierran con un único juguete en un espacio cerrado, la casa de Tina. Un juguete que resulta ser el sexo y siguiendo a Paz “es subversivo: ignora las clases y las jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche”. (Paz, 1993:16). Este cierre muestra, sin lugar a dudas, el uso paródico y profanador de la sexualidad. Hay épocas en que la sexualidad se convierte en el único elemento que preserva al individuo de la cosificación y le restituye la conciencia de existir por sí mismo. Asistimos a una rebeldía del signo, o sea, del cuerpo contra las ideologías dominantes y sus construcciones racionales omnímodas siguiendo las palabras de Juan Goytisolo recogidas por Rodríguez Puértolas (1992:53). El trabajo acerca del texto de salida consiste en una sustitución que permite superponer el juguete y la sexualidad. Lo que podríamos denominar como un primer nivel

de profanación y, por consiguiente, desenmascarar las connotaciones sexuales dentro del texto. De ahí, viene el segundo nivel de profanación. Así, una nueva interpretación subversiva de la sexualidad se ve en este espacio cerrado:

Sonriendo maliciosamente cogió la mano de Andrés y la puso sobre su pecho. Él la acarició con ternura, con una rara especie de agradecimiento que nunca supo expresar. – Si no fuera porque se te puede besar- dijo- besar y tocar, y porque en esta casa se está como fuera del tiempo. (Marsé, 1960:37).

El valor subversivo de estas múltiples desviaciones viene relatado por los narradores en suprema profanación al identificarse, muy a menudo, al redentor. Pero, la redención se lleva a cabo por medio de la transgresión de las normas establecidas que es una condición necesaria para la salvación: “-Se ve que no haces migas con ellos, pero te advierto que el sexo también es un fantasma. Te lo aseguro, el sexo también es un fantasma”. (*Ibid.*, 97). Pues, tanto en el campo moral como en el político, se trata de sacudir el yugo de las leyes opresivas, de los dogmas que debilitan la sociedad española. Sin embargo, en la narrativa marseana, a veces, los narradores dan mucha más importancia a la liberación del individuo desde el punto de vista moral. De hecho, el novelista lo afirma al dedicarse completamente a la destrucción de la cultura hegemónica, aunque declara cortarse o frenarse por cuestiones de orden sexual o erótico en algunas de sus obras:

En Encerrados con un solo juguete me corté, está claro. No por cuestiones de orden estrictamente político —porque nunca me gustó que de una forma explícita hubiera en mis libros tufos políticos, quiero decir, mensajes—, sino más bien de orden sexual-erótico. En La oscura historia de la prima Montse, que es una historia de la influencia de la educación católica en una muchacha, también me frené. (Hermoso: 2015).

A veces, subvierte ese rígido orden moral impuesto al presentar, en ocasiones, situaciones obscenas: “Tina intuye que la vida transcurre en otra parte, que la juventud se realiza en otros ámbitos y se inventa su propia libertad esgrimiendo la única arma que posee: el sexo”. (Marsé, 1981:114). También resulta buena ilustración esta descripción:

Ven, dijo. Ella se echó a reír, se quedó repentinamente pensativo. Se estremeció. Se arrimó a él, enlazó su cintura con las piernas y murmuró: Bésame. El empezó a besarla y notó la fiebre y el castaño de los dientes de la muchacha. De pronto ella le rechazó para desnudarse. Se quitó los pantalones. (Marsé, 1966:131).

En efecto, Juan Marsé logra relacionar estrechamente la sexualidad y la escritura en nombre de la gratuidad no sólo de ésta sino también del placer del texto frente a las funciones sociales y a las de reproducción que le ha asignado el realismo crítico. Esto significa la ruptura evidente con una forma de escritura acerca de la sexualidad subversiva, sobre todo, en *La oscura historia de la prima Montse* (1970). Por cierto, obras como *Si te dicen que caí* tienen también una función social con el objetivo de acabar con la conjuración del silencio. Así, la sexualidad constituye el principio del proceso de escritura y no solamente una fuente de las ideologías que se propone desmitificar.

2. DESMITIFICACIÓN POR LA SEXUALIDAD

La desmitificación de las instituciones y símbolos de la religión católica a través de la sexualidad presente desde los primeros relatos constituye uno de los grandes momentos en la crítica de la España tradicional. Ningún aspecto de la religión escapa a la furia del novelista barcelonés. Desde Isabel la Católica hasta la caridad cristiana pasando por la procesión de la Semana Santa, la Virgen, los Reyes Magos, todo queda, sistemáti-

camente, destruido. Se trata de profanar la divina manifestación del Cristo con declaración tajante en el principio de *Esa puta tan distinguida* (2016) con la Iglesia: “Soy algo más que laico, soy decididamente anticlerical. Mientras la Iglesia católica no pida perdón por su complicidad con la dictadura franquista, declararme anticlerical es lo menos que puedo hacer. Disfruto de una saludable clerofobia desde la más tierna adolescencia”. (Marsé, 2018:9). Y hasta recurre a imágenes funestas y crear, según Montse en *La oscura historia de la prima Montse*, nueva epifanía de la que va a constituir la salvadora venida a menos. En tal contexto, lleva dos dimensiones la intención del novelista. La primera consiste en desmitificar las diferentes prácticas religiosas y la segunda es una reivindicación de la sensualidad para afirmar su rebelión al proponer un sexo clandestino y conspirador como única salvación. De hecho, requiere una yuxtaposición irónica con unos elementos desemejantes. Dicho contraste alcanza el paroxismo en este episodio de *La oscura historia de la prima Montse*:

Y ella esperando sola y desnuda, chicos, desnuda y quizá envuelta en gasas transparentes, y con sus cabellos de oro, ¿la veis, la veis, queridos cursillistas? (la ven perfectamente), con su piel sedosa, su boca endiablada, sus puntiagudos pechos, ¡sus pechoooooooooos!, y sus brazos amantes, ¡ay, noches inolvidables bailando con ella en fiestas y guateques, nadando en su piscina a la luz de la luna, ay, qué maldición y qué muerte del alma nacer rico, ay, mundo occidental y podrido! (Marsé, 1970:234)

Además de ese carácter desmitificador de los mitos cristianos, también hemos de notar el uso irónico de una práctica de los medios de masas. Juan Marsé suele servirse de este procedimiento que lleva contrastes irónicos entre estos medios de masas y los valores anacrónicos del pueblo español, o sea, los mitos fijos de la civilización española para crear la parodia en su narrativa. A la diferencia de la sensualidad, la función subversiva de la sexualidad por medio de la iglesia aparece aún más evidente para

el lector avisado. En efecto, esta ya no depende de unas circunstancias externas y de un previo conocimiento de un acontecimiento fortuito. Es más bien el resultado de un examen muy atento del texto ya que asistimos a la progresiva erotización de los fieles bajo el efecto de su clase. Este fenómeno constituye el primer paso de un proceso mucho más complejo que ocasiona la caída de la institución católica. Así, una de las técnicas que utiliza Marsé para criticar la religión consiste en alterar su identidad tal como viene conservada y mitificada por la sociedad española. Por eso, la prostitución, el voyerismo y el fetichismo participan en la subversión como sucede en la primera novela del escritor:

Recuerdo aquellas pobres mujeres necesitadas cuyos maridos estaban en el frente luchando y muriendo ya sin saber para qué, y a las que sólo había que regalar unos botes de leche condensada para que dijeran a todo que sí... ¡Dios mío! ¡Dios mío! Ellos allá, muriendo uno tras otro, y nosotros aquí, ensuciándonos con sus mujeres. – usted, seguramente, se tiró a más de una. A que sí. (Marsé, 1960:207).

Este ambiente de transgresión religiosa y de destrucción sistemática de este aspecto fundamental de la cultura resulta muy sórdido e irreal en Marsé con el suicidio, el homosexualismo y el incesto. Estos sucesos intensifican el clima de inverosimilitud y nos predisponen a la metamorfosis final y buen ejemplo resulta Manolo en *Últimas tardes con Teresa*:

Luego, sobre el cuerpo de la muchacha, con los codos hincados firmemente junto a sus hombros, impuso su ritmo: en la espalda sentía las pequeñas manos deslizándose, modelando su esfuerzo, y la otra caricia sin forma pero infinitamente más tangible, con toda su real presencia, de aquello que tan orgullosamente se levantaba con la Villa entera por encima de los dos cuerpos, por encima de la oscuridad y del mismo techo: todo el peso de las demás habitaciones, de los nobles y antiguos muebles, las escaleras alfombradas, los salones en penumbra, las lámparas, las voces. Entró en la muchacha como quien entra en sociedad: extasiado, solemne, fulgurante y esplendorosamente investido

de una ceremonial fantasía del gesto, maravilla pérdida de la adolescencia miserable. Constató, además, un hecho importante en nuestras latitudes: la muchacha no era inexperta, circunstancia que provocó en su mente enfebrecida, transportada, una momentánea confusión. Fue, por un breve instante, como si se hubiese extraviado. No llegó a ser un sentimiento, sino una sensación, un brusco retroceso de la sangre y un vacío de la mente, pero no pasó de ahí, y se esfumó enseguida. (Marsé, 1966:62)

Por otra parte, representa el penúltimo asalto del intento de liquidación que constituye el único motivo del autor. Por lo tanto, el rechazo de la caridad cristiana preludia la aparición del anticlericalismo y la invención de un protagonista como antihéroe constituye, de hecho, la segunda transfiguración. Para ello, Juan Marsé ha tenido que pasar por la erotización de las costumbres religiosas como sucede en *La oscura historia de la prima Montse*, una destrucción de los mitos, una profanación de la Virgen y una negación de la caridad cristiana para poder llevar a cabo, en el delirio frenético de su imaginación, esta liberación por la que aspira y que constituye su única obsesión. Esta liberación, tenemos que precisar, no sólo es el rechazo categórico de la religión tal como una institución alienante sino también de sus propios orígenes cristianos. Un tema que vuelve de manera obsesiva en la narrativa marseana y que logra destruir las máscaras de su pasado para poder cambiar. De allí, el disfraz o el anhelo de ser otro representa el punto culminante de ambos aspectos fundamentales en dichas obras ya que ése es la base de una posible liberación que sólo se puede realizar a partir de este procedimiento al simbolizar también la génesis de los narradores desde el punto de vista cultural y religioso del pueblo con cierta complejidad tocante a la estructura. Con este enfoque subversivo, Marsé confiere dos dimensiones a la sexualidad: el rechazo de la civilización moderna y su sustitución por otro ambiente completamente opuesto con la mutilación, las inmundicias y la podredumbre muy presente en *Si te dicen que caí*. Y mucho más

allá, desafía también esta España burguesa con cultura imperante en *Últimas tardes con Teresa* a través de Teresa, el personaje femenino más importante en su narrativa:

Inconsciente y laboriosa preparación para que le extirparan, de una vez por todas, un complejo, operación a la cual ella decía siempre que, en el fondo, una debería someterse con la misma tranquila indiferencia con que se somete a una operación de apendicitis. [...] sólo un cuerpo vigoroso, un jadeo en la sombra, unas palabras de amor, un cariño por su pelo, nada más, no pedía nada más; y en cuanto al acto en sí, una conciencia borrosa del mismo, como soñada, sin vivirla plenamente en la realidad, sin dolor: una auténtica operación de apendicitis. (Marsé, 1966:168).

El hecho de poner de realce todo lo que da sentido a la sociedad española contemporánea, se intensifica a través de la descripción siempre sacada de los diálogos. Estos fragmentos son muy importantes para una cabal comprensión de todas las implicaciones subversivas de la sexualidad con gran sutileza por parte del novelista al introducir en su mundo narrativo elementos imprescindibles, como la masturbación, el fetichismo, el voyerismo, la sodomía, el sadismo y el masoquismo, considerados como tabúes en la posguerra. Estos temas son, pues, una necesidad para destruir los mitos fijos de la sociedad española contemporánea y no basta con parodiar, con sencillez, la mentalidad católica sino aniquilarla a través de los mismos métodos usados por la Iglesia para borrar la conciencia del pueblo. En tal contexto, Marsé nos ofrece nuevas perspectivas al emplear una estética basada sobre valores totalmente opuestos a los ya reconocidos hasta ahora ya que la mujer no tiene otra vía para soñar con la creación o con el futuro. No hay otra manera que le permita siquiera soñar consigo misma, excepto como madre de sus hijos y esposa de su marido como lo recoge Friedan (2009). En efecto, Marsé introduce la multiplicidad de dimensiones para poder subvertir la sexualidad invirtiendo los roles. Así, vemos la yuxtaposición irónica de la

sexualidad y su manifestación subversiva que sirven de contrapeso a los valores cristianos reflejados a través de Montse que deja atrás su pasado para vivir con plenitud su amor cruelmente negado encarnando así una ruptura con la tradición. Además, conviene subrayar que ahora el efecto paródico no viene del mismo texto sino del lector que debe servirse de su familiarización con los símbolos para poder apreciar su recreación. Al respecto, Juan Marsé confía en un conocimiento previo del lector para entender los diversos matices que aparecen a lo largo del texto como metáforas. Resultan ilustrativos elementos como el agua, las flechas, la llama y el cabello que simbolizan la sexualidad al desmitificar los roles establecidos tradicionalmente en el patriarcado. Pues, se trata de una nueva realidad y de un nuevo enfoque que aparecen a través de la subversión. El único medio de conseguir este proyecto es no ser preso del orden establecido para poder crear otro que lo contradice por sus valores muy distintos como sus personajes femeninos, fuertes, activos, independientes y, sobre todo, transgresores de muchas imposiciones culturales y políticas.

CONCLUSIÓN

El aporte del presente estudio ha sido mostrar con minucioso interés la función subversiva de la sexualidad en la obra de Juan Marsé respondiendo a un deseo de resistencia al régimen franquista acabando con la masculinidad hegemónica patriarcal. Al respecto, los personajes femeninos constituyen el eje fundamental de los relatos pese a la miseria y al hambre. En casi todas sus obras, la subversión y la desmitificación no se producen en un vacío nihilista.

De hecho, algunos coetáneos de Marsé como Luis Goytisolo en *Recuento* (1976), Juan Goytisolo en *Señas de identidad* (1969) y *Reivindicación del conde Don Julián* (1970) parecen adoptar la misma actitud, a la vez un replanteamiento de una antigua concepción de la literatura y una toma de conciencia de la

necesidad de instaurar un lenguaje que rompa con una visión maniqueísta de la sociedad.

Lo original, según nosotros, radica en el uso de una escritura subversiva trayendo nuevas posibilidades lingüísticas, estructurales e ideológicas a la novela. Es así como se nos describe la falta de identidad de España tal como “uno de esos destinos nacionales abortados como aborta un orgasmo merced al coitus interruptor”. (Luis Goytisolo, 1976:565). Igual que el carácter pernicioso de unas formas de existencia en la España franquista se singularizan por “una extenuación hasta de los deseos similar a la que experimenta quien ha practicado el amor excesivo número de veces en una noche, de modo que lo último que le apetece es un nuevo polvo”. (*ibid.*, 612).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN J.L. (1968) *Visión de España en la generación del noventa y ocho (Antología)*, Madrid, Emesa,
- ABELLÁN J.L. (1971) *La cultura en España, ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo.
- ÁLVAREZ B. (1976) *El experimento del nacional-catolicismo, (1939-1975)*, Madrid, Edicusa.
- BATAILLE G. (2013) *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- CHAO Rego J. (1976) *La Iglesia en el franquismo*, Madrid, Felmar...
- DÍAZ-Plaja F. (1978) *La España franquista en sus documentos*, Barcelona, Ed. Plaza y Janés, Esplugas de Llobregat.
- FRIEDAN B (2009), *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ García E. (2003) “Erotismo y la literatura”, *Revista Almiar*.
- GOYTISOLO J. (1969) *Señas de identidad*, México, Joaquín Mortíz.
(1970) *Reivindicación del conde Don Julián*, México, Joaquín Mortíz.
(1976), *Recuento*, Barcelona, Seix-Barral.
- HERMOSO B., “Juan Marsé, España es un país de cabreros”, *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/07/actualidad/142-066-1662_108462.html.

- Marsé J., *Esa puta tan distinguida*. Barcelona, Lumen, 2016.
(2010) *Si te dicen que caí*. Barcelona, Seix Barral.
(2003) “La mayor parte del día. Cuentos completos”. *Enrique Turpin ed.*, Madrid, Espasa Calpe.
(1984) *Ronda del Guinardó*, Barcelona: Plaza & Janés.
(1981) *El Pijoaparte y otras historias*, Barcelona, Editorial Bru-guera.
(1978) “Eminencia Ilustrísima y reverendísima ¿me concede este baile?”, *Revista Por Favor*, n° 181...
(1970) *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona, Seix Barral.
(1960) *Encerrados con un solo juguete*, Barcelona, Seix Barral.
Martín de la Guardia R. (2008) *Cuestión de tijeras, la censura en la transición a la democracia*, Madrid, Síntesis.
- PAZ O. (1993) *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral.
- PUÉRTOLAS J.R. (1992) “Amor, sexualidad y libertad. La mujer en la literatura castellana del siglo XV”, En: *Discurso erótico y Discurso Transgresor en la cultura peninsular*, Siglos XI al XX. Coordinado por Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Madrid, Ediciones Tuero.
- Vargas Llosa M., “La desaparición del erotismo”. *El País*, In <http://elpais.com/diario/2009/11/01/opinion/1257030012_850215.ht

ANACHRONISME ET CRITIQUE SOCIALE DANS *AS NAUS* DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES ET *JORNADA DE ÁFRICA* DE MANUEL ALEGRE

ANACHRONISM AND SOCIAL CRITICISM IN *AS NAUS* BY ANTONIO LOBO ANTUNES AND *JORNADA DE ÁFRICA* BY MANUEL ALEGRE

Abou HAYDARA

Section de portugais

Département de Langues Romanes

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RESUME

António Lobo Antunes et Manuel Alegre, deux auteurs portugais contemporains, choisissent l'anachronisme comme base narrative de leurs romans en utilisant l'épopée du XV^{ème} siècle. On sait que l'évocation de cette période historique flatte encore l'orgueil national, mais ces écrivains vont à contre-courant ; en effet, ils s'appuient sur cette démarche littéraire pour s'attaquer aux mythes populaires et remettre ainsi en cause l'histoire nationale.

Mots clés : Epopée portugaise, Littérature, Anachronisme, Démythification, Prise de conscience

ABSTRACT

Antonio Lobo Antunes and Manuel Alegre, two contemporary portuguese authors, choose anachronism as the narrative basis of their novels using the epic of the fifteenth century. We know that the evocation of the historical period still flatters national pride, but these writers go against the current. Indeed, they rely on this literary approach to attack popular-myth and this question national history.

KEYWORDS : Portuguese epic, Literatures, Anachronism, demystification, Awareness

INTRODUCTION

En essayant d'analyser ces deux romans contemporains, *As Naus*¹ d'Antonio Lobo Antunes et *Jornada de África*² de Manuel Alegre, nous cherchons à montrer l'ingéniosité et l'audace de leurs auteurs à vouloir démonter le mythe autour des héros portugais ; ils privilégient l'anachronisme comme mode opératoire ; on verra surtout les raisons qui expliquent la présence, dans ces écrits modernes, de deux ordres temporels différents, le XV^{ème} et le XX^{ème} siècle. En s'accordant donc sur la définition la plus large de l'anachronisme qui consiste à introduire des faits obsolètes dans un contexte du présent, on peut affirmer que ce procédé constitue une des modalités narratives essentielles dans les deux récits. En effet, Lobo Antunes s'appuie sur l'histoire des grandes découvertes, c'est-à-dire l'épopée du XV^{ème} siècle, pour aborder la question des mythes qui ont laissé une forte empreinte sur la mémoire collective des Portugais. Selon lui, le peuple portugais reste fortement marqué par la *saudade* qui se traduit par une grande adulation des héros de l'épopée et par une profonde nostalgie du passé. Cela fait que la conscience des Portugais, même à l'époque moderne, demeure plus ou moins virée vers le passé. Nous verrons donc dans quel but l'auteur fait défiler ces figures anachroniques dans son roman qui s'adresse pratiquement au Portugal contemporain.

Manuel Alegre s'intéresse à la guerre coloniale du XX^{ème} siècle qui a opposé le Portugal et ses colonies d'Afrique. Comme António Lobo Antunes, il fait appel au passé, car la bataille d'Alcacer Quibir³ et les personnages qui y ont participé

1. António Lobo Antunes, *As Naus*, Lisboa : Dom Quixote, 1988.

2. Manuel, Alegre, *Jornada de África*, Lisboa:Dom. Quixote, 1989.

3. La bataille eut lieu en 1578 au Maroc. Les Portugais furent battus par les Maures et le jeune roi qui luttait pour la foi chrétienne mourut sans laisser d'héritiers. Il fut ainsi à l'origine de la perte d'indépendance du Portugal au profit de l'Espagne, et qui dura de 1578 jusqu'à 1640. Il donna origine au mythe du sébastianisme,

font irruption dans un contexte moderne et déterminent toute la trame narrative du récit. La figure dominante de cette fameuse bataille de l'an 1578 fut Dom Sébastien, le jeune roi bien aimé de son peuple et qui a donné origine au mythe du *sébastianisme*. Ce dernier est une croyance messianique qui a longtemps alimenté la mémoire collective du peuple portugais lequel, semble-t-il, a dévié son attention des tâches urgentes qui interpellent le pays. Justement, pour critiquer une telle irrationalité, Manuel Alegre fonde sa narration sur le *sebastianisme* qu'il considère comme croyance obsolète, et dont le héros tutélaire rappelle une catastrophe nationale ; par conséquent, le fait de bâtir son récit sur un événement anachronique en dit long sur ses véritables intentions.

Le recours à l'anachronisme comme modalité narrative est donc très présent dans les deux récits ; et nous verrons dans ce travail l'objectif poursuivi par ces auteurs en procédant ainsi.

1. *AS NAUS* : LA DEMYTHIFICATION DES HEROS DE L'EPOPEE

Lobo Antunes est un auteur portugais contemporain qui, dans la plupart de ses romans, manifeste son idéologie anticoloniale. Mais c'est dans *As Naus* que la critique contre l'expansion portugaise est plus manifestée. Pour ce faire, il s'appuie essentiellement sur des personnages anachroniques puisque leur existence et leur période de gloire datent de l'épopée du XV^{ème} siècle. Le livre devait s'appeler *Le Retour des Caravelles*, titre que l'auteur

puisque le peuple portugais pensait que c'était lui le messie qui reviendrait un jour pour sauver le pays et le rendre heureux. Bandarra, un cordonnier, avait depuis 1550, dans ses célèbres *trovas*, prophétisé l'arrivée de ce messie en la personne du roi D.Sébastien, *l'Encoberto*, qui sauverait le Portugal et lui redonnerait la gloire perdue, à la tête du *Quint Empire*, un empire chrétien où il y aurait la paix et la justice. Le peuple portugais finit par croire à cette prophétie qui réapparaissait chaque fois qu'il y avait une crise.

a dû abandonner pour des raisons éditoriales, mais il est traduit comme tel à l'étranger. Certains critiques n'ont même pas hésité à l'intituler la *Déroute des Caravelles*⁴. En remontant ainsi le passé, cet auteur s'interroge sur le bien fondé de la longue présence du Portugal dans ses territoires d'outre-mer. Mieux encore, il entreprend de remettre en cause l'épopée portugaise. En apparence, le livre s'inscrit dans l'histoire récente de ce pays, puisque, au premier degré, il traite les conséquences de la décolonisation sur ceux qu'on a appelé les *retornados*⁵. D'une part, il fait concrètement allusion à l'embarquement des Portugais vers l'Afrique et, en particulier, vers l'Angola, durant la période coloniale ; il se réfère donc aux colons portugais qui s'y étaient installés, mais aussi et surtout aux soldats qui étaient acheminés là-bas vers les années 60 pour lutter contre les mouvements de libération africains. Après l'indépendance des colonies, suite à la défaite des armées portugaises, ces ressortissants étaient obligés de retourner au Portugal en 1975. Mais ils ont été confrontés à de sérieux problèmes de réadaptation dans un pays qu'ils trouvaient comme n'étant plus le leur. D'autre part, le titre du roman renferme également l'idée de départ au XV^{ème} siècle des conquérants portugais vers les océans, dans le but de découvrir de nouveaux mondes et de fonder l'empire colonial. Ce fait est d'ailleurs confirmé par l'apparition de personnages anachroniques dans le roman ; on voit défiler des héros illustres appartenant au passé glorieux, c'est-à-dire au siècle des découvertes. C'est l'époque de la grande gloire lusitanienne. Dans l'esprit des Portugais, nourris de l'idée mythique de la gloire nationale liée aux grandes découvertes, le voyage qui était à l'origine de la grandeur du pays, le voyage emblématique entre tous, était essentiellement celui de Vasco de

4. Menegaz, Ronaldo, "Dans la déroute des caravelles de Lobo Antunes. L'image d'un vieux Portugal", in *Actes du Colloque sur les figures de la Lusophonie*, Institut Camões, Lisbonne, 2002, p. 142.

5. Colons portugais expatriés d'Afrique après les guerres d'indépendance.

Gama. Lobo Antunes semble lier passé et présent dans son écrit ; pour lui, les *retornados* sont les héritiers modernes des grands conquérants du XV^{ème} siècle. L'histoire dramatique qu'ils vivent à leur retour n'est que le prolongement et la triste fin de l'épopée portugaise. Le tour de passe basé sur l'anachronisme est manifeste. Le passé fait résurgence dans le présent ; il explique même ce présent, car les fameux héros du passé, devenus maintenant anachroniques, sont les principaux personnages d'*As Naus*. Le public-lecteur est à même de décoder le message dès lors que ces grands hommes sont banalisés, "carnavalisés"⁶, méconnaissables.

Au fil des siècles, cette entreprise de découvertes n'aura donc été qu'une vaine action, semble, en effet, exprimer l'auteur dans ce livre. Son propos est d'ailleurs très explicite car ces figures du passé se retrouvent parmi les *retornados*. C'est-à-dire que les héros qui ont fait la gloire du Portugal sont ressuscités et transformés en personnages anachroniques, en marginaux, ils sont malheureux. En vérité, l'ana-chronisme crée ici un effet de rejet, puisque l'accoutrement des héros surgis des ténèbres du passé leur donne un air bizarre, ils sont défigurés ; vus par des yeux contemporains, leur prestige s'en trouve réduit, ce qui renvoie ainsi l'épopée portugaise aux oubliettes ; l'usure du temps rend ces héros obsolètes, ce qui permet à l'auteur d'en faire des figures carnavalesques. Par cette méthode, il se livre à une véritable remise en cause de l'histoire officielle. Il se met donc à contre-courant de Camões qui a immortalisé cette période dans les *Lusiades* et il va aussi dans le sens contraire de l'histoire officielle qui se complaît à la véhiculer. La lecture à rebours de quelques-uns des héros de l'ère des grandes navigations est une

6. Giudicelli, Michelle, «As Naus D'Antonio Lobo Antunes et la carnavalisation de l'Histoire officielle», in *Regards sur deux fins de siècle (XIX-XXe)*, Temibier, Bordeaux, 1996, p.29-41.

des formes utilisées par António Lobo Antunes. Il s'agit d'une attaque résolument dirigée contre les mythes⁷. Il est surtout question ici de démystifier les héros qui ont contribué à la gloire du pays. Pour mettre en œuvre cette carnavalisation, l'auteur a recours à plusieurs procédés ; il superpose d'abord deux époques, celle correspondant aux périodes de gloire et celle du Portugal contemporain. Cela invite à une lecture polysémique à plusieurs niveaux ; le premier repose sur un anachronisme intentionnel dont l'effet immédiat est distrayant, puisqu'on n'est pas loin d'une mise en scène théâtralisée, qui suscite du rire. L'objectif de l'auteur est manifestement de dévaloriser ces personnages mythiques. C'est la raison pour laquelle il fait remonter en surface tous les grands héros du passé et les transforme en personnages contemporains ; mais, ils sont tous travestis. En voyant ces individus sortis d'un autre âge, sous des apparences anachroniques, le citoyen moderne peut être surpris et les considérer même comme des fantômes surgis de l'au-delà. Ainsi tout le mythe qu'ils avaient représenté perd sa force, disparaît même. C'est justement l'effet voulu par l'auteur. En faisant intervenir au gré de sa fantaisie des personnages mythiques dans un contexte moderne, ces derniers se trouvent désorientés. Ils sont banalisés, voire ridiculisés. Or, en banalisant ces figures historiques, l'auteur semble vouloir réduire l'effet de toute la gloire qu'ils ont incarnée. Et il le fait toujours sous les couleurs du burlesque rendu possible par le fait de présenter des personnages anachroniques dans un contexte moderne. Nous avons ainsi une galerie de personnages de ce type. L'infant Don Henri dit Henri le Navigateur, celui qu'on peut considérer comme l'initiateur des grandes découvertes, apparaît dans le roman comme un tyranneau inconscient ; il va exiger qu'on lui découvre des îles et qu'on lui

7. Kleiman, Olinda, «Réactivation et dégradation d'un mythe», in *Regards, ibid.*, p. 98-115.

apporte le Brésil pour ensuite le remettre là où il l'a pris⁸. Nun' Alvares Pereira, qui assura l'indépendance du Portugal en 1385 est transformé ici en vieux gâteaux, que l'on présente portant « *un bonnet en style Lénine sur sa calvitie*⁹ ». Il est devenu le patron d'une misérable boîte de nuit, dont l'enseigne arbore magnifiquement le nom de la bataille qui l'a immortalisé, « Aljubarrota ». On rencontre également au passage, entre autres, et pêle-mêle, les grands amiraux de la conquête des Indes comme Albuquerque ou Francisco de Almeida, titubant sur le trottoir en compagnie du prédicateur Antonio Vieira, d'un siècle leur cadet, devenu pour la circonstance « *un ivrogne bavard*¹⁰ ». Le célèbre dramaturge Gil Vicente, pratiquement le père du théâtre portugais, est traité ici d'orfèvre « *gesticulant au milieu des diables et des pasteurs* »¹¹, tandis que le poète baroque Rodrigo Lobo, mort noyé dans le Tage « *est repêché dans un filet comme un bateau de barbes*¹² ». Quant au roi Don Sébastien « *nouvelle terreur des maures, merveille fatale de notre époque*¹³ » selon Camões, il perd, plus que tout autre sans doute, le prestige de sa légende ; le récit de sa disparition au Maroc représente l'anachronisme le plus fort et aussi l'un des meilleurs exemples de carnavalisation du livre ; en effet, l'auteur en fait un hippie tué pour avoir volé de la drogue et responsable de l'invasion du Portugal par Philippe II d'Espagne :

« Le roi Philippe s'était réuni avec ses maréchaux dans la roulotte de l'état-major pour planifier l'invasion du Portugal, parce que Don Sé-

-
8. (Enclham-me no Brasil e tragam-mo cá antes que um veneziano idiota o leve para Itália, e a gente trouxe-lhe ao Algarbe.)Antunes, Lobo, *As Naus, op.cit*, p.66-69
9. (De boné à Lenine na calva), *Ibid.*,p.130
10. (...o padre Antonio Vieira, sempre de cachecol, procedia a uma entrada imponente discursando os sermões de ébrio...) *Ibid.*,pp.124-125
11. *Ibid*, p.91
12. *Ibid.*,p.22
13. Camões, Luis, de, *Os Lusíadas*, prefácio de Hernani Cidade, Lisboa: Círculo de Leitores, 1972, Canto I, 6, 8, p.2.

bastien, ce vaurien portant des sandales et des boucles d'oreilles, toujours en train de fumer du hachis avait été blessé au couteau dans un quartier du Maroc où l'on vend de la drogue ; Il avait volé un petit sac de hachis à un pédéraste anglais nommé Oscar Wild¹⁴».

Ainsi, en faisant activer l'effet d'anachronisme, ressource narrative essentielle dans le roman, tous les grands noms de la mythologie nationale portugaise réapparaissent dans un contexte moderne, mais ils subissent tous le même traitement. Ainsi Pedro Alvares Cabral, découvreur du Brésil en 1500, n'est plus qu'un petit blanc à son retour d'Afrique quatre siècles plus tard, contraint de partir tenter sa chance dans une nouvelle aventure, celle des temps modernes qui a pour nom émigration. Vasco de Gama, le principal héros des Lusiades, ressuscite sous les traits d'un vieux retraité qui triche aux cartes. Diogo Cão, le grand explorateur qui avait remonté le Congo sur 150kms en 1485-1486 avant de parvenir deux ans plus tard au Sud de l'Afrique, devient, sous la plume audacieuse de Lobo Antunes, un employé de la Compagnie des Eaux que l'on retrouve à Lisbonne en vieil ivrogne à moitié fou ; en termes d'anachronisme et dans son intention malicieuse de tourner en dérision les personnages de l'épopée, l'auteur donne un exemple d'un symbolisme extrême lors de la rencontre de Vasco de Gama et du roi Don Manuel au Palais royal. Rappelons que ce roi fut appelé «Manuel le Fortuné», car c'est sous son règne que le faste des découvertes a brillé de tous ses feux. Tous deux apparaissent décrépits et le monarque a perdu tout son éclat jusque dans ses attributs royaux, car sa couronne, désormais en fer blanc, est ornée de faux rubis et de fausses émeraudes et son spectre n'est qu'un bout de tuyau de canalisation peint en jaune. Ils forment un couple de vieillards anachroniques, et les gens se retournent sur leur passage et se moquent d'eux :

14. *As Naus, Op.cit.*, p.179

« Ils avaient si vieilli que les habitants de la ville, qui ne les reconnaissent plus suivaient avec stupéfaction ce duo d'anciens, drapés d'habits bizarres comme s'ils sortaient d'un carnaval qui venait de finir¹⁵ .

Arrêtés pour avoir conduit sans papiers, ils sont amenés en prison puis dans un asile de fous. Décidément, «*les grands hommes des découvertes n'ont pas leur place au XXème siècle, et le lustre de leur gloire a disparu ; il n'est plus que de pacotille car le présent a effacé toute trace du passé*¹⁶». Leur nouveau statut de personnages anachroniques leur a été défavorable.

Saint François Xavier, le grand homme saint du Portugal n'a été non plus épargné. Il est présenté également sous des dehors d'anachronisme rébarbatif qui peut même choquer, vu la vénération religieuse dont il fait l'objet dans son pays. Il convient de rappeler d'ailleurs que ce religieux fut l'un des fondateurs de la Compagnie de Jésus. C'est lui qui véhicula la foi catholique aux Indes. Dans le roman, il entre en scène comme propriétaire d'une résidence appelée «Résidence des apôtres des Indes». C'est un espace en ruine, sale et nauséabond. L'apôtre des Indes est transformé en proxénète. Son auréole de saint homme est artificiellement maintenu puisque «*monsieur Francisco Xavier avait pris l'habitude de coller à sa nuque une auréole de saint décrépité par de petites lampes de couleurs diverses*¹⁷». Même Luis de Camões le poète des *Lusiades* est victime d'anachronisme et il passe par le processus de dé-canonisation des héros du passé. La fin de l'épopée, c'est-à-dire celle de l'empire est symbolisée par le cadavre du père de «*l'homme appelé Luis*». L'auteur le transforme en *retornado*, mais il est totalement désorienté quand

15. *Bid.* p. 119

16. Giudicelli, Michelle, *op.cit.*, p.37.

17. (O senhor Francisco Xavier, que adquirirá o hábito de colar à nuca uma auréola de santo decorada por lampapadazinhas de várias cores...), *As Naus op.cit.*, p.230.

il découvre «*la ruine et la misère à Lisbonne*»¹⁸. Il constate donc un échec total car il se rend compte que la ville a perdu son faste comparé au XV^{ème} siècle qu'il a vécu ; il voit que le paysage s'est même détérioré à cause de l'industrialisation sauvage ; c'est la prostitution et l'émigration, les nymphes du Tage qui accompagnaient les navires des découvertes ont disparu à cause de la pollution du fleuve. Autrement dit, Camões ressuscité porte un regard négatif sur l'état de Lisbonne au XX^{ème}. Il ne reconnaît plus la ville qui suscitait l'admiration du monde entier et qu'il a tant aimée et chantée. On constate ici que l'auteur se sert du regard des personnages anachroniques pour déplorer la gestion du pays ; or, on sait que du point de vue chronologique la période mise en cause correspond à la révolution des œillets. À ce stade on se rend compte que l'anachronisme qui jusqu'ici est dépréciatif, prend une valeur positive. Il a une incidence morale et civique puisqu'il indique aux modernes la voie à suivre. La fonction de l'anachronisme dans *As Naus* n'est donc pas seulement d'avilir mais aussi de rendre perfectible. Faisant sienne l'affirmation de Zumptor selon laquelle «*le récit ne doit en rien détruire l'exemplarité du fait historique et sa valeur morale*»¹⁹, Lobo Antunes s'intéresse essentiellement à l'anachronisme en tant que ressource littéraire pouvant servir à exprimer de façon efficace son opinion sur la marche de la société contemporaine.

Ainsi, les images que Lobo Antunes présente dans son œuvre renvoient vers une autre époque. L'anachronisme qui

18. (palavra que nunca pensei que Lisboa fosse este dedalo de janelas de sacadas comidas pelos ácidos do Tejo [...] palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destinos das aventuras, em vez de travessas gotosas, de becos de reformados e de armazéns nauseabundos, palavra que imaginava uma enseada repleta de naus aparelhados que rescendiam a noz moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um Castelo dos Cárpatos pendurado do topo, uma ruína com ameias em cuja era dormiam gritos estagnados de pavões), *Ibid.*, p.92.

19. P. Zumptor, «Roman et histoire aux sources d'un univers narratif», in *Langue, texte, énigme*, Paris, 1973, p. 243.

opère dans *As Naus* est le plus souvent dépréciatif, car il permet de remettre en cause les mythes qui ont toujours entouré l'épopée portugaise. Mais, il est aussi positif parce que, d'un point de vue littéraire, il offre la possibilité de porter une alerte sur la gestion politique médiocre de l'Etat portugais moderne. À travers cette mise en scène, l'auteur propose une thérapie littéraire visant à libérer le peuple portugais de cette contemplation passive du passé. Il s'agit donc de desserrer l'étau psychologique de l'épopée sur la conscience des Portugais. Et dans ce processus l'anachronisme joue un rôle important.

2. *JORNADA DE ÁFRICA* : LA REMISE EN CAUSE DE LA POLITIQUE COLONIALE DU PORTUGAL

Ce roman aborde la guerre qui a opposé le Portugal et ses colonies d'Afrique et à laquelle a participé l'auteur lui-même. Des faits anachroniques constituent la toile de fond et sont même réactualisés dans le roman. Autrement dit, le fondement narratif de tout le récit est constitué par le *sebastianisme*. Le peuple portugais attendait toujours la régénération avec la venue du roi. Manuel Alegre s'inspire d'ailleurs d'une chronique publiée en 1607 par Jeronimo de Mendonça²⁰ qui donne des témoignages authentiques sur la bataille d'Alcácer Quibir dont il fut acteur aux côtés du roi. Le message du livre de Manuel Alegre véhicule une critique sur la guerre coloniale, certes, mais il porte surtout sur toute l'histoire du Portugal. L'attention de l'auteur est dirigée principalement sur le drame des *retornados* du XXème siècle, mais elle focalise également la fameuse histoire qui s'était déroulée au XVème siècle et à laquelle Camões avait consacré son grand livre *Os Lusíadas*, dédié au roi D. Sébasien. C'est la grande épopée portugaise comme on l'a vu plus haut.

20. Voir Jérónimo de Mendonça, *Jornada de África*, Lisboa: Biblioteca de Clássicos Portugueses, 1904, Prólogo de G.Pereira, p.5-6.

Rappelons que les *retornados* avaient choisi confusément de rentrer en métropole en 1974 aussitôt après l'indépendance des territoires africains. L'on sait que ces individus quittaient l'Afrique dans le désarroi et les conditions d'accueil étaient loin d'être satisfaisantes au Portugal. Cette situation humaine extrêmement préoccupante donne l'occasion à l'auteur de revisiter toute l'histoire de l'expansion portugaise à travers le monde depuis le XV^{ème} siècle. Cette mise en scène opérée dans *Jornada de África* n'est rien d'autre qu'une manière de remettre en cause l'histoire du Portugal. Comme Lobo Antunes, José Saramago et tant d'autres auteurs, Manuel Alegre condamne l'attitude contemplative du passé glorieux, trait caractéristique du peuple portugais, phénomène qui prohibe toute entreprise pour résoudre les problèmes du présent et du futur. Le Portugal est le pays de l'"absence"²¹ ont coutume de dire certains détracteurs du *saudosismo*. En d'autres termes, ces écrivains reprochent aux Portugais d'avoir l'esprit toujours viré vers le passé et de se détourner des tâches présentes. D'où le retard accusé par le Portugal par rapport au reste de l'Europe occidentale. D'ailleurs dans son travail poétique²² antérieur, Manuel Alegre a toujours manifesté son aversion pour les mythes.

Comme on l'a vu plus haut, l'image du roi D.Sébastien est associée à la défaite d'Alcácer Quibir et à la perte de l'indépendance du Portugal. Il a surtout donné origine au fameux mythe. Mais étant foncièrement réfractaire²³ aux mythes, Manuel Alegre

21. Voir Sérgio, António, «Interpretação não romântica do Sebastianismo», in *Obras Comple-tas. Ensaios*. Tome I, Edition Critica orientada par C. B. Chaves. Lisboa: Sá da Costa, 2eme éd., 1976, p. 239-251..

22. Voir Hanras, Christine, Marie, *Jornada de África: «De l'épopée à l'anti-épopée lusitanienne»*, in *Le Portugal et l'Espagne dans leurs rapports avec les Afriques continentale et insulaire*, Colloque International, Textes rassemblés par Françoise Massa, Université Haute Bretagne Rennes2, 2005, p.99-104.

23. Manuel Alegre, "Crónicas dos filhos de Viriato", Praça da Canção, in *O Canto e as Armas*, Pub.D.Quixote, 1989, vol.I, p.46-48.

a choisi de s'attaquer à la figure mythique la plus emblématique de l'histoire du Portugal. Toutefois, l'on peut s'interroger sur le fait d'utiliser des événements qui remontent au XV^{ème} siècle pour éclairer la guerre coloniale du XX^{ème} siècle. Il superpose de ce fait deux temporalités différentes mais qui n'en font qu'une dans le récit ; il rejoint ainsi Gérard Genette qui affirme que les « *anachronies narratives postulent implicitement l'existence d'un degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire*²⁴ ». Présentée sous cette forme la défaite d'Alcacer Quibir devient réactualisée. En se servant ainsi de l'anachronisme, l'auteur établit des analogies frappantes entre les deux événements historiques séparés de plusieurs siècles. Ces ressemblances ne peuvent manquer de frapper l'attention du lecteur. D'abord les deux guerres se déroulent dans le même continent africain. Les causes ne sont pas éloignées l'une de l'autre. Au XV^{ème} siècle il s'agissait d'une guerre de conquête religieuse ; et au XX^{ème} siècle, c'est une guerre de domination coloniale. L'auteur fait intervenir des personnages qui ont vécu au XV^{ème} siècle dans un récit qui aborde une réalité contemporaine mais ils conservent les mêmes noms. Dans les deux romans, les deux personnages principaux s'appellent Sébastien. Ils se fondent des fois dans le même personnage : « *é talvez o Romeiro regressado dessa fatal Jornada de África* »²⁵. La similitude devient complète quand les deux personnages disparaissent de la même manière à la fin des récits. Le roi Sébastien meurt au combat tandis le Sébastien du roman de Manuel Alegre disparaît de façon mystérieuse.

Les mêmes causes produisant les mêmes effets, par mimétisme le lecteur peut être amené à penser que la guerre coloniale se terminera aussi par une humiliation comme celle d'Alcacer Quibir. C'est le résultat recherché par l'auteur. Ce procédé vise donc à

24. Gérard, Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p.79.

25. *Jornada de África*, p.49.

susciter une réaction positive du lecteur par rapport au message, en l'amenant à assimiler l'analogie établie entre le fait anachronique et le fait moderne, c'est-à-dire à confondre les deux événements. L'auteur vise surtout la mémoire collective, puisque le souvenir de ce roi marque fortement l'histoire du Portugal. Par conséquent, c'est une ruse qui consiste à assimiler le passé au présent, un temps historique à un temps moderne. Dans *Jornada de África*, le lecteur se souviendra et ne voudra plus que pareil événement ne se répète. La crainte que ces faits malheureux du XV^{ème} siècle ne se reproduisent dans le contexte actuel, c'est-à-dire le triste souvenir de cette défaite, peuvent effectivement amener le lecteur moderne à aller dans le même sens voulu par l'auteur, autrement dit le rejet du mythe. Rappelons à cet égard qu'une vive polémique s'était déclarée au Portugal autour de cette question. Citons parmi les anti-Sébastienistes les plus virulents Antonio Sérgio qui, dans la préface à l'édition de 1924 du livre de la chronique de Jérónimo Mendonça, faisait un réquisitoire très sévère contre le sébastianisme :

«...{o Desejado} Nao é o último dos heróis antigos, mas o primeiro dos patetas modernos ; e compendiu no seu modo de ser os piores defeitos do português actual²⁶».

Il s'y ajoute que ce roman de Manuel Alegre est d'un genre très particulier ; il est présenté comme «*uma inovadora abordagem da guerra colonial*»²⁷ pour plusieurs raisons ; d'une part, l'auteur étale son récit plus dans le temps que dans l'espace ; d'autre part, il s'appuie sur son expérience personnelle, sur l'histoire de son pays, sur la mémoire collective et sur la fiction ;

26 . Voir Jerónimo, Mendonça, *Jornada de África* (Depoimento de contemporâneos de D. Sebastião sobre este mesmo rei e a sua jornada de África), Paris-Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 1924, Carta-Prefácio a Carlos Malheiro Dias por António Sérgio: « O Desejado », p. XXII.

27 . Voir *Jornada de África*, *op.cit.*, 4^{ème} page de couverture.

tout cela lui permet de jeter un regard critique sur la guerre coloniale.

Mais, tout en réactivant le mythe de D. Sébastien, le récit s'en écarte aussi puisque l'auteur le présente sous forme de parodie²⁸. Le discours parodique donne une vision du passé, en lui traçant un nouveau contexte, très souvent ironique, il exige du lecteur une compétence cognitive qui fait appel à la mémoire. En opérant cette métamorphose contextuelle de façon ironique, l'imitation se transforme en répétition, ce qui génère une attitude critique.

L'écrit littéraire peut parfois épouser les contours de l'histoire et même se confondre avec elle. Mais ce ne sont qu'apparences, car comme le note Pierre Brunel :

« D'une manière générale, le texte littéraire aime à ruser avec le mythe, même s'il lui est fortement attaché. La relation de complicité est aussi une relation de duplicité ²⁹ ».

Par conséquent, Sébastien personnage anachronique et Sébastien personnage moderne sont fondamentalement différents ; il ne peut en être autrement dans la mesure où Manuel Alegre s'attache résolument dans toute son œuvre à détruire sans complaisance le mythe du sébastianisme. C'est pourquoi Sébastien porte-parole de l'auteur dévoile sa propre identité et manifeste tous les attributs qui marquent sa différence avec le personnage anachronique. L'anachronisme devient ici une modalité dépréciative ; le personnage dédoublé perd son statut ancien et se transforme en sous-lieutenant de l'armée coloniale et s'oppose au régime (p. 52) ; il attaque l'idéologie gouvernementale des années 1960 : *« não te esqueças que és um Sebastiao anti-sebastianista e anticolonialista³⁰ »*. Il se considère véritablement comme l'opposé

28. Voir Linda Hutcheon, *Une théorie de la parodie*. Lisbonne : Ed. 70, 1989.

29. Pierre, Brunel, *Mythocritique-Théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992, p.68.

30. *Jornada, op.cit.*, p.132.

de Sébastien héros mythique, c'est-à-dire qu'il est « *um Sebastião de avesso*³¹ », aimant la paix, la liberté et le respect du droit des peuples. Contrairement au roi D. Sebastião, peu porté vers les problèmes sentimentaux, qui n'a pas laissé d'héritier, lui il aime Bárbara, militante nationaliste angolaise et de surcroît il soutient la guérilla du MPLA. En présentant le sous-lieutenant comme un véritable patriote, lucide et mû par des idées révolutionnaires, l'auteur place en contrepoint le passé anachronique pour en tirer les leçons. Il s'agit tout simplement de mettre un trait sur ce passé et sur tous les mythes qui le rappellent, comme c'est notamment le cas du Sébastianisme. La disparition mystérieuse du sous-lieutenant Sébastien peut signifier la mort d'un homme, mais il symbolise la fin d'une époque, le désir d'effacer un passé obsédant et de construire une vie nouvelle. Pour Manuel Alegre, il faut rayer définitivement le souvenir de l'Empire et le *Quinto Império*³² et repenser le Portugal sous de meilleurs auspices. Dans cet objectif littéraire, l'auteur s'est ainsi servi d'une figure d'anachronisme pour rendre son message plus efficace.

CONCLUSION

Dans *As Naus* et *Jornada d'Africa* on constate que les auteurs s'appuient sur le passé pour expliquer le présent. La stratégie narrative qu'ils utilisent est essentiellement basée sur l'anachronisme. Les acteurs des grandes découvertes qui ont vécu il y a longtemps et les faits qui se sont déroulés à la même époque, servent de référence à Lobo Antunes et à Manuel Alegre pour

31. *Ibid.*, p.76.

32. Le peuple portugais est persuadé que le roi D. Sebastien reviendrait pour créer un empire chrétien idéal où il y aurait la paix et le bonheur.

Sur l'annonce du Cinquième Empire, voir La Bible, Dn. 244 et Raymond Cantel, « Le Messianisme dans l Pensée Portugaise du XVème siècle à nos jours », in *Arquívos do Centro Cultural Português*, vol.II, Paris : Fund. Calouste Gulbenkian, 1970, p.433-444.

aborder des questions circonscrites dans un contexte moderne. La juxtaposition de ces deux temporalités permet justement de faire de la critique sociale. Lobo Antunes fait ainsi appel aux héros de l'épopée portugaise pour les banaliser ; quant à Manuel Alegre, il a recours au sébastianisme pour dénoncer la guerre coloniale. En basant leur démarche narrative sur l'anachronisme comme première modalité de représentation, les deux auteurs sont conscients non seulement de l'effet burlesque que cela peut produire, mais aussi des autres procédés qui peuvent en découler ; d'une part la carnavalisation, d'autre part la démonstration par analogie liant les mêmes causes aux mêmes effets. Dans tous ces cas, l'objectif final de ces deux auteurs est de déconstruire l'histoire du Portugal en faisant tomber ses mythes. La contemplation passive du passé, l'adulation persistante des héros de l'épopée lusitanienne a constitué un handicap sérieux au développement du pays. À travers leurs écrits littéraires, ces auteurs luttent contre ce phénomène. Par ce procédé narratif, ils invitent à une rupture avec le passé mythique, à une prise de conscience qui permettra au peuple portugais de s'engager résolument vers les voies du changement, à l'instar de leurs voisins occidentaux.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland (1988) *Le plaisir du texte*. Lisbonne : Lisbonne, Ed 70.
(1989) *Le degré zero de l'écriture*, Lisbonne : Ed. 70.
- BLANCHOT, Maurice. (1959) *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, coll. Idées.
- BRUNEL, Jerome (1992) *Mythocritique-Théorie et Parcours*, Paris: PUF.

- CANETTI, Elias (2001) *Masse und Macht*. Frankfurt: Fishertershentauch.
- CITTON, Yves (2007) *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les stades littéraires*. Paris: Amsterdam.
- DUVAL, Frédéric (2008) *Comment interpreter les anachronismes? Le cas de l'histoire romaine écrite en français au debut du XIIIème siècle*. Anabases 8 (en ligne), p. 37-42, Editeur Erasme URL: <http://anabase.Revue.Org/75>, DOI 104000/anabase 75.
- (2007) «les fonctions de l'histoire romaine au Moyen Age: analyse de quelques prologues de traduction», in Bubenicek et R. Marchal (ed), *gouverner des hommes, gouverner des âmes*, Nancy.
- KALWA, Erich, Antonio Lobo Antunes (1993) «Les Nefs. L'histoire entre la réalité et la fiction», in *Actes du Congrès de l'Association Internationale de Lusitanistes*, Université de Hambourg, 6-11 septembre, pp. 627-640.
- MINK, Louis (1978) «Narrative form as a cognitive instrument», in *The writing of history, Literary Form and Historical Understanding*. Madison: The Univ of Wisconsin Press, R.H. Carney y H. Koricki (eds).
- MIRCEA, Eliade. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, Coll. Idées, INRF.
- PESSOA, Fernando (1960) *Œuvre poétique*. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- QUENTAL, Antero de (1942) *Proses choisies*. Rio de Janeiro: Livres du Portugal.
- RANCIERE, Jacques (1966) « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien». *L'Inactuel*, n-6, Calmann-Levy.

RICOEUR, Paul (1984) *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil.

(1980) *Herméneutique et Sémiotique*. Paris : Centre Protestant d'Etudes et de Documentation.

SEIXO, Alzira, Maria (1986) *La parole du roman*. Lisbonne: Horizonte.

TORRES, Alexandre, Pinheiro, «Retour à Quixiba», in *Jornal des Lettres, Arts et Idées*, 29-12-a 04-01-1993, p.24.

ZAND, Nicole (1990) *Le retour des caravelles*. Paris : Ed. Bourgeois.

O USO DAS LÍNGUAS AFRICANAS NA LITERATURA
MOÇAMBICANA: o caso de Paulina Chiziane, Suleiman
Cassamo e Ungulani ba ka khosa

**THE USE OF AFRICAN LANGUAGES IN MOZAMBICA
LITERATURE: the case of Paulina Chiziane, Suleiman
Cassamo and Ungulani Ba ka khosa**

Fatime SAMB

Département de Langues Romanes
Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RESUMO

O artigo discute o uso das línguas vernaculares na literatura moçambicana feita em português, com ênfase nos escritores Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani ba ka Khosa. Esses escritores apresentam exemplos de obras para ilustrar como as línguas vernáculas são utilizadas de forma criativa e eficaz na literatura moçambicana. Isso demonstra que, embora o português seja a língua oficial de Moçambique, as línguas africanas têm um papel importante na literatura do país, pois permitem que os escritores transmitam histórias e sentimentos de forma mais autêntica e próxima às suas raízes culturais. Além disso, o artigo salienta como o uso das línguas vernáculas tem ajudado a promover a diversidade linguística e cultural em Moçambique, e como isso tem contribuído para a construção de uma identidade nacional mais forte e inclusiva. Também é mencionado como essas línguas são frequentemente subestimadas e desvalorizadas, mas que escritores como Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani Ba Ka Khosa têm trabalhado para mudar essa percepção, mostrando a complexidade e beleza das palavras vernáculas através de sua literatura. Procuramos destacar a importância do uso das línguas vernáculas na literatura moçambicana e o papel dos escritores na valorização e promoção dessas línguas.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura, Línguas vernáculas, Valorização, Promoção, Identidade

ABSTRACT

The article discusses the use of vernacular languages in Mozambican literature made in Portuguese, focusing on writers Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo and Ungulani Ba Ka Khosa. These writers present examples of works to illustrate how mother tongues are used creatively and effectively in Mozambican literature. This shows that, although Portuguese is the official language of Mozambique, vernacular languages play an important role in the country's literature, because they allow writers to transmit stories and feelings in a more authentic way and closer to their cultural roots. In addition, the article highlights how the use of these languages has contributed to promoting linguistic and cultural diversity in Mozambique, and how this has contributed to building a stronger and more inclusive national identity. It is also mentioned how these languages are often underestimated and undervalued, but that writers such as Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo and Ungulani Ba Ka Khosa have worked to change this perception by showing the complexity and beauty of vernacular languages through their literature. We also seek to emphasize the importance of the use of vernacular languages in Mozambican literature and the role of writers in the enhancement and promotion of these languages.

KEYWORDS: Literature, Mother tongues, Enhancement, Promotion, Identity

INTRODUÇÃO

A literatura moçambicana tem sido caracterizada por uma variedade de línguas e estilos literários, incluindo o uso das palavras vernáculas. Alguns escritores escrevem textos em português, nos quais palavras ou expressões de línguas maternas aparecem e usam essas línguas maternas para criar personagens, desenvolver histórias e transmitir mensagens sociais e políticas importantes. Eles enriquecem a literatura de língua portuguesa graças ao plurilinguismo. Por isso Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani Ba Ka Khosa, tanto quanto outros, têm contribuído para a preservação e valorização dessas línguas locais no universo literário moçambicano.

No entanto notou-se uma subestimação e subvalorização das línguas vernáculas em Moçambique durante muito tempo, apesar de sua relevância na construção do panorama linguístico e cultural nacional e da promoção da diversidade e inclusividade dos grupos minoritários do país. O nosso trabalho levanta, assim, a questão das políticas governamentais coloniais para esnobar essas línguas locais e procura, também, explorar as estratégias empreendidas por estes estudiosos para introduzir vocábulos vernáculos nos seus romances.

A metodologia utilizada neste artigo será fazer uma análise, respectivamente, de algumas obras literárias de Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani ba ka Khosa. Algumas obras destes autores serão lidas e analisadas com base nas suas características literárias, tais como personagens, enredos e linguagem, e será realizada uma análise do uso das línguas maternas. Também serão incluídas citações das obras para ilustrar e fundamentar as conclusões da análise.

Além disso, as contribuições dos escritores para a conservação e relevância das línguas maternas em Moçambique serão discutidas através de fontes secundárias, tais como artigos e livros de estudiosos sobre a literatura moçambicana. Para implementar a metodologia, serão também utilizadas entrevistas com os escritores em questão ou com especialistas da literatura, para obter uma compreensão mais profunda das suas escolhas literárias e do significado das suas obras. É importante mencionar que este material se concentrará na exploração das obras literárias dos escritores mencionados e não será uma análise completa de toda a literatura moçambicana.

1. A LITERATURA MOÇAMBICANA

A literatura moçambicana é uma mistura de diversas tradições culturais, incluindo as influências europeias ou ocidentais

de forma geral. Ela se desenvolveu principalmente a partir da década de 1940, por meio de periódicos publicados por intelectuais e escritores, com um teor de contestação ao colonialismo português. Um exemplo muito ilustrativo é o "*Brado literário*"¹ que circulou no país entre 1918 e 1974. A literatura voltou-se, assim, naquela altura, para a história, a luta armada e a revolução e entre os escritores havia Orlando Marques de Almeida Mandes, Marcelino dos Santos, José Craveirinha, um dos maiores poetas de língua portuguesa da África sendo o primeiro a retratar personagens africanas como protagonistas na sua poesia conhecida por sua beleza e profundidade. Foi neste âmbito que *Xigubo*, cujo significado na língua local é "grito de guerra" foi publicado em 1963 por Craveirinha com o intuito de incentivar os moçambicanos para a libertação do país. É importante sublinhar que, durante o período colonial, a literatura moçambicana era predominantemente escrita em português e se concentrava em temas relacionados com a administração colonial e às condições dos colonos. Com a independência de Moçambique em 1975, surgiram novos temas a saber: a chamada para a reconstrução do país, a vida rural e a vida urbana, a cultura e a história. Assim a literatura passou a refletir uma ampla variedade de perspectivas e temas. Muitos escritores também começaram a escrever em português mas com a presença de palavras em línguas vernáculas como o *ciyao*², o *emakhuwa*³ e o *xichangana*⁴, trazendo uma riqueza cultural

-
1. *O Brado Africano* é um dos jornais mais marcantes e decisivos na divulgação da poesia moçambicana – Foi publicado em Lourenço Marques e apareceu no cenário jornalístico moçambicano em 1955 e terminou a sua atividade em 1958.
 2. *Ciyao* é uma das línguas faladas na província de Niassa, que fica localizada no norte Moçambique. É uma língua bantu da família Niger-Congo.
 3. *Eemakhuwa* é uma língua com oito variantes faladas nas províncias de Cabo Delgado, Nampula, Niassa, Zambézia e, pela migração dos seus falantes, se expande por várias regiões de Moçambique. É praticada principalmente pelo grupo étnico Emakhuwa e é uma das línguas bantu mais falada no país. A língua tonal e a tonalidade das palavras pode alterar o seu significado. Possui semelhanças com

adicional à paisagem literária. Foi nesta perspectiva que A. Ngunga (2007, p 5) , afirmou num artigo intitulado “A intolerância linguística na escola primária moçambicana” que alguns pesquisadores (Katupha 1984, 1988; Marinis 1981; Rzewuski 1978; Yai 1983) dizem que existiria oito línguas moçambicanas, das quais 4 maioritárias (Makuwa, Sena, Shona e Changana) e quatro minoritárias (Makonde, Yao, Tonga e Copi). Para outros (Liphola 1988 e Ngunga 1985, 1987), esta classificação não é aceitável porque se trata de estudos que se baseiam apenas em referências bibliográficas, sem o necessário confronto com a situação no terreno, onde a realidade é bem mais complexa.

Entre os escritores mais importantes de Moçambique, podemos nomear Lília Momplé, Noémia de Sousa, Paulina Chiziane, Mia Couto, Suleiman Cassamo e Ungulani Ba Ka Khosa. Lília Momplé explora os papéis tradicionais das mulheres e as expectativas que as acompanham na sociedade, juntamente com as dificuldades que elas enfrentam. Ela tende a enfatizar questões relacionadas com raça, classe, gênero, e diferenças de cor e origem étnica. Noémia de Sousa, por sua vez, é conhecida por sua poesia, na qual ela abarca temas relacionados com a história e Paulina Chiziane é a primeira mulher moçambicana a publicar uma obra de ficção e seus trabalhos são frequentemente considerados como uma representação importante da condição feminina em Moçambique.

Esses escritores importantes incluem Mia Couto, que ganhou o Prêmio Camões, o maior prêmio literário de língua portuguesa, em 2014, e Ungulani Ba Ka Khosa, cuja obra foi traduzida para

outras línguas bantu da região como Xichangana e Elomwe. E usada na literatura, na música e na educação.

4. *Xichangana* é uma língua falada em Moçambique, no sul do país e em partes do Zimbábue e Zâmbia. Ela é falada principalmente pelo grupo étnico Changana. É também conhecido como “ Changana” ou ‘Cichangana” e é classificada como uma língua Bantoide da família Bantu.

vários idiomas e é conhecido por sua abordagem experimental. A literatura moçambicana também abrange um grande número de escritores jovens talentosos, que estão continuando a desenvolver e enriquecer o universo literário do país.

O universo literário moçambicano é cada vez mais reconhecido internacionalmente, com escritores ganhando prêmios e tendo suas obras traduzidas para várias línguas. Ela é rica e diversificada refletindo as múltiplas influências culturais do país como as línguas vernáculas.

2. MARGINALIZAÇÃO DAS LÍNGUAS MATERNAS

O português é a língua oficial de Moçambique e é utilizado principalmente na educação e na comunicação oficial. Embora a maioria das pessoas fale uma das várias línguas locais, o português é amplamente compreendido e usado como língua franca. Ele também é empregado em alguns meios de comunicação, como rádio e televisão, e é requerido para cargos públicos e posições de liderança política.

Com efeito durante o período colonial, Portugal teve como objetivo impor o português como língua oficial em Moçambique, com o intuito de estabelecer o controle político e cultural sobre as colônias e facilitar a comunicação entre os colonos e os nativos.

O português é a língua oficial em Moçambique, devido ao longo período de colonização portuguesa do país. Durante este período, ele foi imposto como a língua oficial, e as línguas vernáculas foram desvalorizadas e marginalizadas. O projeto colonial português foi marcado por uma política de assimilação, onde se esperava que os colonizados adoptassem a língua, a cultura e as tradições portuguesas.

Adicionalmente, a política de "civilização" dos colonizadores portugueses, que buscavam "civilizar" os povos colonizados,

incluindo a imposição de sua língua, religião e cultura, também contribuiu para a marginalização das línguas maternas. Ao longo do tempo, a marginalização das línguas vernáculas levou a uma perda de confiança e orgulho nas línguas e culturas locais, e um processo de assimilação cultural. Ainda hoje, muitas línguas vernáculas enfrentam desafios para serem transmitidas e preservadas, mas há um crescente esforço para valorizar e preservar as línguas maternas em Moçambique e em outras partes da África.

A marginalização das línguas maternas em Moçambique durante o período colonial foi um processo complexo e multifacetado que teve várias causas. Uma delas é a política linguística imposta pelos colonizadores portugueses, que priorizavam o uso do português como língua oficial e de ensino. Isso significou que as línguas vernáculas foram desvalorizadas e não eram ensinadas nas escolas ou usadas em contextos oficiais. Outra causa da marginalização das línguas maternas foi a desvalorização das culturas e tradições locais pelos colonizadores. As línguas vernáculas estavam intrinsecamente ligadas às culturas e tradições locais. A desvalorização das línguas foi uma forma de desvalorizar essas culturas e tradições, e vice versa.

Muitos escritores moçambicanos, incluindo Paulina Chiziane, abordam a temática da marginalização das línguas maternas em suas obras. Podemos igualmente citar Mia Couto cuja obra aborda frequentemente temas como: a identidade cultural, as línguas e tradições locais. Em "Estórias abensonhadas" (1994) de Mia Couto, o autor inclui palavras e expressões em crioulo, uma língua materna, para descrever a vida cotidiana e as tradições de sua comunidade. Numa prosa poética e carregada das tradições orais africanas, ele tece pequenas fábulas e registros. Um dos seus livros mais conhecidos é "Terra Sonâmbula" (1992) onde apresenta caráter sociopolítico, ao demonstrar os sofrimentos causados pela guerra civil. Além disso, procura evidenciar os elementos

multiculturais de Moçambique, de forma a valorizar a identidade nacional. Por exemplo, em "Mulheres de Cinza" (2015) de Mia Couto inclui algumas expressões em Ronga, para enriquecer a descrição da cultura e das tradições locais. O fragmento abaixo tirado do romance já referido de M.Couto retrata a disputa da terra entre colonizadores e colonizados mas também de faz alusão ao direito de ser, de existir, de ter um passado e uma identidade.

Não sei por que me demoro tanto nestas explicações. Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos VaChopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique. [...] esses guerreiros que vieram do sul e se instalaram como se fossem donos do universo. Diz-se em Nkokolani que o mundo é tão grande que nele não cabe dono nenhum. A nossa terra, porémera disputada por dois pretensos proprietários: os VaNguni e os portugueses. Era por isso que se odiavam tanto e estavam em guerra: por serem tão parecidos nas suas intenções (Couto: 2015, pp.11-12).

Entre os estudiosos que mostram como a marginalização das línguas maternas é um problema complexo com causas e implicações sociais e políticas, e como é importante para a valorização das línguas vernáculas podemos citar A. Ngunga (2007, p.4) que afirma que se espera que comece seriamente a expansão horizontal e o Estado assuma a educação bilíngue como uma verdadeira aposta no combate à desigualdade e à intolerância linguística na escola pública.”

Na mesma perspectiva, A. A. Timbane e M.C.M Rezende afirmam no seu artigo que:

No contexto moçambicano, o português foi instrumento de opressão no período colonial porque quem não soubesse falar e escrever era considerado cidadão selvagem, não civilizado e sem valor na sociedade. No período pós-colonial, o português

continuou oprimindo os moçambicanos porque foi escolhida como o único idioma oficial mesmo sabendo que é falada pela minoria. Esta atitude reduziu o valor das línguas do grupo bantu para situações de comunicações informais, quer dizer, o português oprimiu as restantes línguas dominantes pelos moçambicanos. No século XXI o português ainda oprime continua sendo a segunda língua dos moçambicanos de prestígio (Timbane e Rezende: 2016, p.402).

Com efeito, durante o período colonial, as línguas vernáculas foram desvalorizadas e marginalizadas em favor do português e por isso o uso das línguas vernáculas na literatura pode ser visto como uma forma de reivindicar a importância dessas línguas e de afirmar a identidade cultural de Moçambique. Isso explicaria a reação de P. Chiziane quando ela foi questionada pela Flávia Brito no Bantumen sobre o uso dessas línguas nacionais, ela respondeu: *“Defensora, não. Não sei o que é isso de defensora. Se ela é minha, tenho de usá-la. Língua é o património de uma cultura. Então, vou usar a minha língua. Não vou deixar de usá-la.”* (Chiziane: 2002, p.....).

3. VALORIZAÇÃO E PROMOÇÃO DAS LÍNGUAS NATIVAS ATRAVÉS DA LTERATURA

Após a independência de Moçambique em 1975, o governo moçambicano começou a implementar políticas para valorizar e promover as línguas vernáculas, também conhecidas como línguas locais. Com efeito o português continuou a ser usado como a língua oficial, mas tem havido esforços para valorizar e desenvolver as línguas vernáculas.

Esta valorização incluiu o ensino das línguas vernáculas nas escolas, o uso das línguas em programas de rádio e televisão, e a criação de programas de alfabetização em línguas

vernáculas. Essas políticas foram implementadas com o objetivo de promover a igualdade lingüística e cultural, e para ajudar a construir uma identidade moçambicana distinta e independente. Além disso, o uso das línguas vernáculas também foi visto como uma forma de promover a inclusão social e a participação política dos grupos étnicos menos privilegiados e das comunidades rurais.

Entre essas políticas podemos mencionar o incentivo ao ensino dessas línguas locais nas escolas para, não somente, melhorar a compreensão e a comunicação entre os alunos e os professores, mas também para ajudar os alunos a se sentirem pais confortáveis e motivados a aprender. O governo moçambicano tem igualmente encorajado o uso das línguas vernáculas em programas de rádio e televisão com o objetivo de ajudar as comunidades a se sentirem mais representadas e incluídas socialmente. O governo tem, do mesmo modo, investido em programas de alfabetização em línguas locais com o intuito de ajudar os povos a desenvolverem habilidades de leituras e escritas e de aumentar a sua participação na vida política e social. A promoção da literatura em línguas locais foi necessário para ampliar e oferecer uma leitura e uma compreensão mais fácil dos conteúdos.

Um exemplo outro significativo é o conceito de "Homem Novo" que se refere a uma ideologia política. Este conceito foi amplamente promovido pelo Frelimo (Frente para a Libertação de Moçambique) durante a luta pela independência e após a independência, em 1975 para construir uma sociedade socialista e livre de discriminação, com uma forte consciência de seus direitos e deveres e capacitado para participar ativamente na construção da nação. Com o objetivo de construir uma sociedade socialista, o Frelimo implementou várias políticas e programas para alcançar essa meta, incluindo a nacionalização de terras e empresas, os programas de alfabetização e educação, e a construção de infraestrutura para melhorar as condições de vida

das pessoas. No entanto, o conceito de "Homem Novo" também foi criticado por alguns, que argumentavam que ele foi usado como uma ferramenta para controlar e repressivamente silenciar qualquer dissidência ou oposição ao governo.

É importante notar que a implementação das políticas de valorização das línguas vernáculas não foi sem desafio. A falta de recursos e de professores capacitados para pensar essas línguas maternas nas escolas, bem como a resistência de algumas pessoas em usar as línguas dificultaram a realização dessas políticas. Além disso, Moçambique sendo um país multilingue e multicultural, muitas comunidades continuam falar línguas diferentes entre si. Apesar do chope ser falado por cerca de 30 % da população, ainda existem outras línguas como *emakhua*, o *xichangane*, o *elomwe*, entre outras faladas por diferentes grupos sociais.

No entanto, ainda existe desigualdade lingüística, como muitas pessoas não têm acesso ao ensino em suas línguas maternas, e o português é ainda a língua predominante em áreas como a educação, a política e a economia assim como na literatura. Alguns argumentam que o uso prolongado do português como língua oficial em Moçambique tem contribuído para a perpetuação da desigualdade econômica e social.

Assim a promoção e a valorização dessas línguas tornou-se também um sacerdócio para muitos estudiosos. Para muitos dentre eles as línguas vernáculas são a base da identidade cultural de muitos povos, de fortalecimento da unidade e da coesão social e usá-las na literatura permite capturar a essência dessas culturas. Além disso, as línguas vernáculas são uma forma importante de preservar e transmitir as tradições culturais de Moçambique. Outra razão para o uso das línguas na literatura enaltece a capacidade do autor de se conectar com o público-alvo. A literatura escrita em português com o uso das línguas vernáculas é muitas vezes mais acessível e compreensível para

as pessoas que falam essas línguas, permitindo que a literatura atinja um público mais amplo e diverso. Finalmente, o uso das línguas vernáculas na literatura também pode ser visto como uma forma de resistência cultural e política.

Os escritores moçambicanos contemporâneos usam as línguas maternas para explorar temas relacionados à identidade e à história de Moçambique. A língua portuguesa foi imposta durante o período colonial e, como tal, muitas das tradições e histórias da cultura moçambicana foram perdidas ou desvalorizadas. Usando línguas maternas, os escritores podem recuperar essas tradições e histórias e explorar questões de identidade cultural e pós-colonialismo. Além disso, as línguas maternas também são usadas para evocar um sentimento de pertencimento e comunidade, já que muitas dessas línguas são faladas por comunidades específicas dentro de Moçambique.

4. O CASO DE PAULINA CHIZIANE, SULEIMAN CASSAMO E UNGULANO BA KA KHOSA

Paulina Chiziane é uma escritora moçambicana conhecida por utilizar as línguas maternas em seus romances. Ela costuma renovar a língua portuguesa através do diálogo plurilíngue e de empréstimos e incorporações. Usa palavras e expressões em línguas locais em sua escrita, o que dá profundidade cultural e realismo às suas histórias. Além disso, ela também utiliza a oralidade como recurso literário, refletindo a importância da cultura oral na sociedade moçambicana. Seus romances também lidam com questões de gênero, identidade cultural e desenvolvimento social, e servem como uma importante fonte de representação para as mulheres moçambicanas. Chiziane é considerada como uma das escritoras mais promissoras, além de ser a primeira mulher negra a publicar um romance em Moçambique, recebendo, *Ex-aequo*, o Prêmio José Craveirinha

de literatura, em 2003, pelo romance “Niketche- – uma história de poligamia” (2002), ao lado de Mia Couto.

Um exemplo de como Paulina Chiziane utiliza as línguas maternas em seus romances é em seu livro *o “ Sétimo juramento”* (2000), no qual ela incorpora palavras e expressões em ronga, língua materna do sul de Moçambique. O uso da língua local dá autenticidade à descrição das personagens e suas vidas no sul do país, e ajuda a refletir a diversidade cultural de Moçambique. Outro exemplo é o livro “As andorinhas” (2009), no qual ela usa a oralidade como recurso literário, contando a história de uma forma que se assemelha a como as histórias são contadas oralmente na cultura moçambicana. Isso dá um senso de realismo e profundidade cultural à história. Em ambos os casos, o uso das línguas maternas e a incorporação da oralidade servem para dar uma representação autêntica e diversa das personagens e suas vidas, e para refletir a cultura e sociedade moçambicanas em sua literatura.

A utilização da oralidade como recurso literário, contando histórias de uma forma que se assemelha à forma como elas são contadas oralmente na cultura moçambicana. Incorporação de contos populares e lendas locais para servir a refletir a tradição e cultura moçambicanas.

É importante notar que o uso dessas línguas é um dos principais recursos literários da escritora e que ela usa isso para dar uma representação autêntica e diversa da sociedade moçambicana. Por exemplo a palavra, “Niketche”, O título do livro, refere-se a uma dança originária do norte de Moçambique. Ritual de amor e erotismo, a dança é executada pelas meninas durante as cerimônias de iniciação. “Niketche”: — a dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, aquece, imobiliza o corpo e faz a alma voar. Segundo P.Chiziane (2002, p. 160). Esta dança faz parte do universo cultural moçambicano tanto quanto outras palavras usadas no

livro que parecem não ter significado em português. Entre estes termos podemos citar: *Kutchinga* (levirato), *Tchingar* (praticar o levirato), *lobolo* (dote), *jambalau* (fruta semelhante à uva), *Mbelele* (cerimonia para atrair a chuva) *Nkosikazi* (primeira esposa), *timbila* (marimba), *Xitique* (sistema tradicional de poupança).

De fato, Paulina Chiziane possui habilidades e desenvolve performances claras na língua na qual escreve, mas em alguns momentos recorre às línguas nativas para melhor expressar um sentimento, uma emoção, uma prática cultural ou para não perder o sentido de uma palavra tipicamente africana ou privar o texto do seu sentido original. Caso contrário, poderia resultar numa confusão ou na falta de adequação entre o que é pensado e o que é dito; entre o que o autor aspirava dizer e como aquilo é dito. E tudo isso explica a existência de palavras vernáculas tomadas de empréstimo .

Até certo ponto, a literatura é o recurso por meio do qual o homem se expressa por meio de palavras de uma determinada língua, sendo esta adstrita às transformações históricas. Nesse sentido, a ambiguidade e a complexidade da língua decorrem dos empregos metafóricos e das várias conotações vocabulares de que ela está provida. Necessariamente, para poder existir, a literatura deve se apoiar numa língua e ser capaz de pôr em evidência a complexidade existente entre o escritor e essa língua. É de sublinhar que entre o escritor e a língua em que são expressas suas ideias pode existir uma complexidade enorme, sobretudo quando se trata de uma língua estrangeira, por exemplo, imposta pela colonização e a história, como no caso do português por Paulina Chiziane. (F. Samb, 2021, P. 30)⁵. Tal constatação foi confirmada por P. Chiziane (Entrevista a BUALA, 26 de Novembro de 2014) nos seguintes termos:

5. SAMB, Fatime, 2018 ; p.30

A minha relação é de conflito. Não há dúvida que eu aprendi a ler e a escrever em português, socializeime com a literatura de língua portuguesa. Mas existem alguns aspetos culturais que a língua portuguesa não tem capacidade para cobrir. Para além de que, sendo uma língua de dominação, a língua portuguesa é também uma língua de segregação.

Na imagem de Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo também utiliza as línguas maternas em sua escrita. Suleiman Cassamo é um escritor, poeta, acadêmico e crítico literário moçambicano. Ele nasceu em 1962, em Marracuene, Moçambique, e é considerado um dos mais proeminentes escritores da atualidade em Moçambique e no continente africano. Cassamo é conhecido por sua obra literária, que inclui poesia, contos e ensaios. Ele publicou diversos livros, incluindo “o regresso do morto” (1989), “O amor do baobá” (1997), “Palestra para um morto” (1999). Além de sua obra literária, Cassamo também é professor de literatura na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, e já ministrou palestras e conferências em diversas universidades no mundo todo. Ele é um crítico literário respeitado e tem contribuído para o desenvolvimento da literatura em Moçambique. Cassamo é membro fundador da Associação dos Escritores Moçambicanos (AE-MO) e também é membro da Academia de Ciências de Moçambique. Ele já recebeu diversos prêmios e honrarias por sua obra literária e contribuição para a cultura moçambicana. Suleiman Cassamo é conhecido por usar as línguas maternas moçambicanas em sua obra literária de maneira criativa e inovadora. Ele valoriza e usa expressões e palavras das línguas locais para dar mais autenticidade e profundidade às suas histórias. ele utiliza palavras em várias línguas moçambicanas, como o sena e o xironga, para criar personagens autênticos e dar mais veracidade ao enredo. Além disso, Cassamo também faz uso da língua portuguesa de maneira criativa, muitas vezes

misturando-a com as línguas maternas, criando um híbrido linguístico próprio, que ele chama de "Makhuwa-Português", um termo que ele usa para descrever a mistura de sua língua materna, o makhuwa, com o português. Os seus romances são livros que nos mergulham na complexa e diversa realidade socio-cultural moçambicana. “O regresso do morto” por exemplo, é um livro em que o autor traz a discussão da ambiguidade da vida urbana e a temática do afastamento das tradições. Mitos e histórias de Moçambique são registrados ao longo dos contos do livro através da memória, da tradição oral e ancestral. Este livro retrata de maneira realista a vida na cidade de Maputo e discute questões como identidade, memória, tradição e modernidade O uso de palavra vernáculas como: *Nyeleti* (estrela); título dado a um conto, *Baki* (cesto), *Cocuana* (velho, avô), *marhumbo* (tripas), *Nkenho* (Cão velho), *Mulala* (Raiz para limpar os dentes que deixa os lábios e a boca avermelhados).

Cassamo escreve em português e incorpora palavras locais nos seus contos. Isso deixa ver a maneira como se efectuam as interferências linguísticas e textuais é transversal. É por isso que Ribeiro, qualificando os textos de Cassamo, afirmava “*são contos curtos como um relâmpago, moçambicanos e, sobretudo, rongas até à medula*”⁶

Assim como Paulina Chiziane e Suleiman Cassamo, Ungulani Ba Ka Khosa, também usa as línguas maternas moçambicanas em suas obras literárias. Ungulani Ba Ka Khosa (também conhecido como Francisco Esaú Cossa) foi um escritor e poeta moçambicano. Ele nasceu a 1 de fevereiro de 1957 em Inhaminga, na província de Sofala, Moçambique. Ele cresceu em várias cidades moçam-bicanas, incluindo Inhambane, Beira e Maputo. Em 1982, ele se formou em Engenharia Elétrica na

6. THUMBO, Herculano apud RIBEIRO, Daniel, “Moçambicanos editados em Paris”, in *Jornal Expresso*, Lisboa, 31 de Dezembro de 1994, p.4.

Universidade Eduardo Mondlane, Maputo. Ba Ka Khosa começou a escrever poesia e ficção na década de 1980, e suas obras frequentemente lidam com questões sociais e políticas em Moçambique. Ele é conhecido por seu estilo de escrita direto e sem rodeios, que descreve vividamente a vida cotidiana e as lutas enfrentadas pelas pessoas comuns. Algumas de suas obras mais conhecidas incluem “Ualalapi” (1987), “Os sobreviventes” da noite (2001) e “Choriro” (2009). Além de sua carreira literária, Ba Ka Khosa trabalhou como jornalista, professor e ativista pelos direitos humanos em Moçambique. Ele foi diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco de Moçambique e membro da Associação dos Escritores Moçambicanos.

Ungulani Ba Ka Khosa é conhecido por usar as línguas maternas moçambicanas em suas obras literárias, ao lado do português, que é a língua oficial de Moçambique. Ele acreditava que o uso dessas línguas era importante para preservar a identidade cultural moçambicana e para dar voz às comunidades que falavam essas línguas. Em suas obras, Ba Ka Khosa incorporou palavras e expressões das línguas moçambicanas, como o changana, o xironga, o sena e o macua, entre outras. Ele usou essas línguas para criar personagens autênticos e para descrever a vida cotidiana em Moçambique de forma realista. Por exemplo, em seu romance “Ualalapi”, Ba Ka Khosa usa expressões do changana para dar vida aos personagens e para criar um senso de autenticidade cultural. Ele também usa expressões em português de origem africana, como "candongueiro" (um tipo de transporte público), que são comuns em Moçambique. Ao usar as línguas maternas moçambicanas em suas obras, Ba Ka Khosa não apenas acrescentou autenticidade e riqueza cultural às suas histórias, mas também ajudou a promover o valor dessas línguas e a preservar a diversidade linguística de Moçambique. Em “Ualalapi”, Ba Ka Khosa usa o changana para descrever a vida e as tradições do povo changana. Por exemplo, ele usa a palavra

"nhongue" para se referir a uma criança, "tsakani" para se referir a uma mulher mais velha e "ku pfumela" para se referir ao ato de pedir perdão. Em "Os sobreviventes da noite", Ba Ka Khosa usa o xironga para descrever a vida em uma vila rural. Ele usa a palavra "gogoma" para se referir a uma casa tradicional xironga e "murombe" para se referir a uma árvore típica da região. Em "Choriro", Ba Ka Khosa usa o sena para descrever a vida em uma aldeia ribeirinha. Ele usa a palavra "chima" para se referir a uma refeição tradicional sena e "tunduru" para se referir a um tipo de pássaro comum na região. Em "Orgia dos loucos", Ba Ka Khosa usa o macua para descrever a vida em uma aldeia costeira. Ele usa a palavra "ndogwa" para se referir a uma iguaria macua feita com coco e "hawane" para se referir a um tipo de dança tradicional. Esses são apenas alguns exemplos do uso das línguas maternas moçambicanas nas obras de Ba Ka Khosa. Em todas as suas obras, ele demonstrou um grande respeito e amor pela diversidade cultural de Moçambique e pela riqueza de suas línguas. Cada obra de Ungulani Ba Ka Khosa apresenta uma perspectiva única sobre a vida e a cultura de Moçambique, bem como o uso das línguas maternas moçambicanas, o que torna sua literatura ainda mais rica e autêntica.

CONCLUSÃO

Com este trabalho pretendeu-se fornecer uma visão geral sobre o uso das línguas maternas na literatura moçambicana através do estudo de três escritores representativos, e como eles contribuíram para valorizar e preservar as línguas maternas no país. A utilização das línguas maternas na literatura moçambicana é um tema importante, pois a maioria dos escritores moçambicanos escrevem incluindo palavras das línguas maternas, em vez de escrever em português exclusivo. Entre esses autores citamos:

Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani ba ka Khosa. Estes utilizam suas palavras das línguas maternas para explorar temas culturais e sociais relevantes para o país, e sua obra é considerada valiosa para a literatura moçambicana. Demais, o uso das línguas maternas na literatura moçambicana é visto como uma forma de preservar e valorizar as culturas e tradições locais. Escritores como Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani ba ka Khosa são capazes de transmitir a realidade de seus respectivos grupos étnicos e comunidades através da escrita em suas línguas maternas. Além disso, a literatura escrita em línguas maternas pode ajudar a promover a diversidade linguística e cultural e possibilitar a inclusão de diferentes perspectivas na literatura Moçambicana

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASSAMO, Suleiman (2009) *O regresso do morto*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos.
- (2000) *Palestra para um morto*. Maputo: Ndjira.
 - (1998) *Amor de baobá*. Maputo: Ndjira.
- CHIZIANE, Pauline (2002) *Niketche-una história de poligamia*. Lisboa. Editorial Caminho
- COUTO, Mia (1992). *Terra Sonâmbula*, Lisboa. Editorial Caminho
- (1994) *Estórias Abensonhadas*, Lisboa. Editorial Caminho
 - (2015) *Mulheres de cinzas*, Lisboa. Editorial Caminho
- CRAVEIRINHA. José. (1963). *Xigubo* Lisboa. 1.a Edição: Casa dos Estudantes do Império. Coleção de Autores Ultramarinos.
- HERCULANO. Thumbo (1996), Estudo da Tradição Oral Africana em "O Regresso do Morto" de Suleiman Cassamo, Munich, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/493015>
- KHOSA, Ungulani Ba Ka.(1987) *Ualalapi*, Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos.

- (2008) *Orgia dos loucos*, Maputo: Alcance Editores.
 - (2001) *Os sobreviventes na noite*. Maputo: Texto Editores
 - (2009) *Choriro*. Maputo: Alcance Editore.
- NGUNGA, Armando (2007). *A intolerância linguística na escola moçambicana*. In Laboratório de Estudos sobre a Intolerância da FFLCH. São Paulo; USP disponível em www.rumoa-tolerancia.fflch.-usp.br/node/2184 acesso em 21 de maio 2010.] acesso em 20/12/2022
- SAMB, Fatime (2021) *A condição da mulher entre ficção e realidade: uma leitura de une si longue lettre de Mariama Ba e Niketche-uma história de poligamia de Paulina Chiziane*. Brasil, Editora Appris
- THUMBO, Herculano apud RIBEIRO, Daniel,(1994)
“Moçambicanos editados em Paris”, in Jornal *Expresso*, Lisboa,
- TIMBANE, Alexandre Antonio. REZENDE, Meire Cristina Mendonça. (2016). *A lingua como instrumento opressor e libertador no contexto lusofono: o caso do Brasil e de Moçambique* Revista *Travessias* disponível em file:///C:/Users/HP/Downloads/-Alingua-Como-Instrumento_Opressor_e-Lib.pdf, acesso em 5 de janeiro de 2023

EL REINADO DE CARLOS III DE ESPAÑA EN *UN
SOÑADOR PARA UN PUEBLO* DE ANTONIO BUERO
VALLEJO: ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

**THE RULE OF CHARLES THE THIRD OF SPAIN IN *UN
SOÑADOR PARA UN PUEBLO* OF ANTONIO BUERO
VALLEJO : BETWEEN FICTION AND REALITY**

Mamadou MANE

Docteur en littérature espagnole
Université Gaston Berger de Saint-Louis
manemamadou846@yahoo.fr

RESUMEN

El reinado de Carlos III en España es el más controvertido debido al absolutismo. Sus reformas para el triunfo de las ideas de la ilustración suscitaron descontentos por parte de la población. En Madrid y en muchas partes de España, los amotinados pidieron y lograron la destitución y el destierro de Esquilache, ministro de origen italiano. A través de la sociocrítica y de la estilística, queremos ver la manera cómo aparecen la ficción y la realidad en la recreación de los acontecimientos históricos y políticos en *Un soñador para un pueblo*.

PALABRAS CLAVE: Absolutismo, Destitución, Ficción, Realidad, Reformas

ABSTRACT

The rule of Charles the third is the most controversial in Spain because of absolutism. His reforms of the ideas of illustration aroused discontent on the part of people. In Madrid and in several parts of Spain, rioters have demanded and obtained the impeachment and exile of Esquilache, ministre of italian origin. Through sociocriticism and stylistics, it is a question of shrowing how fiction and reality appear in the recreation of these historical and political events in *Un soñador para un pueblo*

KEYWORDS: Absolutism, Impeachment, Fiction, Reality, Reforms

INTRODUCCIÓN

Tras el fallecimiento de Fernando VI sin descendencia, el trono de España pasó a manos de Carlos III quien ya había adquirido una gran experiencia de gobierno como rey de Nápoles y Sicilia. Regresó a Madrid en 1759 e introdujo en España el derecho divino como justificación de su soberanía regia. En su reinado marcado por el despotismo ilustrado, procuró modernizar a la sociedad española realizando importantes cambios con la ayuda de un equipo de ministros y colaboradores ilustrados como el marqués de Esquilache, Aranda, Campomanes... Este contexto real de la España de aquel entonces no escapa de la visión literaria de Antonio Buero Vallejo. Nacido en 1916 en Guadalajara, Buero Vallejo orienta parte de sus actividades en el teatro con una característica marcada por la voluntad de recreación artística de acontecimientos ocurridos. Asimismo, a partir de 1949, empieza la publicación de sus obras dramáticas con *Historia de una escalera* considerada como la obra maestra de su producción teatral. Desde entonces, hasta su muerte en 2000, publica muchas obras entre las que se destaca *Un soñador para un pueblo* estrenada en 1958 y que inició el teatro histórico del autor. Con personajes históricos, la trama dramática gira en torno a las circunstancias políticas del reinado de Carlos III en una España conservadora muy hostil a las reformas de la ilustración traída de Italia. El carácter histórico de la obra y el procedimiento dramático utilizado por el autor en la recreación de las peripecias históricas justifican la elección de nuestro tema. Podemos plantearnos las siguientes preguntas: ¿Existe una línea divisora entre ficción y realidad en esta trama dramática? ¿Es una mezcla de ficción y realidad?

Nos apoyaremos en la sociocrítica y la estilística. Asimismo, en este trabajo, mostraremos cómo se plantea una indefinición entre ficción y realidad en la trama dramática.

Para ello, como primera parte de este trabajo, indagaremos sobre la ficcionalización de las reformas de Carlos III en España. En la última parte, analizaremos la recreación del motín del marqués de Esquilache en la trama dramática.

1. FICCIONALIZACIÓN DE LAS REFORMAS DEL GOBIERNO DE CARLOS III

La obra *Un soñador para un pueblo* tiene una gran relevancia histórica, aunque la historia es deformada por ser incrustada en una visión narrativa del dramaturgo. Para entender este procedimiento artístico de Buero Vallejo que concede a la trama dramática un carácter que no es pura ficción ni una verdad a secas, debemos volver a la historia que sustenta la inspiración dramática. Por mero recordatorio, el reinado de Carlos III en España fue marcado por una política reformista inspirada de la ilustración italiana. Entre las varias reformas emprendidas por el ministro Esquilache, podemos destacar desde luego las que se referían a la ciudad de Madrid, capital que el marqués de Esquilache se había propuesto cambiar en varios ámbitos. Desde el punto de vista de la fisonomía, quería mejorar las estructuras urbanas de esta capital de España. De hecho, lo más urgente para él era la construcción de depósito para despachar las aguas sucias. Para ello, el marqués se había ofrecido los servicios de un ingeniero italiano llamado Francisco Sabatini. En la trama dramática, no escapa de la visión de Buero Vallejo este proyecto reformista evocado por el personaje El Rey en estos términos:

Los españoles son como niños... Se quejan cuando se les lava la basura. Pero nosotros les adecentaremos, aunque protesten un poco. Y si podemos, les enseñaremos también un poco de lógica y un poco de piedad, cosas ambas de las que se encuentran bastante escasos. Quizás preferirían un tirano, pero hemos venido a reformar, y no a tiranizar. (Buero Vallejo, 1958, p.127).

Estas reformas físicas contribuyeron al saneamiento de la capital, pues “el rey Carlos se encontró en un Madrid de fango y lo ha dejado de mármol.”(Buero Vallejo, 1958, p.77). Las reformas físicas no se limitaron únicamente a las construcciones que cambiaron la fisonomía de la capital porque se trataba de iluminar la capital como la ciudad de Nápoles donde las reformas de la ilustración ya habían sido aplicadas. En realidad, y por extensión, en Madrid, las reformas consistían también en trasladar desde Italia a España cambios, comportamientos y mentalidades para humanizar a los españoles. Esta empresa reformista requería la belleza física del espacio de vida y su higiene, porque solo con esto se podía llegar a la modernización de la capital y a la seguridad sanitaria del pueblo madrileño. Así, una tras otra, cundieron ideas y planes de la ilustración reformista en varios aspectos. Desde el punto de vista de la indumentaria, cabe recordar que los españoles de aquel entonces tenían sus propios atavíos culturales con el uso de las capas largas como medio para cubrirse contra el sol sofocante. Pero el ministro Esquilache no apreciaba mucho esta manera de vestir de los españoles. Las razones de las inquietudes de Esquilache eran de seguridad. Pensaba que los embozados podían disimular armar para cometer crímenes. Por todo eso, Esquilache había firmado un decreto que prohibía el uso de las capas largas. De este modo, nadie podía salir con la cara embozada. Los que no se sometían a las instrucciones eran castigados, pagando una multa de seis ducados a falta de que se quedaban doce días en la cárcel. Y a medida que se repetían las infracciones, iba aumentando la pena:

Cesante – Pues dice...Um... (Relaño se va acercando al centro de la escena mientras lee. Doña María le hace pabellón a la oreja)... «No habiendo bastado para desterrar de la Corte el mal parecido y perjudicial disfraz o abuso del embozo con capa larga, sombrero chambergo o gacho, montera calada, gorro o redecilla, las Reales Ordenes de los años dieciséis, diecinueve...»

Bernardo – ¡Al grano!

Cesante – Pues... «Mando que ninguna persona, de cualquier calidad, condición y estado que sea, pueda usar.». Um... « del citado traje de capa larga y sombrero redondo para el embozo; pues quiero que todos usen precisamente de capa corta, que a lo menos le falte una cuarta para llegar al suelo, o de redingote o capingote y de peluquín o pelo propio y sombrero de tres picos de forma que ningún modo vayan embozados ni oculten el rostro...». Um... «Bajo la pena por primera vez de seis ducados o doce días de cárcel...». « Por la segunda, doce ducados. (Buro Vallejo, 1958, p.98)

Además de estas reformas, cabe mencionar las que se referían a las prácticas eclesiásticas. Porque con la llegada de la monarquía absoluta de Carlos III a partir de 1759 hasta 1788 y por ministros como el marqués de Esquilache, hubo una oposición a ciertas costumbres católicas y hasta su prohibición que destacó en el apagado de las hogueras del Santo Oficio. En las iglesias, el fundamento radicaba en normas como principios que regían la vida entre seres humanos. Había por eso el tribunal de la inquisición con papel que consistía en castigar quemando vivos a seres humanos que cometían herejías. Esta práctica era para Esquilache un crimen contra la humanidad, y por tanto debía desaparecer. En este episodio el autor intenta recordarlo cuando Esquilache afirma: “Hemos apagado (recalca) cristianamente las hogueras del Santo Oficio porque nuestra época nos ha enseñado que es monstruoso quemar vivo a un ser humano, aunque sea un hereje” (Buro Vallejo, 1958, p.110).

Como aparece, en la trama dramática, Buro Vallejo reanuda con estas reformas del gobierno de Carlos III, pero recrea las circunstancias históricas de una manera concisa que necesita vaivenes entre el pasado y el universo ficticio para llegar a la comprensión de la esencia dramática. Por tanto, el autor no intenta en la trama una radiografía textual de la historia, sino que saca de la historia algunas peripecias como especímenes de las

realidades acontecidas. Dicho procedimiento narrativo desnaturaliza el marco de los acontecimientos que sustentan la representación dramática instaurando una indefinición entre la verdad y la ficción, porque la “realidad ficticia se presenta como si fuera realidad, y produce un juego doble: admite que no es realidad pero insiste en que podría serla- y una realidad todavía más verdadera que la propia realidad” (Vargas Llosa, 1990, p.15). De hecho, en la trama de *Un soñador para un pueblo*, notamos la presencia de la verdad histórica, pero a menudo combinada con la ficción de modo que no podemos hablar de pura verdad, aunque la pieza es histórica ni de ficción a secas sino de la funcionalización de una realidad histórica. Este procedimiento teatral sigue Buero Vallejo a lo largo de las muchas reformas del gobierno de Carlos III pintadas en el universo dramático de *Un soñador para un pueblo*. Lo que en esta obra hace el autor, es evocar un aspecto de la reforma sin explicitarlo, y de ahí deja al lector en una profunda reflexión para descubrir el trasfondo dramático y el sentido del mensaje artístico. Entre las reformas emprendidas por el marqués de Esquilache en aquella España, figuraba la creación de los montepíos. Nacidos de la coexistencia entre los mineros y sus familias, los montepíos tomaron rápidamente una dimensión extensa, transformados por las reformas de Esquilache en una forma de unión y de ayuda mutua entre vecinos. Buero Vallejo, en la reconstitución de la visión panorámica de la España de Carlos III, abarca también la historia de los montepíos a través del discurso testimonial del personaje Ensenada que se dirige a Esquilache en estos términos:

No irás lejos con esas ilusiones. Yo las perdí hace veinte años. ¿Es que han dado nunca la menor muestra de comprender? ¿Te agradecen siquiera lo que haces para ello? Les has engrandecido el país, les has dado instrucción, montepíos, les has quitado el hambre. Les has enseñado, en suma, que la vida puede ser dulce. ” (Buero Vallejo, 1958, p.80)

Aquí, una vez más, la narración dramática no tiene nada diferente de la verdad histórica, pero no por lo tanto podemos conceder a la trama dramática un tono auténtico, y eso por dos razones. La primera es que se trata de una historia transpuesta en un marco ficticio, y por tal, la labor artística inyecta algo ficticio que falsea parte de la autenticidad de la historia narrada. La segunda explicación es relativa al procedimiento narrativo del autor que resume la historia recreada evocando a menudo un elemento como representación de la totalidad de la realidad de una reforma del ministro Esquilache. Por tanto, al leer la trama dramática, nos percatamos de que no puede respetar la realidad histórica de las reformas iniciadas por el marqués de Esquilache en una España durante el gobierno de Carlos III. Por todo eso, comprendemos que la dimensión de la recreación teatral del contexto político, es decir de las reformas de Esquilache, impone al autor un procedimiento dramático fundamentado en la imaginación a partir de una realidad histórica. Asimismo, en este compromiso de dramatizar la realidad histórica en *Un soñador para un pueblo*, casi no existe una línea divisora entre la ficción y la historia real. Meditando sobre la relación existente entre la ficción y la realidad, Liviana (2022) afirma que “la línea que separa una de la otra es cada vez más fina, invisible a veces. Hay escritores que viven en la ficción y otros que toman vidas reales para novelarlas.”(p.12). Algo así se presenta la frontera entre ficción y realidad en la estructura narrativa del contenido dramático de *Un soñador para un pueblo* centrada en la reconstitución de la época de Carlos III como rey de España. Lo que más nos interesa en esta parte, como ya lo intentamos, es mostrar la aparición de las reformas carlistas y sobre todo el procedimiento narrativo del autor en la recreación de los acontecimientos históricos. Además de las muchas evocadas más arriba, otras reformas que no se pueden olvidar son relativas a la iglesia, aunque ya lo habíamos evocado antes, tenemos que detallar ahora esta posición que tenía la visión carlista acerca del funcionamiento eclesiástico.

Tras el concordato de 1753 y la consecución del derecho de presentación de los beneficios anteriormente reservados por

el papa, los monarcas hispánicos tuvieron vía libre para abordar el diseño de un modelo de clero acorde a sus intereses. De hecho, cuando desaparecieron los ministros extranjeros como lo pedían los amotinados, el rey Carlos III se había apoyado en los reformistas españoles como Pedro Rodríguez de Campomanes y el conde de Aranda para saber los verdaderos instigadores del motín de Esquilache. Las investigaciones mostraron que los verdaderos inductores del motín de Esquilache habían sido los jesuitas. Por eso, decidió el gobierno carlista tener mano en todo lo eclesiástico controlando sus grandes riquezas, los nombramientos y el funcionamiento de su propia política. Estas decisiones no fueron consentidas por varios sectores de la nobleza y diversas órdenes religiosas. Por todo ello, mediante el decreto real del 27 de febrero de 1767, se expulsó a la compañía de Jesús de España y sus dominios y todas las posesiones de la compañía fueron confiscadas. Con esta expulsión de los jesuitas, el gobierno carlista aprovechó la ocasión para realizar una reforma de la enseñanza centrada en las disciplinas científicas y en la investigación. De hecho, sometió el gobierno las universidades al patronazgo real y creó en Madrid los Reales Estudios de San Isidro en 1770 como centro moderno de enseñanza destinado a servir de modelo, y también la Escuela de Artes y oficios. En la trama dramática, Buero Vallejo evoca también estas reformas religiosas. Pero, aquí, una vez más, notamos que el autor no sigue a rajatablas la historia de la realidad tal como ocurrió con las reformas. Solo en la narración histórica, el autor evoca de manera matizada el desarrollo de estas reformas dejando al lector reflexionar para descubrir la esencia histórica y real encubierta en los renglones artísticos. Porque esta expulsión de los jesuitas aparece en la narración dramática en su etapa que corresponde a la revalorización de la enseñanza con las riquezas de la iglesia:

El secreto del buen Gobierno son los buenos colaboradores.
Pero no siempre se encuentran y hay que hacerlos... El mes

pasado he concedido quince becas más. Jóvenes estudiantes de matemáticas, de botánicas... Si Dios nos ayuda, a la vuelta de unos años el país tendrá gente apta para todo. (Buero Vallejo, 1958, p.76)

En la cronología de la historia de las reformas carlistas, esta renovación centrada en la enseñanza ocurrió después del destierro del marqués de Esquilache y después de la expulsión de los jesuitas. Pero en el discurso teatral referente a estas reformas, el autor concede la narración dramática a Esquilache como si en la historia real estuviera presente mientras que se encontraba en Cartagena, expulsado de Madrid. Aun así, en la trama dramática, resulta muy difícil disociar la ficción de la realidad, ambas que tienen una estrecha relación:

La ficción está siempre, de una u otra manera, basada en la realidad, ¿en qué sino? Por otra parte, la realidad, los aspectos más complejos de la realidad, están sostenidos y articulados por algún tipo de ficción. De alguna manera, la ficción no está disociada de la realidad; sino que la moldea y la define. Por ello mismo, porque la ficción crea realidad. Por otra parte, tampoco sería posible transformar la realidad sin ficciones literarias provocadoras que pretenden alterar el orden establecido. (Schwartz, 2018, p.3)

Escritor influenciado por muchos autores¹, Buero Vallejo ha heredado un estilo narrativo llamado realista. Este realismo se fundamenta en la concesión de los personajes con sendas trayectorias y sendas características que acercan la ficción dramática a la historia de un pasado real. De este modo, al leer *Un soñador para un pueblo*, nos damos cuenta de esta manía artística del autor empeñado en la reconstrucción de la historia de España durante el régimen de Carlos III. En esto, la fuerza artística similar a la realidad histórica debe analizarse también en la biografía de los personajes dramáticos pintados con un desdoblamiento,

1. Buero Vallejo recibió influencia de autores como Cervantes, O'Neill y Anouilh... sin olvidar que era admirador de la filosofía de Sartre.

pues son seres ficticios y a la vez personajes históricos. Tomamos por ejemplo el personaje El Rey. Lo que sabemos de él, es su estatuto histórico como rey de España en aquel periodo de la ilustración reformista. Viene de Italia, y en la ciudad de Madrid, quiere imponer a los españoles los valores modernos de la vida. Por este personaje, Buero Vallejo intenta recrear la visión reformista que tenía el rey Carlos III quien “se encontró en un Madrid de fango y lo ha dejado de mármol.” (Buero Vallejo, 1958, p.77). Y haciéndolo, instaura por la técnica dramática una fuerte similitud entre el contenido artístico y el pasado histórico como trasfondo de la inspiración teatral de esta obra. Fuera de la capital, otras ciudades habían sufrido también las reformas a partir de las ideas de la ilustración traída de Italia. Fue el caso de la ciudad de Andalucía que debía transformarse en una “especie de cuartel para la reforma de criminales mediante las virtudes calmantes de la geometría.”(Buero Vallejo, 1958, p. 73).

Aquí una vez más, para comprender la narración testimonial, quizás tengamos que recordarla particularidad del autor en meditar “acerca de ciertas constantes en la historia del país.” (Urrutia, 2007, p.187). En este compromiso dramático, hay siempre una dimensión creativa, es decir imaginativa ajuntada a la versión histórica que el autor intenta reconstituir mediante las vidas y los milagros de los protagonistas. En esto, *Un soñador para un pueblo* lleva algo específico. Porque, sí que existe la parte ficticia, pero resulta muy difícil reconocer la frontera entre la ficción y la verdad. Por analogía, en la escena dramática, la voluntad del ministro Esquilache para llevar reforma en España es obstaculizada por la oposición de los nobles quienes instigan disimuladamente la revuelta contra este ministro italiano. Esta etapa es una realidad en las reformas del gobierno de Carlos III, pero por ser recreada en un mundo ficticio, esta realidad histórica pierde algo de su carácter para transformarse en una realidad ficcionalizada, pues desnaturalizada por la fuerza dramática del autor. Eso es una evidencia,

porque en la estructura testimonial de *Un sonador para un pueblo*, el autor recurre a protagonistas con papeles que permiten encontrarse dramatizadas varias peripecias del reinado de Carlos III. De manera ilustrativa, el personaje El Rey, caricatura del rey Carlos III, asegura a Esquilache que no habrá una prisión para él:

El Rey – (Conmovido.) Ven aquí. (Esquilache se acerca y El Rey lo abraza con los ojos húmedos. Luego se desprende y va hacia el foro. Se detiene.) No habrá prisión para ti. Ni proceso. No piden tanto.

Esquilache – ¿Qué piden?

El Rey – Tu destierro, con toda tu familia. (Buero Vallejo, 1958, p. 184)

Con este diálogo, no llegamos a hacer la diferencia entre lo narrado por el autor y la verdad histórica que sustenta la trama dramática. Y hasta tenemos la impresión de que *Un sonador para un pueblo* es una reconstitución textual de lo histórico, aunque no lo podemos afirmar porque estamos en la literatura que no puede separarse de la reflexión y creación ficticias por parte del autor. Para entender más este procedimiento artístico bueriano, nos parece interesante el punto de vista de Santos (2009) para quien “lo verosímil ocupa, por su semejanza, el lugar de lo verdadero.” (p.3). Asimismo, en *Un sonador para un pueblo*, la fuerza narrativa en la reconstitución de las reformas del gobierno de Carlos III está en el proceso dramático muy particular del autor. En esta manía artística, el personaje desempeña un papel o lleva trámites referenciales a la realidad o parte de ella que sustenta la inspiración teatral. Porque fuera de los nombres históricos, los personajes son en sí un cuadro artístico en que se expone la lectura del reinado de Carlos III, su visión reformista y sus colaboradores en Madrid y en España donde la conservación de los valores hacía colgante de ilustración traída de Italia. Cada personaje lleva así una trayectoria, y con su misión en

el funcionamiento de la trama dramática, desliza la ficción narrativa hacia la verdad histórica, o por lo menos quiebra las dimensiones limitativas entre la labor artística del autor y la historia de las reformas del gobierno de Carlos III.

En esta dinámica, podemos orientar nuestra reflexión hacia otros personajes, cada uno con una conciencia, una trayectoria y con trámites que acercan el pasado histórico al contenido de la trama dramática, instaurando casi una indefinición entre la ficción y las dimensiones de la realidad referente al sistema administrativo del régimen de Carlos III. Interesémonos por el personaje Sabatini, un arquitecto y colaborador de Esquilache para llevar a cabo reformas en España de conformidad con las ideas de la ilustración que prevalecían en muchos países europeos como en Italia. En la vida real, existía Sabatini de origen italiano, lo que se puede averiguar por las consonancias de su nombre. Como en las reformas dirigidas por Esquilache, en la trama dramática, Sabatini es el arquitecto ingeniero encargado de planes para cambiar la fisonomía de la ciudad de Madrid. Entrega a Campos, el secretario de Esquilache una maqueta como propuesta de plan para una nueva Madrid limpia:

Esquilache – (Le lanza una rápida ojeada.) La firma. (Se sienta. Campos abre una carpeta, moja la pluma y se la ofrece. Después va recogiendo los documentos y rociándolos con la salvadera a medida que Esquilache los firma.) ¿Has visto la maqueta? Este Sabatini es admirable. El secreto del buen Gobierno son los buenos colaboradores. (Bueno Vallejo, 1958, p.75).

Esta maqueta atestigua el papel esencial desempeñado por Sabatini en la realización de las reformas que hizo el gobierno de Carlos III en España y más precisamente en su capital Madrid. Pero lo más llamativo es que, al retratar la imagen de Sabatini y su profesión por el diálogo entre los personajes, la trama dramática lleva un tono neutro que no es ficción a secas ni pura realidad, sino ficcionalización de la realidad.

Otro personaje como vector del mensaje y de los objetivos teatrales de Buero Vallejo, es Doña Pastora. No es un personaje histórico sino que es una creación del autor en su voluntad de hacer de la trama dramática una visualización de las reformas de Carlos III. Aun así, en la pieza teatral, representa a la mujer del marqués de Esquilache y desempeña un papel importante en el funcionamiento de la trama dramática. Porque se implica en la esfera del gobierno de Carlos III, y por tal acerca la ficción a la realidad. Recordamos que al llegar Carlos III a España, procedió también al nombramiento de una comisión para redactar unas ordenanzas militares. Y de este modo, se retomó el proyecto de reformar el ejército español iniciado por Ensenada en 1750. Pero en la trama dramática, vemos que las reformas en el ámbito militar han sido llevadas de manera injusta. La explicación es la presencia de una figura femenina, Doña Pastora, la mujer de marqués de Esquilache, el ministro extranjero a quien el rey Carlos III había encomendado el proyecto de llevar a cabo las reformas en España. La vida de Doña Pastora, su conciencia dominada por el afán de lucro y su actitud en su reacción conyugal, lo todo dentro del contexto político del gobierno quizás sea por parte del autor otra manera de proyectar la imagen del régimen reformista. Porque si los trámites de este personaje no rozan directamente las realidades de las reformas, es por lo menos la lectura de una conciencia que lleva a la exposición de las reformas y participa de hecho en la creación de una verosimilitud entre la verdad histórica y su teatralización en la trama dramática. Notamos que esta figura femenina influye mucho en las decisiones del ministro referentes a las reformas. En el ámbito militar, el ministro como secretario de Guerra, había emprendido reformas estructurales. Pero estas reformas solo estaban a favor de los intereses de la familia de Esquilache. Porque su mujer le obliga a nombrar a sus propios hijos en cargos que no han merecido:

Doña Pastora – Me permito recordarte que tengo prisa.

Esquilache – (La mira fijamente.) Ayer hablé con el rey... de nuestros hijos.

Doña Pastora – (Alegre.) ¿Nuevas mercedes?

Esquilache – (Después de un momento.) Cuando nombré al primero coronel y al segundo director de la aduana de Cádiz, eran casi niños. El tercero es ya arcediano. Todo se lo pedí al rey porque tú me insististe; pero no sólo por complacerte, sino porque quería que se convirtiesen en buenos servidores de su país. Incurrí en esa costumbre, en esa mala costumbre de los poderosos, porque eran carne de mi carne y quería darles una buena ventaja inicial... que no han aprovechado. (Buro Vallejo, 1958, p.85).

Aquí, una vez más debemos comprender que el procedimiento dramático de Buro Vallejo se fundamenta en un discurso histórico, y por tanto no lo podemos considerar como algo puramente auténtico. Porque es una autenticidad transformada en una ficción que altera el marco real de la historia. De hecho, la estrategia y las reacciones de doña Pastora son una ficción entrelazada con una verdad que si no se contextualiza en las circunstancias referentes a la España de Carlos III, por lo menos puede aplicarse a la realidad de muchos seres humanos. Y justamente, por ser recreación, la realidad histórica como trasfondo de una obra literaria pierde algo de ella, pues se convierte en otra realidad concebida a partir de la imaginación.

Si consideramos el ámbito del discurso historiográfico, cabe preguntarnos ¿Cómo un suceso adquiere estatuto de realidad? De diferentes maneras, pero siempre situándose el enunciante en la perspectiva de testigo – de vista o de oído – respecto del suceso que narra, produciendo como ya lo señaláramos, un revestimiento discursivo. (Pinedo, 1993, p.57).

Por tanto, la historia de las reformas del gobierno de Carlos III, como recreación, si no lleva una dimensión totalmente falsa en la trama dramática, sufre por lo menos la participación

de la invención artística que a veces modifica la historia real concediendo finalmente al contenido dramático este carácter de la ficción- realidad. En esta misma dinámica de analizar la relación entre la ficción y la verdad, llevamos nuestra reflexión sobre el motín de Esquilache.

2. RECREACIÓN DEL MOTÍN DE ESQUILACHE EN LA TRAMA DRAMÁTICA

Queremos empezar esta parte recordando que, en las obras históricas de Buero Vallejo, no es la captación textual de la realidad como trasfondo que importa en la estructura de las piezas teatrales. Lo más importante y que constituye lo esencial del realismo de Buero Vallejo es la dimensión reveladora de la historia. Y ésta no puede concretarse en un mundo literario tal como el teatro sin la intervención de la inventiva del autor que consiste en recrear la verdad histórica en la ficción. Eso mismo hace el dramaturgo que se empeña en pintar en la trama el motín de Esquilache que marca el periodo más controvertido en la historia del reinado de Carlos III. El famoso motín de Esquilache fue una de las consecuencias de las reformas emprendidas por este ministro de origen italiano. Como “partidario de las decisiones tajantes” (Marías, 1963, p.7), Esquilache había preparado un bando definitivo el 10 de marzo, y al día siguiente el bando apareció en las esquinas para que todos los madrileños supieran que se les prohibía definitivamente el uso del chambergo y de la capa larga.

Esquilache – Don Antonio, una copia de esto a la Imprenta Real. Doble cantidad que otras veces. Debe ser fijado mañana por la mañana. Estamos a nueve, ¿no?

Campos – Si, excelencia

Esquilache – Ecco. Mañana, diez de marzo. (Le da otro papel.) Esta instrucción contra infracciones del bando al señor Corregidor y para todos los alcaldes del barrio, con copia de la Real Orden. (Buro Vallejo, 1958, p.102)

Al principio, el gobierno limitó la prohibición del uso de los sombreros de ala ancha o chamberga a los funcionarios. Los alguaciles destinados para hacer respetar esta orden, exageraban atacando a la gente en calle. Les cortaban ellos mismos las capas a las personas, les sacaban multas y cometían otros disparates que destacaron en el sufrimiento del pueblo.

Alguacil 1. – ¡Je! ¿Dónde se dejó usted el chambergo?

(El Embozado lo mira y no contesta.)

Alguacil 2. – ¡Trae la capa!

Embozado 2 – (Se resiste.) ¡Es mía!

Crisanto – Toda no, buen mozo. Su majestad quiere una cuarta.

(El alguacil 2 le quita la capa. El Embozado oculta a la espalda el sombrero)

Alguacil 1 – (Señala.) ¡Mira qué sombrero más lindo aparece por ahí!

(*El Alguacil 2 vuelve al Embozado para verlo.*)

Alguacil 2 – ¡Y qué redondito! (Risas;) ¿Es que le esta chico, paisano?

Embozado 2 – No, señor.

Alguacil 2 – Si no lo pone se va a constipar. Venga conmigo.

(Lo lleva al portal, donde aparece el Embozado 1 con la capa al brazo. Tras él, Roque. Los dos embozados se miran.)

Crisanto – ¿Pagó la multa?

Roque – ¡Pues claro! (El Embozado 2 y el Alguacil 2 entran en el portal. Roque tira de la del Embozado 1.) ¿No te la pones? (Buro Vallejo, 1958, p. 122).

Así empezó hasta el estallido del motín el domingo Ramos de 1766, cuando dos embozados paseaban ostentosamente con capas largas y chambergos en la plazuela de Antonio Martín. Momento después, apareció una banda armada que obligó a los militares a huir. Miles de amotinados remontaron la calle Atocha hacia la Plaza Mayor insultando al ministro Esquilache. Está claro que la prohibición de un vestir tradicional es en apariencia el origen del motín. Pero detrás de ello, había un trasfondo mucho más serio. Desde luego, la escasez y subida de los alimentos y la torpeza en la adopción de medidas impopulares tal como la publicación del famoso bando habían sido factores explicativos de un descontento popular que llegó a adquirir el carácter de una revuelta contra los ministros extranjeros. Los amotinados se dirigieron primero a la mansión del marqués de Esquilache e hirieron a un servidor que les dificultaba el paso. En la mansión de Esquilache, echaron algunos muebles, y luego se dirigieron a la casa de Grimaldi con una xenofobia manifiesta hacia los ministros de origen italiano:

Ya tenemos aquí el anunciado motín. Ha sido providencial que estuvieses fuera. Han saqueado tu casa pero sin llevarse nada de valor. Parece que había quienes vigilaban eso. Han desistido de quemarla porque pertenece al marqués de Murillo. Después han ido a la de Grimaldi, pero allí se han limitado a apedrear los cristales... Y luego, a la de otra persona, a vitorearla. (Buero Vallejo, 1958, p. 161)

Asimismo, fuera de Madrid, las chispas revolucionarias fueron teniendo más dimensiones, pues “no sólo Zaragoza y las Vascongadas, sino Valencia, Murcia, Cartagena, Valladolid, Salamanca, están alborotadas.” (Buero Vallejo, 1958, p. 182). Frente al fervor popular y para controlar la situación, la primera intención de Esquilache como ministro de Guerra era “aplantar sin contemplaciones la revuelta.” (Buero Vallejo, 1958, p. 162). Porque se le presentaba la ocasión “de devolver golpe por golpe,

de atrapar y fusilar a los traidores, de vengar atropellos repugnantes... de imponer, sí, de imponer lo bueno a quienes no querían lo bueno... Y de seguir moldeando a esta bella España.”(Buero Vallejo, 1958, p. 183). Pero como ministro inteligente, Esquilache reflexiona y entre la represión sangrienta y la voluntad popular, el marqués decide cumplir con las peticiones de los amotinados para evitar la guerra:

Esquilache – Cincuenta muertos en Madrid no son nada. Caerán a miles por las llanuras... Una mujer forzada es un gran dolor, pero la guerra lo multiplica... España entera, roja de sangre. Esta misma plaza, dentro de unos minutos, barrida por la fusilería... La política. Y ahora, desnuda, en su más crudo aspecto. El poder, pero cueste lo que cueste... (Suspira.) Sí. Sería una hermosa embriaguez. Mandar de nuevo... Restituir, todavía, la sonrisa a un rostro amado.

El Rey – (Que ha dirigido una grave mirada a la puerta de la derecha.)
¿Y bien?

Esquilache – Vuestra majestad debe aceptar todas las peticiones de los rebeldes para evitar la guerra. (Buero Vallejo, 1958, p. 183).

De hecho, el rey Carlos III no tenía otro remedio que proponer al marqués de Esquilache el exilio en Cartagena antes de regresar definitivamente a Italia. En esta narración, sí que hay algo ficticio porque la literatura es antes de todo una imaginación. Pero en este caso de *Un soñador un pueblo*, se trata de una ficción creada dentro de la realidad hasta conceder a la pieza dramática una verisimilitud. Y al final, notamos que la revuelta contra el marqués de Esquilache ha sido instigada por Ensenada. Éste no puede consentir la pérdida de cargo de ministro de Hacienda, de Guerra y de Secretario de las Indias a favor de un extranjero:

Esquilache – ¡ Yo era tu amigo!

Ensenada – Sí... Un amigo que me suplanta en el Gobierno del país y en el favor real, valiendo mucho menos que yo. Porque tú vales menos

que yo, Leopoldo. ¡Yo empecé todo esto! Y tú te has limitado a continuarlo..., trabajando incansablemente, si; pero con bastante mediocridad. Tú, un extranjero, le quita el puesto al marqués de la Ensenada. ¡Era ridículo!... E intolerable. (Bueno Vallejo, 1958, p.190)

Aquí también, el diálogo insta una similitud entre la imaginación y la realidad histórica a partir de ciertas peripecias dramáticas referentes a circunstancias reales de la revuelta que había destacado en la destitución y el destierro del marqués de Esquilache. Y cuando se descubre en la trama dramática que Ensenada es la mano oscura que instiga la revuelta, el rey le destierra a Medina de Campo:

Ensenada – (Fuera de sí.) La jugada es tuya, ¿verdad? ¡Me admiras!

Esquilache – ¿Qué jugada?

Ensenada – ¡Vamos, italiano! Basta de fingimientos. Sabes de sobra que el rey me destierra

a Medina del Campo. (Bueno Vallejo, 1958, p.188)

Este episodio del destierro constituye una indefinición entre la narración de los acontecimientos y el desarrollo real de la historia que sustenta la trama dramática. Porque en la historia real, tal como ocurre en la trama dramática, “meses después, apaciguado el pueblo, se destacó una cacería contra los instigadores para consolidar la autoridad real” (Peña, 2016, p.7). Por tanto, por el estilo narrativo del autor, la obra *Un soñador para un pueblo* marca un nuevo arranque literario “renovado con la fuerza de la observación de la realidad desde la perspectiva del tiempo.” (Mediavilla, 2014, p.278). Y quizás lo más novador sea la manera en que el autor emprende la observación de la realidad, y que concede un aspecto particular a la trama dramática desde el punto de vista de la recreación artística de la realidad histórica.

CONCLUSIÓN

En resumidas cuentas, podemos deducir que, en la trama dramática de un *Soñador para un pueblo*, Buero Vallejo orienta la fuerza artística hacia el valor testimonial relativo a las circunstancias políticas del gobierno de Carlos III. Entre reformas impuestas y revuelta popular, comprendemos por esta trama dramática que la voluntad popular debe ser una prioridad para la estabilidad de cualquier país. Buero Vallejo, en su compromiso artístico y realista, recurre a una narración literaria sin respetar a rajatablas la historia de los acontecimientos que sustentan el trasfondo dramático. A menudo, las huellas de la historia aparecen resumidas o sufren una interpolación discursiva del autor desnaturalizando con eso mismo el marco histórico. De hecho, el autor usa una forma de estilo artístico con un tono neutro que no es puro realismo ni ficción a secas, sino ficcionalización de una realidad histórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUERO VALLEJO A. (1958) *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Espasa- Calpe.
- LIVIANA J. C. (2022) *¿Es la ficción la realidad?*, Madrid, Cel Cultural.
- MARIAS J. (1963) *La España posible en tiempos de Carlos III*, Madrid, Publicaciones.
- MEDIAVILLA A. D. (2014) *Compromiso y realidad de Buero Vallejo*, Alicante, Universidad.
- PEÑA A. (1916) *El motín de Esquilache o el pueblo contra el rey reformista*, Madrid, Diana...

- PINEDO M. G. (1993) « Algunas consideraciones sobre la ficcionalización del discurso histórico», *Cahiers du CRICCAL* n° 12, p. 56-61.
- SANTOS R. G. (2009) « Lo verdadero y lo verosímil», *Opinión* n°4, Diciembre, p. 14 -22.
- SCHWARTZ G. A. (2018) *Ficción y realidad*, Buenos Aires, Planeta.
- URRUTIA M. E. (2007) «*Un soñador para un pueblo*, drama de Antonio Buero Vallejo», *Ágora* n°1, Junio, p. 176-189. na, Seis Barral.

LA SYMBOLIQUE DU SANG COMME MOYEN DE
RENOUVELLEMENT DE LA MEMOIRE AFRICAINE
DANS *LE RETOUR DU MORT*¹ DE SULEIMAN CASSAMO

**THE SYMBOLIC OF BLOOD AS A WAY OF RENEWAL
AFRICAN MEMORY IN *LE RETOUR DU MORT*
BY SULEIMAN CASSAMO**

Dr Oumar DIALLO

Université Cheikh Anta Diop de Dakar - Sénégal
oumar_dkm@hotmail.com

RESUME

L'écrivain mozambicain, Suleiman Cassamo, dans ce livre contes, cherche à questionner la mémoire africaine de manière générale mais surtout celle de son pays en particulier. En assumant son identité africaine, Suleiman Cas-samo écrit en portugais parfumé par les langues locales (le ronga), comme c'est aussi le cas pour les écrivains africains francophones, maghrébins, créoles, etc. L'introduction de mots, expressions et proverbes d'origines ronga², de façon volontaire, résulte d'un choix délibéré de l'auteur, avec comme finalité la quête esthétique : la couleur locale. Une couleur locale dont le récit est bâti sur le langage oral, seule voie de transmission de la mémoire dans les sociétés tradi-tionnelles africaines.

Par cette transmission de la mémoire, le sang reste une semence dans *Le Retour du Mort* de Suleiman Cassamo. Dans le souci de préserver le passé, autrement dit la mémoire, Suleiman Cassamo met en perspective le sang comme véhicule de celle-ci. Pour l'auteur, la mémoire, étant conduite par le sang, symbolise la vitalité et la force contenue dans le passé du peuple mozambicain. Le sang cesserait ainsi d'être seulement un élément naturel de l'être vivant pour assurer l'engagement de transmettre aux générations futures le passé du pays, de la famille ou de la nation. C'est ce questionnement autour de la symbolique du sang qui s'impose à nous dans l'analyse que nous souhaitons

-
1. Titre en portugais : *O Regresso do Morto*, traduit par Isabel Vale Ferreira & Annick Moreau, Paris, 2012, 2e. Éditions Chandeigne.
 2. Le ronga ou xironga est une langue bantoue parlée en Afrique australe et au Mozambique.

faire du livre, *Le retour du mort* de Suleiman Cassamo. Cette ressource vitale du corps, dont la symbolique est associée à la vie mais aussi à la douleur, traverse les différents contes de l'œuvre de Suleiman Cassamo.

MOTS-CLES : Mozambique, Transmission, Tradition, Mémoire, Conte

ABSTRACT

In his tales, Mozambican writer Suleiman Cassamo seeks to question African memory in general, and that of his country in particular. In fully accepting his African identity, Suleiman Cassamo writes in Portuguese flavored with local languages (Ronga), as is also the case for francophone African writers, Maghrebin, and Creole ones, etc. The introduction of words, expressions and proverbs of Ronga origins results from a deliberate choice of the author, with such finality of the aesthetic quest : the local color. A local color whose narrative is built on the oral language, the only means of transmitting memory in traditional African societies.

In this transmission of memory, blood remains a seed in Suleiman Cassamo's *Le Retour du Mort*. With a view to preserving the past - in other words, memory - Suleiman Cassamo puts in perspective blood as a vehicle for the latter. For the author, memory, being driven by blood, symbolizes the vitality and strength contained in the past of the Mozambican people. Blood would thus cease to be merely a natural element of the living being to ensure the commitment to transmit to the future generations the past of the country, families or nation. It is this questioning over the symbolism of blood that we intend to explore in our analysis of Suleiman Cassamo's *Le Retour du Mort*. This vital resource of the body, whose symbolic is associated with life but also pain, crosses over the different tales in the work of Suleiman Cassamo.

KEYWORDS : Mozambique, Transmission, Tradition, Memory, Storytelling.

INTRODUCTION

Au Mozambique, comme dans toutes les anciennes colonies portugaises d'Afrique, le processus de déracinement fut douloureux et continue de l'être. En général, cette douleur est enregistrée dans les littératures et dans les arts africains. Les premières manifestations littéraires du milieu de l'année 1975 avaient pour but

d'appeler les lecteurs mozambicains à repenser leurs positions politiques sur le pays. À cette époque, nous avons la présence de Luis Bernardo Hon-wana, José Craveirinha et tant d'autres qui, à travers la littérature, ont hissé le drapeau de l'indépendance du Mozambique. Après les guerres de libération et civile, la littérature mozambicaine continue à réévaluer les questions relatives à la tradition, à l'identité et à la soif d'appartenir à une terre. Ce sont là des questions qui restent importantes pour la littérature mozambicaine. Ainsi, le rôle des écrivains d'aujourd'hui est aussi de résister à l'imposition de la culture européenne.

Dans son recueil de contes, *Le Retour du Mort*, Suleiman Cassamo, comme Mia Couto, Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, Lilia Momplé, s'attaque aux problématiques sociales, culturelles et politiques du Mozambique. En effet, le sang, dans sa symbolique, nous apparaît comme un cordon qui articule ces différentes problématiques.

Dans le souci de préserver le passé, autrement dit la mémoire, Suleiman Cassamo met en relief le sang. Pour l'auteur, la mémoire, étant conduite par le sang, symbolise la vitalité et la force contenues dans le passé du peuple mozambicain. Le sang cesserait ainsi d'être seulement un élément naturel de l'être humain pour assurer l'engagement de transmettre aux générations futures le passé du pays, de la famille ou de la nation car, comme le souligne Amadou Hampâté Bâ « pour l'Africain, le symbole n'est pas abstrait mais concret, en ce qu'il est, sur terre, comme l'écho, ou la projection concrète, d'un des aspects de la Force primordiale. »³ Ainsi, cette « Force primordiale » ne serait autre que le sang.

Ce prétexte autour de la symbolique du sang s'impose à nous dans l'analyse que nous souhaitons faire du livre, *Le Retour*

3. BÂ, Amadou Hampâté, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris : Présence Africaine, 1972, p. 128.

du Mort de Suleiman Cassamo. Dans un premier temps, nous allons proposer une petite esquisse du recueil. Ensuite, nous analyserons le sang comme force motrice de la mémoire. Enfin, nous nous pencherons sur le sang comme métaphore de l'histoire mozambicaine.

1. POUR UNE ESQUISSE DU RECUEIL DE CONTES : LE *RETOUR DU MORT*

“A meus pais : porque o sangue é veículo da memória.”⁴

Par cette phrase, Suleiman Cassamo exprime une reconnaissance à ces parents car, grâce à ces derniers, la mémoire continue à subsister. Cette pensée fidèle aux parents et géniteurs est aussi un retour aux traditions et à la terre mère. En effet, le retour aux sources est le thème central de cette œuvre de Suleiman Cassamo : *Le Retour du Mort*.

1.1. L'œuvre

Dans ce recueil de contes, l'auteur présente un mélange de cultures qui partagent le même espace : le Mozambique. Par l'hybridation culturelle, il cherche à affirmer une identité nationale mozambicaine. Ainsi, c'est dans la diversité culturelle du pays que l'auteur trouve les ingrédients de ses contes, qui donneront une nouvelle saveur à la terre. Le mélange de sang est un symbole de la richesse de la culture mozambicaine. Sang européen, indien et africain, d'où le caractère hybride de la culture mozambicaine. Comme dans toutes les littératures africaines, les

4. CASSAMO, Suleiman, *O Regresso do Morto*, Lisboa, Caminho, 1997, p. 7. (À mes parents: parce que le sang est le véhicule de la mémoire). La traduction est la nôtre.

contes visent à enseigner la morale et le plus souvent, à la fin de sa narration, le conteur tire une conclusion à travers laquelle il met en exergue la leçon à transmettre aux générations futures. Autrement dit, il s'agit de véritables outils pédagogiques fondés sur une littérature orale : l'oralité.

Composé de dix contes, *Le retour du mort* mélange des aspects de la vie urbaine et rurale. Lorsque l'auteur représente la vie dans les villes, il dépeint tantôt des populations riches, tantôt des pauvres, vivant dans des banlieues, avec leurs tristesses ou leurs difficultés. Dans ces contes, l'auteur marque l'ambiguïté de la vie urbaine, qui impose une certaine rupture avec les traditions. Le peuple mozambicain, face aux charmes de la postmodernité, a du mal à s'abstraire du savoir et de la sagesse traditionnelle.

Dans ce livre, plusieurs thèmes se côtoient. Le thème de la mort, qui tantôt représente la fin naturelle de la vie, symbolise les difficultés et les privations de la vie quotidienne. Un autre que l'on peut appréhender est la situation des femmes : l'auteur présente les femmes comme porteuses d'une force motrice dans la société. On pense que la femme peut signifier la vie, s'opposant ainsi à la mort. D'où tout l'intérêt de notre sujet, car la femme, étant porteuse de vie, est une allégorie de l'espérance, dont la métaphore n'est rien d'autre que le sang. La femme est ainsi un pilier fondamental dans la transmission de la mémoire africaine en générale.

Les neuf contes sont narrés à la troisième personne, ce qui nous donne l'impression d'être en face d'un conteur. Seul un conte ayant un aspect épistolaire est raconté à la première personne. Les éléments de la nature sont constitutifs de l'univers littéraire africain, car les cultures africaines établissent une relation d'appréciation et d'intimité avec la nature et l'être humain. Dans *Le retour du Mort*, l'auteur choisit un élément fondamental chez l'être humain : le sang. Il s'agit là d'une façon habile

d'aborder la place et le rôle central de la femme mozambicaine en particulier et africaine en générale. Dans la même séquence argumentative, nous pensons que, malgré la place qu'occupe la femme dans la société mozambicaine, elle reste la principale victime des méfaits de la modernité.

1.2. L'amour ambigu

Le conte « Madelaine, fleur de mon cœur » est la plus choquante illustration de la fragmentation de la modernité. Fabião, à la fois narrateur et protagoniste du récit, a abandonné sa terre, ses racines et son amour à la quête de la vie urbaine et de l'assimilation culturelle : en retour, il a été frappé par la tristesse de ne même pas avoir le courage d'écrire une lettre à la femme qu'il aime. Ce personnage illustre bien la distance qui existe entre le monde urbain et le monde rural. Une situation qui montre à suffisance combien il est douloureux de s'insérer dans la culture moderne. Fabião, une fois assimilé, s'appelle Neves⁵ et a adopté des comportements d'hommes blancs. En changeant de prénom, Fabião subit les méfaits de la modernité car voulant devenir plus blanc que les Blancs : tout simplement « Neige », il ne peut donc pas vouer son amour à Madalena, puisqu'elle est restée à la campagne et ignore tout du milieu urbain. En justifiant ainsi l'abandon de Madalena, il excuse aussi le renoncement aux traditions, car, d'une certaine manière, il avait été obligé de renier ses racines pour permettre au pays de grandir et de suivre le développement :

Je pourrais bien t'épouser, Madalena. Mais comment les amis de Neves t'accueilleraient-ils, toi, une personne inculte ? Ridicule !

5. Neves veut dire « Neige ». La Traduction est la nôtre.

Mais il y a l'autre, Fabião, la fleur de ton cœur. Il existe toujours. Il pense à toi, aux nôtres, à notre monde, à notre village (Cassamo, 2012, p. 69-70).

Cette citation illustre bien la situation ambiguë dans laquelle s'enlise Fabião. Et cette aventure, il y entrainera « la fleur » de son cœur, Madalena. Nous retrouvons cette même ambiguïté dans un autre conte : « Mémé Velina ». Dans celui-ci, la question tourne autour de la place de la belle-fille de Mémé Velina : le conflit de génération qui s'invite dans la famille d'Arnesto, son fils. Mémé Velina pensait que son fils, Arnesto n'était pas assez « homme » car il participait beaucoup aux tâches ménagères :

Est-ce que c'est vrai, vraiment vrai, Arnesto ? Arnesto, mon fils, toi peut pas être un jouet, une photo qu'on colle sur du papier ! Toi dois être un vrai homme, comme ton père. Au Jone, il tordait le cou aux bandits. Moi a souffert pour élever toi. Ton père Malaitchi, a laissé toi ici dans ce ventre. Moi encore gamine, la mamelle était pas tombée (Cassamo, 2012, p. 69-70)

Ce passage met suffisamment en évidence l'attitude d'une Maman à l'égard de son fils. Par ces mots elle incite son fils à être plus dur avec sa belle-fille. Mémé Velina pense qu'« être une femme c'est avoir le cœur patient. C'est pour cela que Dieu a fait la femme. Savoir endurer la souffrance. » (Cassamo, 2012, p.70). Un point de vue qui n'est pas du tout partagé par son fils Arnesto qui continue à soutenir sa femme dans les tâches ménagères. Mémé Velina voit l'émancipation de la femme mozambicaine comme une menace à l'ordre familial et social.

Cependant, cette position de Mémé Velina va évoluer quand elle apprendra que sa belle-fille attend un bébé. Le sang de son sang, étant préservé, Mémé Velina devient plus séduit par cette harmonie qui existe entre son fils Arnesto et sa belle-fille. Le

rôle central du sang dans famille mozambicaine nous amène à penser qu'il est une force motrice.

2. LE SANG : FORCE MOTRICE DE LA MEMOIRE DU PEUPLE MOZAMBICAIN

Pour les Mozambicains en particulier, et les Africains en général, la mémoire joue un rôle fondamental dans la préservation de la culture, car en Afrique, la tradition et l'histoire ont longtemps été transmises aux jeunes essentiellement par voie orale, de sorte que l'absence de mémoire équivaldrait à la perte d'une partie de l'histoire et des traditions. Les personnes âgées sont les chroniqueurs des événements qui doivent être transmis aux jeunes. En racontant les histoires du passé, ils assurent la pérennité de la tradition. La figure du conteur occupe une place de choix, car elle contient non seulement les connaissances à transmettre, mais aussi les moyens de les transmettre. Le conteur (griot) a un rôle qui va au-delà de la simple narration, puisqu'il doit également former d'autres conteurs, car c'est ainsi qu'il garantira la pérennité des traditions.

Suleiman Cassamo recrée dans son narrateur la figure du conteur traditionnel, ce qui nous montre que le besoin de raconter de belles histoires parlées conduit à celui de les transformer en histoires écrites. La thématique culturelle est l'âme de la littérature mozambicaine. Par la littérature, il s'agit d'un retour aux sources comme moyen de réconciliation entre élite dirigeante et son peuple.

Ainsi, il s'agit là d'une littérature orientée vers la mémoire et les traditions ancestrales africaines. Le passé, occupant une place centrale dans le récit de Suleiman Cassamo, peut présenter diverses versions car comme le souligne Bosi : « [ele] reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a

imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual.»⁶

2.1 Le conflit de génération

En analysant l'œuvre de Suleiman Cassamo, et en mettant en perspective la construction de l'identité nationale, nous constatons que l'actuelle société mozambicaine se défend contre la mondialisation, qui tente de faire disparaître certaines cultures. En effet, même si le combat est inégal, et que l'adversaire, la mondialisation, dispose d'armes puissantes, Stuart Hall souligne que « as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto, a perpetuação da herança »⁷ sont des éléments constitutifs d'une communauté imaginaire. Avant Suleiman Cassamo, d'autres écrivains et penseurs tels que Cheikh Anta Diop ont porté des revendications pour la désaliénation culturelle et l'autonomie politique. Ainsi, Cheikh Anta Diop démontre, dans *Fondements économiques et culturelles d'un Etat fédéral d'Afrique noire*⁸, le passage obligé vers l'édification d'un corps de sciences humaines articulé autour des réalités culturelles de l'Afrique noire contemporaines. Le retour à la terre mère mozambicaine pour Suleiman Cassamo tout comme celui de Cheikh Anta Diop à l'Égypte ancienne reste fondamental pour une contribution historique à la civilisation universelle.

6. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 56. (Réduit, unifie et rapproche dans le même espace historique et culturel l'image du rêve, l'image du souvenir et les images de l'éveille permanente). La traduction est la nôtre.

7. HALL, Stuart, *A identidade cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2006, p. 58. (Les mémoires du passé, le désir de vivre ensemble, la pérennisation du patrimoine). La traduction est la nôtre.

8. DIOP, Cheikh Anta Diop, *Les fondements économiques et culturels d'un Etat fédéral d'Afrique Noire*, Présence Africaine, Paris, 1974.

Cependant, nous l'avons vu avec le conte Mémé Velina, au prétexte de vouloir rester fidèle à certaines traditions, notre auteur émet des réserves sur le risque d'exhumer des pratiques archaïques sans pertinence dans société mozambicaine où se bousculent plusieurs temporalités dans l'intention de réécrire la modernité. Pour se faire, nous analyserons le conte « Le mariage du marié » pour mettre en évidence la pertinence du sang comme force motrice de la mémoire mozambicaine. Si nous pouvons considérer la mémoire comme héritage alors nous y voyons aussi le sang comme véhicule de celle-ci. Le sang fascine, unit et effraie. Il représente aussi bien la vie que la mort. Dans le conte « Le mariage d'un marié » le personnage principal, Lucas Macie, symbolise à suffisance cette double représentation. Dans un contexte de colonisation au Mozambique, Suleiman Cassamo retrace le parcours de Lucas Macie, ouvrier dans une usine portugaise. A travers ce conte, nous observons tout un processus de formation de l'identité mozambicaine. Par la voix de Lucas Macie, confronté au désir de préserver le sang familial, l'auteur frise l'ardente volonté du personnage à défendre les intérêts des ouvriers mais surtout lutter pour libérer son peuple du joug colonial portugais. Les parents de Lucas souhaitent voir leur fils unique se marier et avoir des enfants avant leur mort. Le vieux Macie, à ce titre dit :

Ce qui nous réunit, c'est tu es un homme maintenant. Ta mère et moi - il (le vieux Macie) désignait sa femme avec le fourneau de sa pipe - nous n'avons plus d'énergie, nous attendons la mort. [...] Comme je te disais, tu es un homme maintenant, Lucas. [...] Je pense que tu comprends... [...] Que réponds-tu ? Tous ceux qui ont attrapé des oiseaux, qui ont gardé du bétail avec toi, sont déjà mariés. [...] mon fils, nous voulons un petit-fils. Si tu ne laisses pas de semence qui continuera la lutte ? Marie-toi, mon fils, ce sont tes vieux qui te le demandent (Cassamo, 2012, p. -121-122).

Même si l'auteur prêche, à travers sa narration, un retour aux sources, nous constatons qu'en analysant cette citation que

le choix, entre vivre pour le collectif ou vivre pour la famille, reste très difficile pour Lucas. Ce dernier se dit « déjà marié. Marié à la lutte des ouvriers de l'usine » (Cassamo, 2012, p. 123). Pour se justifier, Lucas dénonce avec fermeté, sous fond d'idéologie marxiste, l'exploitation abusive dont fait l'objet le peuple mozambicain durant la colonisation portugaise. Malheureusement, Lucas Macie fut arrêté par la Police fasciste de Salazar, le jour même de son mariage avec Maria, après avoir vécu avec cette dernière un amour éphémère. Il part à jamais, en laissant son épouse, Maria, enceinte et par la même occasion satisfaire le vœu pieux de ses parents :

Après cette réunion, les choses entre Lucas et Maria ont pris un nouvel élan. Peu après, elle était « grosse ». Ainsi l'avait exigé le vieux Macie, afin d'être sûr que sa future bru continuerait son sang. C'est précisément le jour du mariage, jour de la grande fête au village, qu'une voiture est arrivée, a écrasé les pieds de manioc. Lucas Macie qui enlaçait son épouse, a vu la voiture approcher. Un policier et trois gardes indigènes se sont dirigés vers le couple.

- Excuse-moi, Maria, a-t-il chuchoté. Je ne savais pas que ce serait aujourd'hui (Cassamo, 2012, p. 126).

De cette citation, nous avons le sang comme berceau de la mémoire des anciens car de cette union naîtra un enfant qui à son tour assurera la continuité la famille Macie. Le sang mêlé du couple Lucas et Maria s'élargira pour alimenter le combat ouvrier contre le colonialisme portugais. Ce sang de cette famille, brutalement séparée, symbolise aussi la communion et fraternité des familles mozambicaines en quête d'une nation libre et indépendante. Cette quête ne se fera pas sans une lutte sanglante contre le régime fasciste de Salazar. D'où l'importance, dans le chapitre suivant, d'analyser notre thème sous l'angle d'une métaphore du passé colonial portugais.

3. LE SANG : UNE METAPHORE DU PASSE COLONIAL PORTUGAIS.

La conception du traditionnel dans l'œuvre de Suleiman Cassamo ne peut pas être comprise comme un simple conservatisme, puisqu'elle ouvre un espace pour le développement d'une autre version de l'histoire du Mozambique, racontée et vécue par le peuple, dans sa forme la plus orale. Ainsi, Il reste à nous lecteurs d'appréhender une corrélation entre le passé colonial du Mozambique et la mémoire collective. Notre auteur s'intéresse de façon permanente à la construction quotidienne de la mémoire du passé colonial portugais.

Le Mozambique comme l'Afrique traditionnelle, de manière générale, possède également un adage que les Africains utilisent à escient contre le monopole discursif de l'Occident pour revaloriser le continent. Ainsi, « en Afrique, quand un vieillard meurt, c'est toute une bibliothèque qui brûle », tel était la philosophie du grand sage Amadou Hampâté Bâ. Ceci ne signifie pas seulement qu'en Afrique le savoir et la mémoire sont géron-tocratiques par excellence, mais plutôt repose sur l'idée que l'oralité est en Afrique le véhicule du savoir et de la mémoire. Par conséquent, la mémoire du passé colonial au Mozambique, notamment de son dénouement à la faveur de l'indépendance, peut être considérée comme un fait générationnel.

3.1 L'expression de la violence

Dans ce chapitre, nous cherchons à mettre en évidence, à travers deux contes du recueil, le dialogue permanent entre histoire et mémoire dans *Le Retour du Mort*. Les deux contes en question sont « Les funérailles de Bobi » et « José, pauvre père Noël ».

Tout comme le sang qui irrigue le corps permet aux êtres vivants de rester en vie et en nourrit les organes, il permet aussi la mobilité. Dans le conte « les funérailles de Bobi », le scénario est tout autre. Bobi, le bien-aimé chien du petit José, l'accompagnait partout jusqu'au jour où il fut écrasé par Victor :

Victor, un colon qui avait des plantations, a freiné lorsque Bobi a traversé, puis il a accéléré. Le hurlement intense et bref a été la troisième chose. Le chien n'a plus bougé. Enlaçant le chien écrasé, José a pleuré, couvert du sang chaud et abondant. Et personne n'a interrompu l'étreinte macabre. Dominant tous les autres bruits de la Nature, les plaintes du petit s'élevaient comme le vent grave dans l'intimité des nuits d'août. Larmes et sang ont dessiné sur l'asphalte des ruisseaux égarés, indécis (Cassamo, 2012, p. 95).

Dans ce passage, nous avons une mise en relief de la cruauté du colon portugais à l'égard même d'innocents enfants. Le sang symbolise ici l'oppression dont était victime le peuple mozambicain durant la colonisation. Le sang de Bobi mêlé aux larmes du petit José dévoile le destin de la jeunesse mozambicaine. Celle-ci est appelée à souffrir davantage sous le joug de la colonisation portugaise. Car, « cet après-midi-là, plus personne n'avait joué au baby-foot, ni football, ni à pile ou face, ni même au yoyo. Tous les gamins étaient partis, en silence, vers le couchant » (Cassamo, 2012, p. 95). Ici, ce couchant exprime la fin imminente d'une temporalité qui sera évincée par un destin incertain vers lequel chemine le peuple meurtri du Mozambique. Ce sang répandu traduit tout simplement une perte de la force vitale.

Abondant dans la même perspective, nous observons une tendance identique dans le conte « José, pauvre père Noël ». La vie quotidienne de la majorité de la population mozambicaine est marquée par la recherche permanente d'un emploi et la bataille pour la survie quotidienne. Nombreux étaient ceux qui ne pouvaient gagner leur vie qu'en vendant leurs produits agricoles ou en

faisant des échanges sur les marchés informels. Cette réalité se reflète également dans plusieurs contes de Suleiman Cassamo.

Dans le conte « José, pauvre père Noël », le personnage de José sort avec sa charrette tractée par son âne, pour vendre des tripes. « C'était Noël 1953 » (Cassamo, 2012, p. 101), période bien avant le début des guerres de libération en Afrique lusophone. Le Mozambique, comme l'Angola, la Guinée-Bissau, le Cap-Vert et São Tomé et Príncipe, subissait les affres du régime fasciste de Salazar.

José, après avoir travaillé toute la journée pour fêter Noël en famille, est assassiné. En voulant ramener des cadeaux aux siens, il devient alors un cadeau macabre pour sa famille. Un cadeau qui sera découvert par sa femme alors que scintillaient des feux d'artifice dans le ciel de Lourenço Marques (Actuel Maputo capitale du Mozambique) :

Et qui arrivait à cheval maintenant ? José, enfin ? C'était lui !... Et la carriole ?... Sous la lumière du lampadaire du coin de la rue, l'âne est devenu cheval. Là-haut, dans l'ombre qui tombait des bords du chapeau, les yeux du cavalier étaient deux sphères d'acier en fusion. Les bras, tenailles métalliques, pendaient le long du corps. Plus bas, de longues jambes descendaient la selle. Elles étaient en charbon brillant mais la puissance du fer. [...]

Mais voici qu'à présent on frappe violemment. Les enfants se réveillent. Elle sort. Elle croise le regard de l'âne. Elle s'approche de la carriole : les bras en Christ cloué sa voix. José gisait. Les yeux exorbités, la barbe blanche de Père Noël maculée de sang noir (Cassamo, 2012, p. 101).

Cette citation témoigne de la violence de la domination coloniale portugaise en Afrique. L'expression « maculée de sang noir » renvoie au caractère sacré et religieux de la tragédie qui vient de frapper une famille pauvre qui vivait de la vente de tripes. Comme José, le vieux Gimo dans le conte « Les mains de la vie », vendait lui aussi des tripes en ville, sur une charrette tirée par son âne. Mêmes activités, même sort. Le vieux Gimo

fut dépouillé de son argent par des fonctionnaires de banque. Des économies que lui et sa femme ont réalisées pour s'acheter une charrue et rentrer au village afin de cultiver la terre et gagner leur vie à la sueur de leur front. Comme nous l'avons analysé, le sang reste un thème central du recueil de contes *Le Retour du Mort* de Suleiman Cassamo. Le sang associé à la violence, au crime, à la perte mais aussi à la vie et à la mémoire.

CONCLUSION

Le retour aux traditions et à la terre est le point central de cet ouvrage de Suleiman Cassamo. L'auteur y présente un mélange de cultures qui partagent le même espace : le Mozambique. Par le biais de l'hybridation culturelle, il cherche à affirmer une identité nationale mozambicaine. Et c'est dans la diversité culturelle du pays que l'auteur trouve les ingrédients de ses contes, qui donneront une nouvelle saveur à sa littérature. Tout ce recueil de contes est placé sous la symbolique du sang car, à travers lui se transmet la mémoire, l'histoire et la culture mozambicaine. Suleiman Cassamo et d'autres écrivains africains ont cherché un discours d'affirmation locale basé sur le culte de la mémoire et des ancêtres. Ainsi, le choix du thème : la symbolique du sang dans l'œuvre de Cassamo est pertinent car il met l'accent sur la famille comme une colonne vertébrale autour de laquelle s'articulent les différents aspects de la culture mozambicaine. Tout au long de notre analyse, nous nous sommes aperçus que le sang a plusieurs connotations. Fluide et clair, il est faste et positif. C'est le cas dans le sang mêlé entre Lucas Macie et Maria. Cette fusion est une source vitale, symbolisant l'amour, la communion et la naissance mais surtout la transmission de la mémoire. Cependant, Lorsqu'il est répandu, il traduit la perte de cette force vitale et le refroidissement du corps ; c'est l'exemple avec la fin tragique de Bobi, écrasé par le colon Victor. Coagulé et foncé, comme dans le conte « José, pauvre père Noël », il a une connotation négative. En

définitive, le sang reste un thème fascinant dans les littératures africaines car, de façon ambivalente, il symbolise aussi bien la vie que la mort, le sacré que l'impur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BA Amadou Hampâté (1972) *Aspects de la civilisation africaine*, Paris : Présence Africaine.
- BOSI Ecléa (2004) *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, São Paulo: Companhia das Letras.
- CASSAMO Suleiman (2012) *Le Retour du mort*, Paris : Éditions Chandeigne.
- CHEVALIER Jean & Gheerbrand, Alain (1982) « Dictionnaire des symboles - Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres ». Paris : Robert Laffont.
- CHAVES Rita (2005) *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, São Paulo: Ateliê.
- COUTO Mia (1996) *Estórias Abensonhadas: contos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares (2003) *Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas*. In: Barbosa, Maria José Somerlate (Org.) (2003), *Passo e Compasso : nos ritmos do envelhecer*, Porto Alegre: Edipucrs.
- JUNOD Henri-Alexandre (2019) *Les contes des Ba Ronga (Mozambique, Afrique du Sud)*, Paris : Karthala.
- MACEDO, Tânia (2007) *A narrativa Contemporânea moçambicana*, São Paulo : Arte & Ciência

TROCO DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL DA PÓS ABOLIÇÃO

EXCHANGE OF SLAVERY IN POST-ABOLITION BRAZIL

Mark Séraphin DIOMPY

Département de Langues Romanes

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RESUMO

No Brasil, após séculos abolida a escravidão, a população negra continuou em busca da sua integração na sociedade. Entre o século XIX e XX, socialmente, uma parte desse povo foi abandonada nas favelas onde as políticas públicas faziam faltas para poder facilitar o seu acesso à educação, à saúde e à luta contra o tráfico de drogas e a insegurança cotidiana. No ponto de vista económico, tinha dificuldades para sair da pobreza e da miséria visto que as condições de trabalho ainda não eram as melhores. Esses problemas com que foi confrontado o Afrobrasileiro na pós abolição nos levaram a perguntar se a escravidão não deixou algum troco que o Negro tinha que pagar antes de ser aceite na sociedade brasileira. Entende-se como "troco" neste trabalho, as consequências da escravidão para a população negra no Brasil. Para alcançar a ascensão social, económica e política, ele tinha que lutar, por um lado, contra a falta de integração e o abandono, por outro, combater o racismo e a discriminação no mercado de trabalho.

PALAVRAS CHAVE: Brasil, Negro, Liberdade, Integração, Racismo.

SUMMARY

In Brazil, centuries after the abolition of slavery, the Black population continues to seek its integration into the society. Between the 19th and 20th century, socially, part of this population was abandoned in the slums where public policies were lacking to facilitate their access to education, health and to fight against drug trafficking and daily precariousness. Economically, they had difficulty getting out of poverty and misery because the working conditions were not yet the best. Those problems that the Afro-brazilian faced in the post-abolitionist period led us to wonder whether slavery did not leave a certain 'currency' that the Black had to pay before

being accepted in the Brazilian society. In this article, the word 'currency' is perceived as the consequences of slavery upon the Afro-brazilian population. To achieve social, economic and political ascent, they had to fight, on the one hand, against the lack of integration and abandonment, and on the other hand, against racism and discrimination in the labor market.

KEYWORDS: Brazil, Black, Emancipation, Integration, Racism.

INTRODUÇÃO

Atualmente, em quase todos os países da América Latina que conheceram a escravidão, o Afrodescendente foi vítima de racismo por parte duma classe social que se diz superior, e o Afro-brasileiro não foi poupado deste fenómeno. Depois da abolição da escravidão e, sobretudo, a partir da Constituição de 1891, inferiu-se que todos os brasileiros seriam iguais perante a lei. Sendo assim, o Brasil passou a ser considerado como um país de democracia racial onde as três raças viveriam em "paz" e "harmonia". Porém, durante os últimos anos, com os acontecimentos envolvendo as questões raciais, esse mito tanto louvado começou a desvendar-se na sociedade brasileira principalmente entre a população afrobrasileira. Isso nos leva a dizer que o martírio de que sofre atualmente o Afro-brasileiro seria uma Liberdade inacabada, ou seja, um troco que ele próprio não poderia explicar a origem, ou que os termos dessa liberdade não foram bem definidos visto que não houve uma indenização para facilitar a integração dos recém-libertos. No contexto atual, os diferentes problemas com que é confrontado o Afro-brasileiro poderiam ser considerados como sendo um "troco da escravidão", que foi imposto indiretamente pelo Estado brasileiro durante esses séculos, refletindo na falta de políticas públicas para a inserção do ex-escravizado na nova sociedade. Para melhor avaliar o valor do que seria para nós o "troco da escravidão", vamos dividir o nosso trabalho em duas partes. Na primeira, falaremos

da falta de integração do Afrobrasileiro da após abolição e na segunda, do racismo de que a população afro-brasileira está sendo vítima no país.

II. FALTA DE INTEGRAÇÃO E O ABANDONO DO NEGRO NO PÓS ABOLIÇÃO

Ao lutar para sua liberdade, os ex-escravizados estavam longe de imaginar que isso seria uma etapa de uma longa caminhada na conquista da sua liberdade e dos seus direitos. Mas naquela altura, o importante era só ter um espaço e gozar da sua integração e do seu bem estar na nova sociedade. A pressão dos movimentos abolicionistas e as revoltas dos escravos levaram o governo brasileiro a assinar a abolição da escravidão em todo o seu território nacional para aparecer como um "bom aluno" nos olhos da comunidade internacional sem pensar no futuro do Recém liberto. Este último, também estava contente com o novo estatuto que lhe foi atribuído. Neste contexto, alguns decidiram ficar nas fazendas por não ter onde ir ou por medo de começar uma nova aventura, outras foram para as cidades ou saíram em busca de uma vida melhor fora do alcance do antigo dono. Uma vez fora do cativeiro, deu-se conta de que foi enganado ao ser liberto sem políticas públicas de acompanhamentos que poderiam salvá-lo do desemprego e da exclusão social.

1.1. Falta de integração

Sociologicamente, a integração social consiste no processo de introdução de indivíduos ou grupos em contextos sociais maiores, com padrões e normas mais gerais. E segundo o Novo Dicionário Aurélio, a integração é uma política que objetiva integrar no seio de uma sociedade as minorias raciais, religiosas ou sociais. Mas, partindo das duas definições, vimos que, depois

da abolição da escravidão no Brasil em 1888, a população negra sofreu muitas injustiças que a levou a ficar à margem da sociedade:

A nível social: a sociedade é um conjunto de pessoas que mantêm boas relações sociais a fim de criar um quadro de vida em que todos os indivíduos se sentem integrados e implicados no desenolvimento. Mas, infelizmente, depois da abolição, o Afrobrasileiro não se sentiu como parte integrante da sociedade brasileira porque não houve nenhuma política pública que visava regastá-lo da pobreza, da exclusão e do abandono. E o Estado nem fez esforços para facilitar a sua integração na nova sociedade. Pelo contrário, em vez de beneficiar de uma indenização por serviços fornecidos ao senhor de engenho e ao Estado brasileiro durante quase quatro séculos de exploração, uma parte da população negra foi menosprezada por uma sociedade racista que já lhe deu as costas.

Para se fazer um lugar e poder, pelo menos sobreviver, uma parte da população negra foi morar primeiro nos bairros periféricos para poder ficar perto do trabalho visto que o mercado imobiliário e a configuração das cidades brasileiras naquela época não deixaram nenhum lugar que poderia acolher os recém-libertos. Antes, é bom lembrar que quase todos os senhores de escravos que moravam na Casa Grande, na fazenda, tinham uma casa chamada sobrado ou um solar nos centros das cidades do país. E aquela configuração relegou os Negros à periferia. Isso pode ser justificado com as palavras de Kainde, personagem da obra *Defeito de cor*, da autora Ana Maria Gonçalves, quando ela disse:

Eu fui a primeira entre os escravos a saber que nós mudaríamos. A Sinhá Ana filipa disse que tinha vendido a fazenda e tudo o que se encontrava dentro dela, inclusive os pretos da senzala grande, e estava comprando um solar na capital, para onde levaria apenas as coisas de uso pessoal e os pretos da senzala pequena, pois nós não tínhamos

entrado, na negociação. Fiquei com vontade de saber se o Lorenço ainda estava na senzala grande, mas não tive coragem de perguntar. Os dias seguintes foram de muito trabalho, empacotando tudo o que era da Sinhá, as roupas, os enxovais e os bens valiosos ou de estimação dos quais ela não queria se desfazer. (Ana Maria Gonçalves, 2017: 185-185)

No entanto, com o aumento do número de libertos, os mucambos se desenvolveram em torno das grandes cidades para dar origem, posteriormente, às chamadas favelas. Por outro lado, a habitação nas favelas e cortiços das grandes cidades brasileiras daria origem a um novo tipo de moradia, denominado cortiços. Os cortiços são casas coletivas subdivididas em vários cômodos e alugadas a várias famílias negras nas suas maiorias. Os cortiços são exemplos perfeitos das casas que temos em Medina, Grand Yoff e em alguns bairros de Parcelles Assainies, no Senegal. Essa separação social levou Bruno Xavier Martins a dizer :

Se o mercado de trabalho relega uma parte da população à pobreza, o mercado imobiliário nega aos pobres a possibilidade de morar no espaço onde moram aqueles que têm o poder de pagar. Surge então uma exigência economicamente impraticável, mas socialmente inegável. Desta contradição surgem as habitações sociais. (Bruno Xavier Martins, 2013:103)

Assim, as habitações sociais de que fala Bruno, pós-abolição, foram organizadas e destinadas, em sua maioria, às populações negras e de baixa renda, já que as condições económicas em lhe foram oferecidas não possibilitaram a ascensão imediata dessa camada social.

A nível económico : em todas as sociedades, a economia é o pilar do desenvolvimento e da coesão social. E num mundo em que é o poder de compras que determina o lugar das pessoas na sociedade, cada membro tem que trabalhar para não perder o seu *ranking*. Mas, isso não foi o caso da população negra brasileira do pós-abolição. Então sentindo-se ameaçados com as

ideias abolicionistas e os números de compras de alforrias por parte dos escravos, com a ajuda das irmandades, o governo brasileiro decidiu autorizar uma entrada de emigrantes europeus e asiáticos no país para não ter que sofrer uma crise de mão-de-obra nas fazendas. Essa política não permitiu que o recém alforriado pudesse ter uma oportunidade de trabalho para garantir o lugar dele na sociedade brasileira.

Assim, no mercado de trabalho, o Negro foi logo substituído pela mão-de-obra vinda da Europa. Foi isso que levou Celia Maria Marinho de Azevedo a denunciar:

A partir da data da obolição, o tema de transição deixa subitamente de existir e o Negro, como um passe de magia, sai de cena, sendo substituído pelo imigrante europeu. Simultaneamente, a esta troca de personagens históricas, introduzem-se novos temas tais como desenvolvimento económico industrial, urbanização e formação da classe operária brasileira com base uma população essencialmente estrangeira. (Celia Maria Marinho de Azevedo, 1987 : 20)

Essa troca de mão-de-obra empurrou o Negro ao desemprego, visto que houve, por parte dos empregadores brasileiros, uma preferência do europeu, como dizia Florestan Fernandes (1978), por estes terem mais afeitos ao trabalho livre e por demonstrarem responsabilidade no cumprimento das cláusulas contratuais, bem como por terem também conhecimento superior na área da produção. Este favoritismo, baseado no preconceito, levou o Negro a ficar fora de uma sociedade de produção que ele ainda não dominava por falta de preparação, de formação e de desprezo por parte do Estado. O Negro recém-liberto tinha que competir com uma mão-de-obra europeia. Isso não foi uma tarefa fácil na medida em que, na sociedade brasileira, a inserção do negro enquanto ator social ficou vinculado à imagem do ex-escravizado. Num país em que é a força de trabalho que dá ao homem um lugar na sociedade, sem trabalho, o Negro tinha pouca chance de ascender e de se integrar numa sociedade que

já esqueceu que, num passado recente, o desenvolvimento socio-económico baseava-se na força de trabalho dele. A nova realidade e a modernização das empresas fizeram com que a mão-de-obra negra ficasse relegada ao segundo plano. Nisto, Florestan afirma:

Na medida em que a ordem social competitiva e a urbanização estavam em plena emergência (...) os negros e os mulatos ficaram à margem ou se viram excluídos da prosperidade geral (...) porque não tinham condições para entrar nesse jogo e sustentar suas regras. (...) Viveram dentro da cidade, mas não progrediam com ela e através dela. Constituíram suas regras (...) e só partilhavam em comum uma existência árdua, obscura e muitas vezes deletéria. (Fernandes Florestan, 1978: 99).

O problema é que o Negro ficou a margem na sociedade. As autoridades daquela época não pensaram no pós-abolição do Negro para criar condições que facilitaram a sua inserção na nova sociedade. Pelo contrário, decidiram imediatamente escolher outras alternativas para o substituir pelos estrangeiros. Sem apoio e nem indenização, o Negro foi abandonado numa malta que não lhe permitiu esquecer o seu pesadelo para conseguir sair da pobreza e da miséria.

A nível política: segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa* (2013), a política é um conjunto de princípios e de objetivos que servem de guia a tomadas de decisão e que fornecem a base da planificação de atividades em determinado domínio. Mas, ao basear-mo-nos nesta definição, vimos que o Negro brasileiro do pós-abolição participou muito da tomada de decisão ou na planificação de atividades na história do país através das lutas dos diferentes Moniventos Negros. Por um lado, no ponto de vista cívico, é bom lembrar que os escravos não tinham o direito de conservar o nome deles, então foi o dono quem escolheu o nome para todos os que estavam na sua posse e a maioria desses nomes estavam ligados à religião católica como: Dos santos, De Jesus, Nascimento, Santa Cruz, etc.

Por outro lado, os ex-escravos não tinham direitos a votos, visto que não eram ainda considerados como cidadãos como dizia Sophie Duchesne : « être citoyen, c'est « être quelqu'un quelque part »» (Sophie Duchesne,1997: 330 p). No Brasil, as condições não foram favoráveis para o Negro ser alguém, o que facilitaria a sua integração cívica e política :

Escravidão e grande propriedade não constituíram ambiente favorável à formação de futuros cidadãos. Os escravos não tinham os direitos civis básicos à integridade física, à liberdade, à própria vida, já que a lei os considerava propriedade do senhor, como os animais. A população legalmente livre faltava quase todas as condições para o exercício dos direitos civis, sobretudo a educação, pois dependia dos grandes proprietários para morar, trabalhar e defender-se contra o árbitro do governo e de outros proprietários. Quanto aos senhores não se pode dizer que fossem cidadãos. Eram livres para votarem e serem votados nas eleições municipais. Mas faltava-lhes o próprio sentido da cidadania, a noção de igualdade de todos perante a lei. (José Murilho de Carvalho, 1998 : 19).

Este fenómeno perdurou até a atualidade, porque na cena política brasileira, notamos uma fraca representatividade do Afro-brasileiro. Nas eleições, em vez de ser eleito, o Negro está a eleger políticos Brancos, e as favelas hoje em dia são consideradas com um bastião eleitoral para as pessoas que pretendem fazer uma carreira política no país; e nem vamos nos atrasar para contar o número de políticos Negros que foram eleitos para cargos importantes na história do Brasil desde a independência. Apesar desse contexto passado, atualmente tem havido muitas lutas da sociedade brasileira para inserção do afrodescendente no cenário político. Então, visto isso, como é que uma pessoa que nem tem o direito de decidir o seu destino poderia ser eleito ? Responder a essa pergunta é mostrar como é que o Negro foi relegado ao segundo plano num país onde há uma forte presença negra.

1.2. Abandono

Com o fim da escravidão e a decadência do sistema escravocrata no Brasil da pós abolição, alguns escravos deixaram as fazendas para ir aos grandes centros urbanos e não estando preparados econômica e socialmente a esta nova situação, eles não podiam compartilhar o mesmo quadro de vida com os Brancos. Foi aí que a luta pela ocupação do espaço urbano-habitacional para ficar perto do trabalho e as dificuldades devido às novas realidades os obrigaram a morar nos arredores das cidades criando, assim novos tipos de habitações. Mas, como o Estado não se preocupava ainda com o problema do alojamento, deixou proliferar habitações precárias sem esgotos e nem assistência sanitária. A obra *Quarto de despejo*, por exemplo, da autora Carolina Maria de Jesus, narra a história dela enquanto moradora de uma favela da cidade de São Paulo durante o século XX. Durante a narrativa é possível notar a descrição das moradias das favelas quando a autora afirma:

O barraco é assim: de tábua, coberto de lata, papelão e tábuas. Tem dois cômodos, “não muitos cômodos”. Um é sala-quarto-cozinha, nove metros quadrados, se muito fôr, e um quartinho, bem menor, com lugar para uma cama justinha, lá dentro. [...]. Tem muitas coisas dentro dele, que a luz da janelinha, deixa a gente ver : um barbante esticando, quase arrebrandando de trapos pendurados, mesinha quadrada, tábua de pinho; fogareiro de lata, lata de água, lata de fazer café, lata de cozinhar; tem também guarda-comida, escuro de fumaça e cheio de livros velhos e mais duas camas, uma na sala-quarto-cozinha e outra no quarto assim chamado. [...]. Isto é o barraco dentro. O barraco fora é como todos os barracos de todas as favelas. Feio como dentro. (Carolina Maria de Jesus, 1963: 160).

A descrição de cubata-casa que parece com muitas habitações criadas desde a pós abolição nos arredores das grandes cidades pelos Negros recém-libertos para ficar perto do trabalho mostra a precariedade e a pobreza em que vivia a comunidade afro-brasileira. "Jogado

à Liberdade", e não tendo outra saída do que ficar num lugar desprovido de tudo, o Negro foi levado a enfrentar as difíceis condições de vida como podia, para sobreviver e se adaptar. Em certas zonas em que ele morava, uma das problemáticas é o acesso à educação. Foi isso que levou Florestan a dizer:

Dessa forma, a luta dos negros por um espaço naquela sociedade era desumana; estavam sozinhos “abandon-nados à própria sorte”. O Estado, por sua vez, não propôs nenhum plano de assistência que visasse à inclusão dos ex-cativos na nascente sociedade de classe. Eles precisavam competir com a quantidade de libertos existente, com o “inimigo” imigrante mais bem estruturado, contra o preconceito que decaía sobre seus ombros pela sua recente história de escravidão e, principalmente, pelo seu habitus (no sentido bour-dieusiano), mediante a socialização, a que fora submetido. (Fernandes, Florestan, 1978: 250).

Como afirma Florestan, o Negro brasileiro não tinha oportunidades para sair dessa competição e tinha que lutar ou ficar fora de um sistema criado sem ele e contra ele. Foi esse sistema que levou o Negro brasileiro ao abandono social. Basta olhar para a tipologia da habitação no Brasil para compreender que alguns lugares onde mora o Negro são de difícil acesso, e podem ficar longe dos centros urbanos. Além disso, o Estado brasileiro não tinha projetos efetivos para melhorar o Sistema habitacional onde viviam uma parte dessa população. Pois, podemos dizer, sem dúvidas, que as favelas são lugares onde vive a maioria dos negros e o Estado brasileiro não aconselha visitas aos turistas porque acha que é um lugar perigoso. Este exemplo mostra a falta de motivação do governo para tirar o Negro da exclusão social. No Brasil, a polícia, como cúmplice do Estado, tem promovido o genocídio do Negro nas favelas usando como argumento a luta contra as drogas e o grande banditismo. Isso pode ser justificado através da fala da personagem principal da obra *Torto Arrado*, do autor brasileiro Itamar Vieira Júnior, em que Bélonisia denuncia:

Nós moramos na periferia da cidade, e lá os policiais usavam a mesma desculpa de drogas para entrar nas casas, matando o povo preto. Não precisa nem ser julgado nos tribunais, a polícia tem licença para matar e dizer que foi troca de tiros. Nós sabíamos que não era troca de tiros. Que era extermínio. (Itamar Vieira Junior; 2018: 5).

Num país que tem um Estado sério, esse tipo de ação da polícia não deveria ser recorrente porque as investigações deveriam ser levadas a sério com inquéritos finalizados que apontassem os verdadeiros culpados. No domínio da educação, a escola é sempre considerada como um espaço de convivência onde os alunos recebem uma formação. No Brasil depois do Império, a educação cabia ao Estado que tinham como objetivo prestigiar as escolas públicas, o que levou muitos filhos dos fazendeiros e políticos se tornarem bacharéis e doutores. Por outro lado, os escravizados e os seus descendentes encontravam entraves no acesso à educação na sociedade brasileira. Esse cenário pode ser justificado através das palavras de Helio Santos, quando disse:

A escola pública, que é aquela para a qual os pretos e pardos podem ir, hoje, está em ruínas. Entretanto, isso nem sempre foi assim. A escola pública secundária, no Brasil, foi por muito tempo tida como padrão de excelência no ensino. Para ela iam os filhos dos coronéis e políticos, no interior. Nas grandes cidades, muitas dessas escolas serviram de base para diversas figuras que depois iriam brilhar nos mais diferentes campos da vida. Quando e porque, de repente, essa escola foi perdendo, rapidamente, a sua consolidada posição para as escolas particulares ? Respondemos pelo final : a causa foi a chamada “democratização do ensino”. Isto é : quando a população carente (da qual os pretos e pardos são larga maioria) passou a ter acesso à escola pública esta se deteriora por completo. A partir daí, os governos (municipal, estadual e federal) começaram a desprestigiar a escola pública. Afinal, os filhos das elites não cursavam mais aquela escola, agora “infestada” por um alunado carente de tudo. (Hélio Santos, 2013 : 18).

Como consequência da problemática do acesso à educação, os negros também poderiam ter dificuldades para entrar no mercado de trabalho. Esse contexto nos leva a perceber como o racismo tem determinado as experiências da população negra no Brasil.

3. RACISMO E DISCRIMINAÇÃO

O racismo, ao sustentar a ideia da superioridade duma raça em detrimento de outra, tem como consequência a discriminação social e racial. No caso do Brasil, racismo e discriminação são duas palavras ligadas ao contexto histórico e político-social. Então, não se pode falar do racismo sem abordar as ações políticas discriminatórias na pós-abolição.

2.1. Racismo

O racismo não é um problema específico ao Brasil, faz objetos de debates especificamente em todos os países que conheceram a escravidão. As Origens do racismo são longuíquos, porque confrontados com as necessidades económicas, devido à exploração das terras descobertas e à falta da mão-de-obra, alguns pensadores inventaram as teorias de raças para submeter os Negros à escravidão. Sustendada pelas teorias e legitimada pela Igreja católica, a exploração do homem pelo homem durou quase três séculos nas Américas. Depois da abolição da escravidão no Brasil e as teorias do branqueamento da população com a chegada dos imigrantes europeus, a luta pela acupação do espaço e a abundância da mão-de-obra, criou uma confrontação entre o Negro e o Branco em vários domínios sociais. Mas, no que diz respeito ao Brasil, o racismo foi tanto sutil que muitas pessoas acham que não existe e não persiste na sociedade brasileira.

Racismo na história educativa: No Brasil, depois da abolição da escravidão, a história do povo negro foi distorcida e manipu-

lada a ponto de haver em alguns contextos o apagamento dessa relevância histórica no desenvolvimento cultural e socio-económico do país. Porém, quando o Movimento Negro Unificado (MNU) começou a discutir essas questões e levá-las às autoridades para que tomassem conta dessas injustiças, políticas públicas começaram a ser pensadas e aplicadas em várias esferas da sociedade brasileira, como a Lei 10639/2003, que infere o ensino da História e cultura afrobrasileira nas instituições de ensino, como afirma Paraná:

Devem os professores ao tratar da História da África e da presença do negro no Brasil fazer abordagens positivas sem deixar de tratar do sofrimento provocado pela escravidão, mas não se limitando a esse momento. Deve antes, realçar a luta dos escravos contra o cativo, a contribuição do negro em todos os campos da cultura brasileira, no passado e no presente. (PARANÁ, 2006: 23).

Nesta lógica, o governo, através dos conteúdos pedagógicos bem elaborados a partir desta nova lei, desconstruiria os discursos hegemónicos e racistas segundo a mentalidade branca:

A história narrada nas escolas é branca, a inteligência e a beleza mostradas pela mídia também o são. Os fatos são apresentados por todos na sociedade como se houvesse uma preponderância absoluta, uma supremacia definitiva dos Brancos sobre os Negros. Assim o que se mostra é que o lado bom da vida não é e nem pode ser negro. Aliás, a palavra negro além de designar o indivíduo deste grupo étnico-racial pode significar sujo, lúgubre, funesto, sinistro, maldito, perverso, triste, nefando, etc. (Hélio Santos, 2001: 27).

Esta imagem e discursos atribuídos ao Negro, portanto, podem dificultar a convivência entre Brancos e Negros no ambiente escolar, em que as crianças negras são às vezes vítimas de racismo. Diante da incompreensão dessa atitude, as crianças, por vezes, levam esse tipo de problema aos pais, que não têm justificativa para dar, por não estarem preparados para resolver esse tipo de situação. Um exemplo está nas propostas seguintes: «

Um menino chegou à casa reclamando que as crianças não queriam brincar com ele por ele ser negro. Seu pai orientou-o da seguinte maneira : “Quando algum coleguinha disser que não quer brincar com você, dizendo que você é negro, diga que ele é um racista”!» (Ana Lúcia E.F Valente, 2002: 52). Nem mesmo a criança sabe o que significa ser "racista", mas o seu pai teve uma resposta justa que poderia permitir que o seu filho se defendesse e se sentisse poderoso aos olhos de quem quer destruí-lo. E numa sociedade em que o governo não pode resolver esses problemas em determinadas áreas, a resposta seria ferir o seu inimigo.

Racismo no mercado de trabalho: Segundo os dados da Síntese de Indicadores Sociais (SIS), divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE 2019), a fraca presença do Negro no mercado de trabalho brasileiro na pós abolição, foi sempre justificada pela falta de preparação e da qualificação. Mas, no decorrer dos anos, essa justificativa já não convence ninguém porque a situação vai de mal para pior, visto que o Estado não intervia efetivamente em ações para a inserção do negro no Mercado de trabalho. Nos primeiros anos da abolição, com a entrada dos imigrantes vindos da Europa, houve uma preferência da mão-de-obra branca por parte dos fazendeiros e empresários que levava muitos recém libertos ao desemprego. A citação abaixo explicita:

No início do século xx, a sorte estava lançada e o trabalho nos campos de café do oeste estava totalmente identificados. Na eventualidade de negros e brasileiros miscigenados serem contratados, era para realizar os trabalhos sazonais e precários que não eram suficientemente bem pagos para atrair os imigrantes. (...) Quando havia um excesso local de imigrantes, os homens libertos podiam ainda ser reduzidos a trabalhador pagos por dia. (Andrews, 1998 : 111).

Perante essa situação de preferência, a saída que se oferecia ao Negro era migrar para as áreas urbanas onde alguns empregos não exigiam qualificação, e contar com a força física para garantir sua sobrevivência. Foi a partir daí que muitos Negros começaram a trabalhar em empresas ocupando cargos que seus vizinhos Brancos não queriam, sem saber que o racismo que lhes obrigou a fugir das áreas rurais já estava à sua espera nas cidades, sobretudo quando tinha que apresentar um currículo e fazer uma entrevista para um emprego. Mais determinado do que nunca a boicotar o caminho do êxito e da ascensão social do Negro, um código foi criado para determinar a cor do candidato. Como afirma o sociólogo e autor Brasileiro Helio Santos, na obra intitulada *A busca de um caminho para Brasil: a trilha do círculo vicioso*:

Nos anos 80, os profissionais de Recursos Humanos foram denunciados por estarem usando em suas fichas de seleção de pessoal o famoso e malfadado “código 4”. Fazia parte da trama o próprio SINE (Sistema Nacional de Emprego). O código citado identificava a cor do candidato para que assim a empresa interessada, de posse da ficha, pudesse, antecipadamente, dispor de um “argumento” para dizer : “a vaga já foi ocupada”; “aguarde ser chamado” ; “não foi possível desta vez” etc. (H. Santos, 2001).

O uso desse código era uma forma clara de racismo porque prejudicava uma categoria social que foi oprimida por um sistema socio-político. Mas, se o Sistema Nacional de Emprego teve a coragem de usar este código, fica claro que o racismo foi institucionalizado no país há muitos anos. O racismo institucional pode ser definido como todas as leis aprovadas para manter o Afro-brasileiro na ignorância ou na pobreza e todas as políticas destinadas a promover a supremacia branca. Crisóstomo (2010) oferece uma definição bastante plausível quando salienta:

É toda forma de ocorrência que coloca em uma situação de desigualdade um coletivo, neste caso, um coletivo étnico. Ele não difere dos outros tipos de racismo, mas ele acontece através das instituições, coisa que não estamos acostumados a perceber. Então o processo de desenvolvimento institucional privilegia determinado tipo de grupo étnico em detrimento de outros. O Racismo institucional pode ser encontrado, por exemplo, na hora das contratações no mercado de trabalho ou quando o Estado deixa de eletrificar determinada comunidade rural, ribeirinha, e desenvolve a mesma eletrificação em uma outra comunidade étnica. (Mario Crisóstomo, 2010, <http://ibahia>).

Essa concepção de Crisóstomo mostra claramente que após a escravidão, os Negros foram jogados à liberdade, não apenas por seus proprietários, mas também pelo Estado brasileiro. Esse racismo institucional começou, quando, na precipitação, o governo votou uma lei facilitando a entrada dos Brancos e dificultando a dos Negros no território brasileiro. No artigo primeiro desta lei, temos :

Art 1. É inteiramente livre a entrada, nos portos da República, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho que não se acharem sujeitos à ação criminal de seu país, exceptuando os indígenas da Ásia ou de Africa, que somente mediante autorização do congresso nacional poderão ser admitidos de acordo com a condição que forem então estipulas.(Decreto do Congresso n° 528, de 28 de junho de 1890 de Deodoro da Fonseca. Article 1).

Com esta lei, o Negro brasileiro perdia pouco a pouco o poder e via a liberdade dele ser restrita. Pior ainda, as mesmas autoridades fizeram com que os recém-libertos não pudessem beneficiar da terra ao torná-la muito cara com a lei da terra n° 601/1850. Mais uma vez, o Negro foi social e territorialmente excluído, marginalizado e sem direitos nenhuns por uma sociedade racista. É bom também realçar que não é só o racismo de que é vítima o Afro-brasileiro; há uma discriminação flagrante que mina a sociedade brasileira.

2.2. Discriminação

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (2013), a discriminação é a ação de tratar as pessoas ou grupo de pessoas de forma injusta ou desigual, com base em argumentos de sexo, raça ou religião, etc. No Brasil, este tratamento de maneira injusta para com o Afrobrasileiro na pós abolição tornou-se quase uma coisa legalizada, pois em todas as áreas em que ele está presente, é sempre visto como um ex-escravizado.

No Mercado de trabalho, o Afrobrasileiro sofreu e continua a sofrer de três tipos de discriminação, como dizia Helio Santos (discriminação racial no Brasil, 2008):

- **discriminação ocupacional** porque na "mente" de alguns empresários brancos, o trabalho e as capacidades do Negro estão postos em causa devido ao seu passado histórico. Isto fez com que notássemos a ausência dele em alguns lugares de luxo em que o marketing conta muito, como nas mídias, nas farmácias, restaurantes, nas regiões Sul e Sudeste do país, como se o Afrobrasileiro tivesse o direito de estar em contato com os clientes.

- **discriminação salarial** mesmo tendo a mesma formação que um Branco ou fazendo o mesmo trabalho, ele continua a receber um salário menor, sem contar os Afro-brasileiros que vivem nas zonas rurais e fazem trabalhos braçais. Outra realidade que justifica o baixo salário, é a qualificação, na medida em que a maioria da população negra deixa a escola muito cedo para trabalhar e ajudar a família.

- **discriminação pela imagem**, no Brasil, quando as vagas de trabalhos são lançadas sobretudo nas mídias e que as empresas querem uma pessoa de boa aparência, devemos entender por boa aparência uma pessoa de pele branca. Nesta lógica, a citação de Neuza completa:

É a autoridade da estética branca que define o belo e sua contraparte, o feio, nesta nossa sociedade classista, onde os lugares de poder e tomada de decisões são ocupados hegemonicamente por brancos. Ela é quem afirma: “o negro é o outro do belo”. E esta mesma autoridade quem conquista, de negros e brancos, consenso legitimador dos padrões ideo-lógicos que discriminam uns em detrimento de outros. (Souza N. Santos, 1983: 29)

Mas, se pensarmos no que deve ser boa aparência, considerando o porte físico, boa parte da população brasileira, independentemente da etnia a que pertence, ficaria fora do critério, isto é, do mercado de trabalho, e o Negro poderia competir visto que o físico dele faz parte dos melhores do planeta. Num país de forte miscigenação como o Brasil, o padrão da beleza poderia ser uma pessoa oriunda da miscigenação como: uma mulata, cabocla, cafuza ou uma morena. Mas, no país esse padrão é dado à "Laura do Nordeste" com olhos azuis. Segundo uma pesquisa realizada pelo DIESSE em 2001, é no Mercado de trabalho que a discriminação é mais visível, foi isso que levou George Reid a dizer:

O mercado de trabalho é uma das esferas em que se distingue com mais clareza a eficiência dos mecanismos discriminatórios no Brasil, assim como o seu modo sutil de operar. Pois, ocultando por fatores aparentemente objetivos, derivados de novas e tradicionais exigências productivas, velhas questões permanecem: os indivíduos negros estão sujeitos mais ao desemprego, permanecem mais tempo nesta situação e, quando têm trabalho, lhes são reservados postos de trabalho de menor qualidade, status e remuneração. (George reid Andrews, 1998: 313).

Permanecer no desemprego é uma situação que nenhum indivíduo quer, porque sabemos que, para existir num mundo capitalista, devemos ter um poder de compras. Então, dificultar o acesso ao emprego do Negro só aumenta a distancia que já existe entre ele e o Branco. Para poder sobreviver, só resta ao Negro brasileiro os trabalhos que os Brancos não querem. Desde pós abolição até agora, é frequente ver os Afro-brasileiros ocuparem funções que não têm muita remuneração, como faxineiras, guar-

das, motoristas, etc. Esta observação é feita por quase a maioria das pessoas que visitam o país e foi isso que levou o músico Gilberto Gil na sua canção “Mão da limpeza” a dizer:

Mesmo depois da abolida a escravidão;
Negro é a mão de quem faz a limpeza;
Lavando a roupa encardida;
Esfregando o chão; [...]
Negro é a vida consumida ao pé do fogão. (Gilberto Gil, 1984).

É pena salientar isso, mas é verdade que houve e continua havendo trabalhos no Brasil, que para além dos refugiados da América Latina, são os negros quem fazem. Juntando tudo com o abandono e a violência exercida pela polícia contra a comunidade negra no país, pensamos que o que poderia justificar esta injustiça contra a comunidade afro-brasileira do pós-abolição é um racismo mascarado pelas elites dirigentes e sustentado pela sociedade ou é um troco da escravidão que nem sabemos quando é que essa dívida seria reembolsada para que o Negro possa gozar da sua liberdade total.

CONCLUSÃO

A escravidão e as teorias raciais fizeram com que o Negro não se orgulhasse duma etapa da sua história. Mas, quando a humanidade reconheceu este erro e queria acabar com essas práticas, as autoridades dos países que conheceram a escravidão possibilitaram melhores condições para que os ex-escravizados pudessem ser rapidamente bem inseridos nas sociedades. No caso do Brasil, muitas falhas foram notadas na integração do "novo cidadão" e isso teve como consequências vários problemas de que sofrem os Afro-brasileiros na pós-abolição. Esta ira para com as pessoas que passaram três séculos a bravar a mata na exploração do pau-brasil e depois nas lavouras de café e

de cacau e cujo o sangue derramado foi o combustível que serviu para sustentar o desenvolvimento socio-económico é injustificada. Mas, a verdade é que, esta fúria pode ser entendida como um troco da escravidão que nem o negro conhece de onde saiu e quais são os termos daquela dívida. Atualmente, mesmo diante desse contexto histórico, alguns Afro-brasileiros tem conquistado a ascensão e valorização social, mas outros ainda encontram problemas na medida em que o dinheiro que eles ganham nem dá para sobreviver. Neste conflito declarado, parece que o melhor caminho é o Negro continuar resgatando o respeito e a auto-estima através de lutas dos movimentos de resistência afrodescendentes, como o MNU, o Black Live Matter, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREWS George Reid (1998) *Negros e Brancos em São Paulo*, São Paulo, Editora da Universidade do Sagrado Coração, Bauru.
- AZEVEDO Celia Maria Marinho de (1987) *Onda Negra medo Branco. O Negro no imaginário das elites século XIX*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- CARVALHO José Murilho de (1998) *Os Bestializados : O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Campanha das Latras.
- DUCHESNE Sophie (1997) *Citoyenneté à la française*, Paris, Presses de Sciences Politiques.
- FLORESTAN Fernandes (1978) *A integração do negro na sociedade de classe*, São Paulo, Ática, 3ª edição.
- FONSECA Deodoro da (1890) *Decreto do Congresso n° 528*, de 28 de junho, Artigo.
- GONÇALVES Ana Maria (2017) *Um Defeito de cor*, São Paulo, Editora Record, 15^{ème} édition.

- JESUS Carolina Maria de (1963) *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, São Paulo, edição Popular.
- JUNIOR Itamar Vieira (2018) *Torto Arrado*, Salvador, Todavia.
- MARTINS Bruno Xavier (2013) *O programa Minha Casa Minha Vida: a mercadoria habitacional a serviço da reprodução da capital em contexto de crise*, São Paulo.
- SANTOS Hélio (2001), *A busca de um caminho para o Brasil*, São Paulo, Senac.
- SANTOS Souza Neuza (1983) *Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, Rio de Janeiro, Editora Graal.
- VALENTE Ana Lúcia E.F, *SER NEGRO NO BRASIL HOJE*, São Paulo, Editora Moderna, 2002.

LE PORTUGAL ET L'ANGLETERRE : RELECTURE
D'UNE HISTOIRE COMMUNE Á LA FOIS
GLORIEUSE ET DOULOUREUSE

**PORTUGAL AND ENGLAND: REREADING A COM-
MON HISTORY BOTH GLORIOUS AND PAINFUL**

El Hadji Omar THIAM

Département de Langues Romanes
Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RESUME

Notre article revisite quelques pages d'histoire commune entre le Portugal et l'Angleterre du XII au XIX siècle. En effet, les événements glorieux et les événements douloureux que nous avons choisis sont examinés et leurs conséquences sur l'évolution politique et sociale des deux pays mises en évidence. Pour les premiers événements, nous nous pencherons sur l'intervention des croisés anglais dans la libération de Lisbonne de la domination arabe au XII siècle et sur l'intervention de la troupe anglaise commandée par le Général Beresford dans la guerre civile portugaise opposant libéraux et absolutistes au début du XIXe siècle. Pour les seconds, nous nous limiterons au traité de 1810 entre le Portugal et l'Angleterre sur le commerce au Brésil et à l'ultimatum britannique de 1891.

Quelle est la portée politique et sociale de ces événements historiques ?
Quelles représentations ont-ils fait l'objet dans le champ littéraire portugais ?

MOTS-CLES : Portugal, Angleterre, Histoire commune, Événements glorieux, Événements douloureux.

ABSTRACT

Our article revisits some pages of common history between Portugal and England from the 12th to the 19th century. Indeed, the glorious events and the painful events that we have chosen are examined and their consequences on the political and social evolution of the two countries are highlighted. For the first events, we will focus on the intervention of the English crusaders in the

liberation of Lisbon from Arab domination in the 12th century and the intervention of the English troops commanded by General Beresford in the Portuguese civil war between liberals and absolutists at the beginning of the 19th century. For the latter, we will limit ourselves to the treaty of 1810 between Portugal and England on the trade in Brazil and to the British ultimatum of 1891.

What is the political and social significance of these historical events? What representations have they had in the Portuguese literary field?

KEYWORDS: Portugal, England, Common history, Glorious events, Painful events

INTRODUCTION

Le Portugal et l'Angleterre ont une histoire commune que nous nous proposons de revisiter dans cette étude. Depuis le Moyen Âge, ces deux pays se sont investis dans le développement de la flotte militaire et de la marine marchande. Cela explique en partie le fait qu'ils se soient lancés très tôt aux côtés des espagnols et des hollandais à la découverte des mers et à la conquête de nouvelles terres. Dans cette aventure, les portugais et les anglais ont à la fois fait preuve d'union et de désunion.

Il convient de noter que l'Angleterre a toujours été une actrice majeure dans l'évolution politique du Portugal. Cette évolution est rythmée par des événements glorieux (la reconquête du Portugal au Moyen-Âge et la libération du Portugal de l'invasion napoléonienne) et des événements douloureux (le traité de 1810 entre le Portugal et l'Angleterre sur le commerce au Brésil et l'ultimatum britannique de 1890).

La première question que nous posons porte sur le contexte et la portée socio-politique de ces événements. La seconde est relative à la représentation de ceux-ci dans la littérature portugaise au fil des siècles.

Nous répondrons à ces interrogations en nous référant à quelques livres d'histoire du Portugal et en analysant des œuvres appartenant à des époques littéraires différentes. Il s'agit de *História do Cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago, *Felizmente há luar* (1963) de Luís de Sttau Momteiro, *Uma Família Inglesa* (1867) de Júlio Dinis et *Próspero Fortuna* (1907) d'Abel Botelho.

1. EVENEMENTS HISTORIQUES GLORIEUX

Le premier événement glorieux sur lequel nous nous penchons est la reconquête du Portugal au Moyen-Âge. En effet, les relations entre le Portugal et l'Angleterre remontent au XII^{ème} siècle. En 1147, le Portugal, alors sous domination arabe, entreprit une guerre de reconquête de son territoire. Dans cette entreprise, les croisés anglais avaient apporté une contribution décisive dans le champ de bataille. Ainsi, au cours de l'encerclement de Lisbonne, les anglais avaient enregistré beaucoup de pertes en vie humaine. À ce propos l'historien Charles Nowell écrit :

Alphonse 1^{er} eut la bonne fortune, inespérée, de s'assurer le concours d'une grande force de croisés Anglais, Français, Allemand et Flamand [...] les forces alliés assiégèrent la ville pendant trois mois entiers. Le siège fut long et meurtrier, surtout pour les Anglais et Lisbonne tomba en octobre 1147, pour être une cité portugaise (Nowell : 1953, p. 20).

Cette reconquête glorieuse constitua non seulement un trait d'union entre deux peuples, frères d'arme, mais encore une source d'inspiration pour bon nombre d'écrivains portugais contemporains. Nous pouvons en citer José Saramago (1922-2010). Ce dernier procède à la fictionnalisation de l'encerclement de Lisboa par les croisés anglais et portugais dans son roman *História do Cerco de Lisboa* (1989). Il y est question de réflexions d'ordre historique, littéraire, politique et même sentimental autour de la reconquête d'Afonso Henriques. En effet, le

personnage principal Raimundo Benvindo Silva, révisionniste âgé d'une cinquantaine d'années, propose une version critique de l'histoire de l'encerclement de Lisbonne qui diffère du récit officiel contenu dans les livres d'histoire du Portugal. Il relativise l'assistance militaire des anglais dans la conquête de Lisboa :

Fundamentando-se na providencial fonte osbérnica [...] quase todo aquele pessoal, ricos e pobres, assim o refere explicitamente, ouvindo que se aproximava D. Afonso Henrique, lhe foram ao encontro festivamente. [...] Vinha aí, pois D. Afonso Henrique, e os chefes dos cruzados, de quem foi feita já menção completa, ressalvada a insuficiência das fontes, esperavam-no postos em linha com alguma da sua gente, porquanto o mais do exército continuava na frota à espera de que seus senhores decidissem do destino que iriam ter (Saramago : 1989, pp. 137-138).

Dans ce passage, Raimundo imagine une scène dans un champ de bataille où le roi Afonso et ses alliés croisés tiennent le haut du pavé. Mais, il précise que le roi, chef de guerre, commande la troupe et définit la stratégie à mettre en œuvre pour dérouter l'occupant arabe. Autrement dit, la victoire est essentiellement le résultat de plusieurs facteurs combinés, notamment le courage lusitanien et la clairvoyance du roi ayant réussi à fédérer des forces diverses.

Dans un autre passage du même roman, le narrateur nous fait part sur un ton ironique des propos d'Afonso Henriques en tant que personnage :

Ainda há três meses tomamos [D. Afonso Henriques] Santarém com uma escada de mão e meia dúzia de homens, que tendo entrado depois o exército foi toda a população passada à espada, homens, mulheres e meninos, sem diferença de idades e terem ou não terem armas na mão, só escaparam os que conseguiram fugir e foram poucos (Saramago : 1989, p. 140).

Ici D. Afonso Henriques minimise le nombre de soldats qui a libéré Santarém de la domination arabe. Il parle d'une de-

mi-douzaine d'hommes, un nombre qui contraste avec l'histoire extrafictionnelle de la libération de cette localité. Au lieu de se référer à la contribution militaire des anglais, il met en évidence d'abord l'adhésion massive de la population sans distinction d'âge et de sexe dans cette guerre, adhésion qui peut être considérée comme une marque de popularité et de grandeur de Sa Majesté. Ensuite, il insinue l'intervention divine à travers l'exploit réussi par le petit nombre de combattants. Toujours dans le cadre de cette bataille, José Saramago se focalise sur un personnage référentiel appelé Osberno, un croisé anglais dont l'héroïsme est de notoriété historique mais marginalisée dans l'histoire officielle de la reconquête du Portugal.

En somme, José Saramago problématise le discours historique dans ses certitudes et dans ses contradictions. Sa volonté de questionner le récit écrit s'inscrit dans la recherche d'une nouvelle vérité. À cela il invite les lecteurs de récits historiographiques. Mais le vrai message de l'auteur réside dans la remise en question de la conscience nationale statique qui freine toute autocritique favorable au progrès.

Quant au second événement glorieux, il a trait à l'intervention britannique au Portugal pour chasser l'armée occupante de Napoléon Ier. Rappelons que, le 19 novembre 1807, l'armée française composée de 30.000 hommes avait franchi la frontière du Portugal, sous le commandement du général Junot. Cette force avait pour mission d'envahir le Portugal au cas où le prince régent Jean refuserait d'accepter toutes les conditions posées par Napoléon. Celui-ci ordonnait au prince de rompre toutes relations avec l'Angleterre et de lui déclarer la guerre, de saisir tous les sujets et toutes les marchandises britanniques au Portugal et de fermer ses ports à tout trafic avec l'Angleterre. Le prince Jean ne donna pas de suite à cette demande attentatoire à la souveraineté de son pays.

Le 29 novembre 1807, Junot et sa troupe étaient déjà à Lisbonne. En conséquence, la famille royale portugaise s'embarqua sans préparatif pour le Brésil. À ce voyage Charles Nowell se réfère en ces termes :

L'embarquement final eut lieu au milieu de scènes de confusion qui touchaient au comique. Jean, son épouse Carlota Joaquina, leurs enfants et la vieille reine Marie furent hâtivement entassés dans des voitures et traînés rapidement au quai pour s'embarquer à bord de navires qui n'avaient même pas été préparés pour les recevoir. [...] La famille royale avait été chargée sur des bateaux avec sa cour et plusieurs milliers de personnes s'étaient embarquées sur des vaisseaux qui devaient partir escortés par des navires de guerre portugais et une petite escadre anglaise (Nowell : 1953, p. 214).

Dans ce passage, le rôle salutaire de l'Angleterre dans l'évacuation de la famille royale est bien mis en évidence. Mais, ce n'est qu'en 1810 que le prince régent nomma, depuis le Brésil, le général anglais William Carr Beresford maréchal de la nouvelle armée portugaise. La même année, Jean signa un accord avec l'Angleterre pour l'obtention d'un emprunt qui devait être garanti par les revenus de l'Île de Madère aux mains des Anglais et par les revenus de diverses exportations brésiliennes. Plus tard, au cours de la même année, Arthur Wellesley sous le commandement de Beresford conduisit une force anglo-portugaise et marcha victorieusement sur Torres Vedras, et Lisbonne.

Cette période tumultueuse a été bien représentée dans *Felizmente há luar* (1963), une pièce de théâtre épique écrite par Luís de Sttau Monteiro (1926–1993). Ce dernier se focalise dans le premier acte de cette pièce sur l'évolution dramatique d'un parcours sociopolitique incluant des personnages du pouvoir (D. Miguel Forjaz, Beresford, Principal Sousa, Andrade Corvo, Morais Sarmiento) et des personnages du peuple (Gomes Freire de Andrade, Vicente). Ce parcours se termine par l'exécution du général Gomes Freire de Andrade, accusé d'être l'auteur d'une conspiration contre le roi D. Miguel. Le second acte

porte sur les relations sentimentales et les valeurs défendues par Gomes Freire. Il s'agit de la levée de bouclier sentimentale suscitée par l'assassinat de ce général chez le peuple. Le stoïcisme de son épouse Matilde de Melo est mis en valeur par l'auteur dans cette pièce de théâtre épique. Cette figure féminine a su vaincre sa douleur et calmé la colère du peuple. Elle exalte courageusement la liberté et invite le peuple à lutter pacifiquement pour le triomphe de ce principe.

Il est important de rappeler que les idéaux politiques de la Révolution Française ont eu une large réception au Portugal, sous le régime absolutiste de D. Miguel. Malgré la surveillance et la répression imposées par ce roi, la résistance s'est organisée autour de Gomes Freire. Celui-ci s'insurgea contre la mainmise des anglais sur l'armée portugaise. Dans une adresse à ses gouverneurs, D. Miguel caractérise Gomes Freire en ces termes :

« Senhores governadores : ai tendes o chefe da revolta. Notai que lhe nao falta nada: é lucido, é inteligente, é idolatrado pelo povo, é um soldado brilhante, é grão-mestre da Maçonaria e é, senhores, um estrangeirado (Monteiro: 1963, pp. 79-80).

Dans ce passage, D. Miguel pointe la responsabilité primordiale de Gomes Freire dans la révolte du peuple. Dès lors, les qualités de l'accusé (lucidité, intelligence, popularité) font de lui un ennemi redoutable à abattre. En plus, son appartenance à la francmaçonnerie et sa collaboration avec l'armée occupante de Napoléon constitue des éléments graves de nature à justifier la peine de mort.

En conclusion, Luis de Sttau Monteiro procède à la fictionalisation de l'intervention britannique. À partir de cet événement glorieux ayant suscité l'adhésion du peuple portugais, il met en évidence les dérives totalitaires du régime de Miguel soutenu à ses débuts par l'armée britannique. La convocation de cette période politique tumultueuse qui est une pratique récurrente du théâtre

épique permet à Luís de Sttau Monteiro de faire indirectement des comparaisons entre des situations et des personnalités du XIXe et du XXe siècle. Autrement dit, les attributs négatifs donnés à D. Miguel sont semblables à ceux de Salazar. Le statut de martyr de la liberté conféré au général Gomes Freire est assimilable à celui du général Umberto Delgado tué injustement pour rébellion par le dictateur Salazar. Le vrai message consiste à rappeler aux portugais que l'évolution démocratique se nourrit de refus et de sacrifices. Ceux-ci ont jalonné beaucoup d'évènements historiques douloureux.

2. EVENEMENTS HISTORIQUES DOULOUREUX

Ici nous examinons deux événements historiques douloureux qui ont à la fois accéléré la décadence du Portugal et impacté la littérature de ce pays. Il s'agit du traité de 1810 entre le Portugal et l'Angleterre sur le commerce au Brésil alors impérial et de l'ultimatum britannique de 1890.

Dans le traité de 1810 entre le Portugal et l'Angleterre sur le commerce au Brésil, il s'agissait de revenir sur le monopole du Portugal sur l'exploitation économique du Brésil. En contrepartie, l'Angleterre s'engageait à respecter l'intégrité territoriale du royaume du Portugal. Ainsi, le premier acte de décolonisation économique posé était l'ouverture des ports brésiliens aux navires britanniques dans les mêmes conditions que ceux portugais. Cette mesure avait été prise sous la pression de la marine marchande britannique qui voulait exporter ses produits au Brésil, ce qui constituait la matérialisation d'une exigence posée par la Grande Bretagne lors des négociations de 1808 avec le Portugal, négociations qui avaient abouti à la Charte *Régia* du 28 janvier 1808.

Il est important de rappeler que la position de force de la Grande Bretagne s'expliquait politiquement par son implication

dans l'évacuation de la famille royale portugaise à la suite de l'invasion du Portugal par les troupes françaises de Napoléon :

Um acontecimento inesperado veio, no entanto, precipitar o processo, dando o golpe decisivo no sistema que, provavelmente, sem este facto, teria sobrevivido mais tempo: a invasão francesa na Península Ibérica e a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, sob o patrocínio do governo britânico, acarretando mudanças profundas nas relações entre metrópole e colónia (Saraiva: 1987, p. 74-75).

Ce traité entre le Portugal et l'Angleterre a été dénoncé par beaucoup d'hommes de lettres, notamment Júlio Dinis, Ramalho Ortigão, Teófilo Braga et Eça de Queirós. Dans son essai *As Farpas. O país e a sociedade portuguesa*, Ramalho Ortigão met en évidence les traités qui ont renforcé l'Angleterre au détriment du Portugal :

« *Sofrera Portugal tratados diplomáticos com a Inglaterra: tratado de Bombaim, 1661; tratado de Methwen, 1703; tratado de aliança e de comércio de 1810; tratado da quadru-pla aliança, 1834; tratado para a repressão do tráfico de 1817 e 1822.* » (Ortigão: 1943, p. 28).

Dans son roman *Uma família inglesa*, l'écrivain romantique Júlio Dinis (1839-1871) relate l'histoire d'une famille anglaise, fortunée et progressiste. Dès le début de ce roman, le narrateur décrit un membre influent de cette famille :

Apesar disso, as crises, essas derruidoras tempestades tão frequentes na vida do comércio, tinham passado por cima da casa Whitestone, respeitando-a. Através das nuvens negras, que tantas vezes *assombram o mundo monetário, vira-se sempre brilhar a firma do honrado Mr. Richard, com o esplendor tradicional.*

O quotidiano aparecimento do negociante estrangeiro na Praça – nome que entre nós se dá ainda à Rua dos Ingleses, principal centro de transacções do alto comércio português – festejavam-no benevolentes sorrisos, frases de insinuantes amabilidades e afestuosos snake-

hands, segundo o mais ou menos adiantado grau de familiaridade, que cada qual mantinha com ele.

Os gelos daquele coração [Mr. Richard], formado e desenvolvido a 51 graus de latitude setentrional, não se fundiam com tão pouco.

Verdadeiro inglês da velha Inglaterra sincero, franco, às vezes rude, mas nunca mesquinho e vil, podia tomar-se por uma vigorosa personificação do típico John Bull.

Alheio e pouco propenso à metafísica, não o namoravam as transcendentales questões de filosofia, que preocupavam doentiamente as inteligências da época, todo votado à contemplação da face positiva da vida, se não se arroubava, como os exaltados optimistas, a consi-derar nos destinos futuros da humanidade, evitava também o estor-cer-se nas garras do demónio da hopochondria. (Dinis: s. d. p. 4-5).

Le personnage de Mr. Richard Whitestone a réussi à construire une firme familiale prospère malgré la crise économique engendrée par le traité de 1810. Prototype d'homme d'affaires anglais contrôlant le commerce au Portugal, il bénéficie d'une bonne réputation et d'une grande crédibilité au sein des commerçants anglais installés dans la *Rue des Anglais* au cœur de la ville côtière de Porto. En plus de cette réputation, il a su se ressourcer dans les valeurs traditionnelles britanniques telles que le pragmatisme, le réalisme et l'optimisme éclairé. Le narrateur précise que M. Richard ne se préoccupe point des questions abstraites ayant trait à la littérature romantique et à la philosophie.

À travers la famille Whitestone, l'auteur par la voix du narrateur véhicule trois messages idéologiques. D'abord, il montre la mainmise des entreprises anglaises sur le commerce et le système bancaire portugais. Ensuite, il met en exergue la montée du libéralisme au Portugal en profonde contradiction avec l'absolutisme ou le miguéliste. Enfin, il entrevoit une évolution politique au Portugal résultant d'une dynamique économique provenant de l'Angleterre.

Le second événement douloureux pour le Portugal communément appelé l'ultimatum britannique est intervenu dans un

contexte d'exploration et de contrôle de territoires en Afrique. En effet, le Portugal avait envoyé ses représentants à Berlin en 1884-1885, pour assister à la Conférence Africaine présidée par Bismarck. Les délégués sortaient de cette rencontre avec l'assurance que l'intégrité des territoires portugais en Afrique serait respectée par la France, l'Angleterre et l'Allemagne. En 1886, le Portugal avait signé avec la France le traité qui délimitait la frontière entre la Guinée Portugaise et l'Afrique Occidentale Française.

Quelques mois plus tard, un traité avec l'Allemagne rectifiait les frontières entre l'Angola, le Mozambique et les territoires allemands limitrophes ; ce traité renfermait également une clause offrant une garantie similaire à celle contenue dans le traité avec la France, concernant les droits du Portugal à l'hinterland.

Ainsi se réalisait le rêve portugais de la *mapa cor-de rosa* (carte rose). Cette carte montrait un gigantesque empire portugais en Afrique qui englobait l'Angola et le Mozambique et réunissait ces deux colonies par un énorme territoire central comprenant la Rhodésie du Nord et du Sud et une bonne part du Nyassaland :

Portugal aceitou jogar no novo tabuleiro e lançar-se na ocupação efectiva das regiões compreendidas entre Angola e Moçambique, que entendia pertencerem-lhe historicamente. Esta expressão, que depois assumiu sentido irónico, vem do facto de estar assinalada com aquela cor um mapa anexo ao tratado assinado em 1886 entre Portugal e a Alemanha. Nasceu assim um novo projecto nacional: o do mapa cor-de-rosa. Do mesmo ano, mas anterior, é um mapa idêntico anexo a uma convenção luso-francesa; para que os Franceses concordassem com ele foi preciso ceder-lhes a região de casamansa, na Guiné» (Saraiva: 1981, p. 336).

Le 11 janvier 1890, l'Angleterre avait présenté au Portugal une liste de demandes qui équivalait à un ultimatum. Les portugais étaient invités à retirer immédiatement leurs forces des régions situées entre l'Angola et le Mozambique ; en cas de refus, les anglais menaçaient de rappeler leur ministre à Lisbonne, ce qui, de toute évidence, signifiait la guerre. Le gouvernement

portugais céda devant la menace d'une puissance plus forte, mais l'opinion publique portugaise était très remontée contre le gouvernement de Barros Gomes contraint à la démission immédiate. Face à l'intransigeance du ministre des affaires étrangères britannique, Lord Salisbury, le Portugal accepta de céder la Rhodésie (actuel Zim-babwe) aux britanniques.

L'historien portugais José Hermano Saraiva insiste sur l'impact de cette perte de territoire sur l'opinion publique portugaise d'alors :

Na manhã de 11 de Janeiro de 1890, uma nota inglesa exigiu do Governo de Lisboa que, até à tarde dessa dia, mandasse retirar as tropas portuguesas que se encontravam no vale do Chire. Um cruzador esperava a resposta. O governo cedeu.

Por isso, o ultimato teve em Portugal uma repercussão dolorosa e profunda.[...] uma marcha guerreira e patriótica: o surgimento do partido republicano (Saraiva: 1981, pp. 74-75).

José Hermano Saraiva souligne la montée du sentiment patriotique et la création du parti républicain portugais en 1891 qui résultent de l'ultimatum britannique. Cette situation de crise nationale a été bien inspirée l'écrivain naturaliste Abel Botelho (1854-1917) dans son roman *Próspero Fortuna*. Ce dernier relate l'ascension politique du personnage de Próspero, un homme opportuniste et versatile, qui a occupé successivement les fonctions de rédacteur en chef, député à l'Assemblée des *Constituintes* et ministre. Dans le chapitre IV, en s'adressant à son ami Aires Pinto, Próspero profère un discours critique qui met en exergue la crise politique, financière et morale :

Vai em mais de meio século que toda a dinâmica social da vida portuguesa gira num círculo vicioso de mesquinhos interesses, dinastias e de castas, firmando e engrossando a fortuna de meia dúzia de pilhos com sorte, à custa do depauperamento idiota do maior número. [...] A história da administração pública sob este Regimen é uma ininterrupta bancarota moral. Em todos os ramos. Politicamente, desde os mais revoltantes atropelos à mesma Constituição, até à

sistemática obra da sua ruína pela promulgação incessante de leis coonestando uma burla ou significando um retrocesso. Financeiramente, recorrendo com desfôro ao crédito e comprometendo a fortuna da nação em carrapatas como esses vários enfeudamentos a monopólios em mão de estrangeiros, e os desbaratos escandalosos da administração ultramarina. Moralmente, reagindo por igual contra tudo quanto significasse progresso, e meio de escassez da intrucção entregando as consciências ao fanatismo e seputurando os espíritos na ignorância Em resumo, desde que os partidos históricos, para seu exclusivo uso e proveito, se asseguram o usufruto perpétuo do país, revezando-se o poder pela mais impudente das alternâncias, fatalmente se tem repetido este fenómeno, alías lógico na essência: e é que, por cada novo ministério, se vai contando uma enxadada mais na cova da monarquia (Botelho: 1907, pp. 114-115).

Dans ce passage, Próspero jette un regard cru sur la société portugaise de la fin du XIX^e siècle en profonde crise. Au plan politique, la corruption au sein de l'aristocratie dirigeante et la cession de territoires de l'empire portugais à l'Angleterre à la suite de l'Ultimatum ont fini à la fois de fragiliser l'administration sous la monarchie et de faire exacerber le patriotisme dans la classe politique.

Au plan financier, le recours à des crédits auprès d'institutions financières étrangères atteste de la faillite de l'économie portugaise engendrant ainsi la paupérisation de masse et le monopole du petit commerce par les négociants britanniques. Au plan moral, le déficit d'instruction est une entrave au progrès dans la mesure où il plonge les consciences dans le fanatisme et les esprits dans l'ignorance.

Par la bouche du personnage de Próspero, Abel Botelho met en évidence la décadence de la monarchie portugaise résultant de l'ultimatum britannique. Etant membre du parti républicain, ce romancier naturaliste défend l'égalité des citoyens devant la loi, les libertés individuelles et collectives dans un régime où le pouvoir émane du peuple

CONCLUSION

Cette étude nous a permis, d'abord, de revisiter les relations historiques entre le Portugal et l'Angleterre jalonnées d'événements glorieux et d'événements douloureux. Les premiers se résument aux deux interventions britanniques : l'une intervenue au XII^e pour libérer le Portugal de l'occupation arabe et l'autre au XIX^e pour chasser du Portugal la troupe occupante de Napoléon. Quant aux seconds événements, ils ont amorcé le déclin de l'empire portugais au XIX^e siècle. Il s'agit du traité de 1810 ouvrant les ports brésiliens aux navires marchands britanniques et accélérant ainsi le processus d'indépendance du Brésil, et de l'ultimatum britannique de 1890 qui remet en cause l'intégrité territoriale de l'empire portugais.

L'autre objectif de notre étude, c'est de montrer comment des écrivains portugais tels que Júlio Dinis, Abel Botelho, Luís de Sttau Monteiro et José Saramago ont représenté dans leurs œuvres les événements historiques susmentionnés. Dans leurs représentations, ils insistent sur le devoir de l'écrivain de réécrire l'histoire en réhabilitant les héros marginalisés ou oubliés et en donnant une portée critique aux événements historiques. C'est ainsi que José Saramago élève le personnage anglais Osberno au rang de héros au même titre que le roi Afonso Henrique pour la bravoure dont il a fait montre dans le champ de bataille. Luis de Sttau Monteiro valorise le personnage de Gomes Freire de Andrade en ce qu'il porte les valeurs démocratiques sous le règne absolu du roi Miguel. Júlio Dinis et Abel Botelho mettent en évidence la décadence de la monarchie portugaise à travers l'ancrage réaliste des personnages dans des cadres socio-politiques

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOTELHO Abel (1927) *Próspero Fortuna*, Porto, Lello e Irmão Editores.
- DINIS Júlio, *Uma família inglesa*, Porto, Porto Editora, s. d.
- GUEDES Marques (1943) *A aliança inglesa*, Lisbonne, Editorial Enciclopédica.
- MONTEIRO Luis de Sstau (1963) *Felizmente há luar*, 10^a ed., Lisboa, Ática.
- MOTA Carlos Guilherme, *Brasil em perspectiva*, 10^a edição, Rio de Janeiro, DIFEL, s. d.
- NOWELL Charles E. (1953) *Histoire du Portugal*, Paris, Payot.
- ORTIGÃO Ramalho (1943) *As Farpas. O país e a sociedade portuguesa*, Tomo II, Lisboa, Livraria Clássica..
- QUEIRÓS Eça de, *A ilustre casa de Ramires*, Lisboa, Clube Internacional do livro, s. d.
- SARAIVA José Hermano (1981) *História concisa de Portugal*, 7^a edição, Lisboa, Publicações Europa-América.
- SARAMAGO José (1989) *História do Cerco de Lisboa*, 6^a ed., Lisboa, Editorial Caminho.

Langues, Sciences du langage

ÉTUDE CONTRASTIVE DE L'ACCENT EN WOLOF ET EN ESPAGNOL

CONTRASTIVE STUDY OF ACCENT IN WOLOF AND SPANISH

Dame NDAO

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RESUME

L'espagnol et le wolof sont deux langues génétiquement lointaines mais, qui sont en contact au Sénégal et s'influencent mutuellement. Dans cette étude nous avons dégagé les ressemblances et les différences des deux langues sur le plan prosodique en se focalisant sur l'accent. Le présent travail a montré qu'en wolof l'accent est fixe alors qu'en espagnol l'accent est mobile. Les résultats intéressants découlant de cette étude révèlent des transferts des habitudes de l'accent wolof chez les apprenants espagnol.

ABSTRACT

Spanish and Wolof are both genetically distant but which are in contact in Senegal and influence each other. In this study we have identified the similarities and differences of both of them on the prosodic level by focusing on the accent. This work has shown that in wolof the accent is fixed while in Spanish the accent is mobile. The interesting results of this study reveal transfers of Wolof accent habits among Spanish learners.

RESUMEN

El español y el wolof son dos lenguas genéticamente distantes pero que en Senegal están en contacto y se influyen mutuamente. En este estudio hemos identificado las similitudes y diferencias de las dos lenguas a nivel prosódico centrándonos en el acento. El trabajo ha demostrado que en wolof el acento es fijo mientras que en español el acento es móvil. Los resultados interesantes de este estudio revelan transferencias de hábitos de acento wolof entre estudiantes de español

0. INTRODUCTION

La phonétique est un élément fondamental dans l'enseignement des langues, car personne ne peut concevoir la production orale sans faire un travail tout autour de la prononciation. En tant qu'ancien étudiant et enseignant de l'espagnol, nous avons été confrontés à plusieurs difficultés au moment d'étudier ou d'enseigner l'espagnol. Dans cette réflexion, notre objet d'étude sera l'accent fondé sur une activité comparative entre le wolof et l'espagnol. Ce sujet est intéressant car, il n'existe pas pour l'instant un travail effectué sur les éléments suprasegmentaux entre le wolof et l'espagnol. Ces deux langues sur lesquelles nous nous appuyons sont génétiquement éloignées et qui à première vue, tout oppose. Le wolof est une langue atlantique en pleine expansion et est actuellement parlé par plus des trois quarts des sénégalais (Cissé, 2005). S'agissant de l'espagnol nous portons notre choix sur l'espagnol péninsulaire, ou castillan, il s'agit de celui qui sert de médium vernaculaire, ou de lingua franca parlée dans les quinze communautés autonomes espagnoles et avec ses variétés géolinguistiques. Cette langue étrangère connaît depuis quelques années un essor fulgurant dans le système éducatif sénégalais, précisément au moyen-secondaire et à l'université. Le contact de ces deux langues l'une locale et l'autre étrangère suscite une réflexion de l'influence mutuelle et des phénomènes de transfert à leur contact

0.1 Problématique

Les étudiants wolofones qui apprennent l'espagnol manifestent quelques difficultés en ce qui concerne l'accent. Cette défaillance est sanctionnée négativement et même sévèrement par les enseignants qui accordent beaucoup de crédits à la bonne prononciation. À travers cette réflexion, nous posons la question de savoir comment le transfert s'exprime-t-il au niveau proso-

dique dans l'interlangue des étudiants de l'espagnol dont la langue maternelle est le wolof ? Ceci va nous amener à creuser dans l'interlangue prosodique de ces étudiants, et plus précisément à nous intéresser à la description des caractéristiques de l'accent de différents types de production orale d'apprenants de l'espagnol par des wolofs. Dans une perspective d'étude contrastive qui aura forcément des conséquences correctives, nous allons comparer les caractéristiques de l'accent de l'espagnol et du wolof. Dans cette étude nous nous posons un certain nombre de questions.

Pourquoi du point de vue prosodique les étudiants wolophones n'arrivent-ils pas à réaliser correctement l'accent ?

Les traits pertinents de l'accentuation sont-ils les mêmes ?

Qu'est ce qui peut expliquer les écarts au niveau accentuel ?

Comment se manifeste l'influence ou le transfert négatif de la langue maternelle ?

Quelles sont les méthodes que doivent utiliser les enseignants pour une réalisation correcte de l'accent ?

À toutes ces questions, nous tenterons de répondre dans les lignes qui vont suivre en proposant d'effectuer cette étude contrastive.

0.2 Objectif

L'objectif de cette étude est tout d'abord de contribuer à la description des effets prosodiques du contact wolof-espagnol en se focalisant sur l'accent. Cela nous permettra de fournir des éléments de réponse aux différents transferts au niveau de l'accent en comparant deux systèmes prosodiques relevant de ces deux langues de familles différentes. Pour ce faire, nous dégagerons d'abord les ressemblances et puis nous exploiterons les différences sans oublier pour finir de mettre en évidence les particularités prosodiques qui soutiennent cette réflexion.

En wolof, l'accent est fixe et divers auteurs comme KA (1965), Dialo (1981) sont tous d'accord que l'accent en wolof n'a

pas de fonction distinctive. Cet accent apparaît sur la première syllabe du mot contrairement à l'espagnol qui est dépourvu d'accent fixe. On peut dès lors se demander si l'espagnol parlé par les Wolof s'oppose ou s'intègre parfaitement à la norme? Les phénomènes d'accentuation peuvent-ils s'expliquer par un transfert des habitudes prosodiques du wolof? Il y a là des hypothèses linguistiques intéressantes à tester, sur lesquelles il n'y a pratiquement pas d'études.

03. Corpus

Afin de mettre en évidence les similitudes et les différences, les étudiants ont été enregistrés au Centre de Linguistique Appliquée de Dakar, un endroit calme pour éviter les défauts d'enregistrements. Pour l'étude rapportée ici, les étudiants ciblés sont ceux de la L1 du Département d'Espagnol de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Au total sept (7) locuteurs parlant espagnol et ayant comme première langue le wolof ont été choisis. Comme il s'agit d'une analyse phonétique, nous avons utilisé un enregistreur Tas-cam pour une atteinte fiable des résultats acoustiques

04. Méthodologie

Nous avons adopté deux méthodes. La première approche que nous souhaitons identifier ici est utilisée pour structurer notre recherche et mettre en évidence les caractéristiques générales ou les systèmes de règles des systèmes natifs intervenant dans le système d'apprentissage. Pour identifier les zones de difficulté de la réalisation de l'accent chez les étudiants wolof, nous avons utilisé un corpus basé sur un entretien direct avec les étudiants qui nous a permis à partir d'une analyse prédictive d'aboutir à différentes conclusions. Deux questionnaires, dont une pour les étudiants et une autre pour les professeurs ont permis dans un premier temps, de distinguer les syllabes percepti-

vement proéminents, puis d'analyser leur distribution et leurs effets. La seconde méthode exploratoire développée par Trudel, Simard et Vonarx (2007) nous a permis d'abord de faire une description de l'accent avec ses différentes manifestations en wolof et en espagnol. Cette méthode nous a permis, en outre de façon comparative, de relever les principaux problèmes de transferts, d'écarts, que les étudiants Wolofs peuvent rencontrer dans la réalisation de l'accent en espagnol. Les transcriptions ont été segmentées et travaillées de sorte qu'elles s'alignent aux paramètres acoustiques de l'accent.

1. QUELQUES GÉNÉRALITES SUR LES DEUX LANGUES

L'espagnol et le wolof sont deux langues dont l'état de description est avancé. D'abord pour mener à bien l'étude, un état des lieux phonétiques des deux langues sur les voyelles s'impose. Les voyelles jouent un rôle important dans la syllabation et forcément dans la manifestation de l'accent.

		Antérieures		Centrales		Postérieures	
		brèves	longues	brèves	longue	brèves	longues
APERTURE	Hautes	i	i:			u	u:
	Hautes inférieures	ɪ	ɪ:			ʊ	ʊ:
	Moyennes supérieures	e	e:			o	o:
	Moyenne			ə			
	Moyennes inférieures	ɛ	ɛ:			ɔ	ɔ:
	Basse supérieure			ɐ			
	Basses			a	a:		
						étirées	
						labialisées	

Tableau1: Tableau phonétique des voyelles du wolof¹

		Lieu d'articulation					
		antérieures		centrales	postérieures		
A p e r t u r e	fermées	i			u	orales	N a s a l i t é
	mi-fermées	e			o		
	moyennes			ə		nasale	
				ɔ̃		orales	
	mi-ouvertes	ɛ			ɔ	nasales	
		ɛ̃			ɔ̃	orale	
	ouvertes			a		nasale	
				ã			
		étirées	labialisée	étirées	labialisées		
Labialité							

Tableau2: Tableau phonétique des voyelles de l'espagnol

Le wolof possède un système phonétique vocalique riche et assez complexe, alors que l'espagnol connaît un système remarquablement simple, différent de celui du wolof à bien des points de vue. Après la présentation des deux systèmes phonétiques des voyelles, nous avons jugé nécessaire de faire une esquisse du fonctionnement de la syllabation dans les deux langues. « On appelle *syllabe* la structure fondamentale qui est à la base de tout regroupement de phonèmes dans la chaîne parlée. Cette structure se fonde sur le contraste des phonèmes appelés traditionnellement *voyelles* et *consonnes*. » (J. Dubois et al. 1973 :470). En wolof, les consonnes et les voyelles s'articulent dans les mots en syllabes dont chacune a pour centre ou noyau une voyelle brève ou longue. Un mot a donc autant de syllabes que

1. TRAORE, C.H, (1995), Existe-t-il deux réalités phonétiques « i » et deux réalités phonétiques « u » en wolof urbain ?, Mémoire de D.E.A, Université Cheikh Anta Diop de Dakar

de voyelles distinctes. Les consonnes constituent (facultativement) les marges, initiales ou finales, de la syllabe, avec des éléments soit simples, soit complexes (géménées finales, pré-nasales initiales ou finales). Les consonnes finales complexes sont susceptibles d'être suivies de réalisations vocaliques, facultatives en wolof standard et dont nous ne tenons pas compte². En wolof, Selon Dialo (1983 :6) « La plupart des radicaux y sont de types syllabiques CVC ou bien CVCV ». Les syllabes se présentent ainsi en des types ou formules qu'illustrent des mots monosyllabiques et qui se retrouvent dans la segmentation des mots polysyllabiques comme l'indiquent les données suivantes.

a) *Types syllabiques [V : voyelle; C : segment consonantique]*

- 1) **V** : *I! E! Aa! Ee! Ii!* (Interjections)
- 2) **VC** : *A'! ah! Ax! Oh! am avoir; at année; aay mauvais; oom prospère; óom genou*
- 3) **VCC** : *àll brousse; àgg, egg arriver; ànd aller avec; ëpp être trop*
- 4) **CV** : *ji semer; ni dire; po jeu; waa homme de; dee mourir; woo appeler; yee éveiller*
- 5) **CVC** : *def faire; dem partir; war devoir; nit homme; ñëw venir; baay père; baax bon*
- 6) **CVCC** : *nekk être; dëkk village; bopp tête; lekk manger; ñeent quatre; jënd acheter*
- 7) **CCV** : *nde car; nji semis; mbaa est-ce que; ndaa canari, jarre; ndee mortalité; Nja Ndja, localité*
- 8) **CCVC** : *mbir affaire; mbey culture; ndax pour que; nguur règne; ngoon après-midi, soir*
- 9) **CCVCC** : *mbokk parent; mbubb boubou; njàng études; ndënd tambour; ndigg taille,*

2. Mais non pas en *lébou* où, du fait de leur maintien, les «finales» consonantiques complexes sont disloquées

S'agissant de ses syllabes internes accentuées, le principe généralement admis est l'accentuation des syllabes initiales des mots pleins du discours en wolof actuel. Les syllabes du wolof ont majoritairement la structure CVC. En effet cette langue n'admet pas une consonne à l'attaque comme à la coda des syllabes et la position d'attaque étant obligatoirement remplie par une consonne.

Pour que ce qui est de l'espagnol, il existe une abondante littérature sur la syllabation Benaben (2002), Onnes (1995), etc. Dans cette partie nous allons de manière simple présenter les quatre (4) genres de mots selon le nombre de syllabes

- 1) Les mots formés par une seule syllabe (CVC) por « pour », sol « soleil »
- 2) Les mots formés par deux syllabes (CVCVC) sa/bor « sa-
veur », ca/lor « chaleur »
- 3) Les mots formés par trois syllabes (CV.CV.CCVC)
no/so/tros « nous »
- 4) Les mots formés par plus de trois syllabes
ex/tra/or/di/na/rio « extraordinaire »

2. L'ACCENT EN WOLOF ET EN ESPAGNOL

La prosodie « désigne [...] tous les aspects de la parole non liés à l'identification de segments en particulier, les faits d'accentuation lexicale, d'intonation et de rythme » Vaissière (2006 :p.97). L'accent qui est un élément de la prosodie, connaît des définitions qui posent plusieurs types de problèmes du fait notamment qu'elles reposent souvent sur la perception par autrui de certains traits de prononciation. Dans cette étude, nous allons nous inspirer de Benaben (2002 :21), qui définit l'accent comme « un procédés phonique qui permet de mettre en valeur une unité linguistique supérieure au phonème (qui peut être une syllabe,

un mot ou un groupe de mots) afin de la distinguer d'une autre unité semblable ». Dans les lignes qui vont suivre, nous allons décrire les différents schémas accentuels au niveau du mot, mais aussi dégager les différentes fonctions

2.1. L'accent en wolof

Le wolof est une langue qui a un système prosodique à accent lexical, c'est-à-dire que l'accent est déterminé au niveau de l'entité lexicale et il affecte la syllabe et tombe en général sur la première du mot. De ce fait l'accent a une fonction contrastive : « il permet l'analyse de l'énoncé en unités successives »³ et une fonction démarcative (il marque le début du mot). Dans la langue, chaque entité lexicale possède une syllabe qui constitue sa tête métrique c'est-à-dire l'accent primaire. En wolof, tout monosyllabe accentogène figurant seul dans un énoncé est accentué. Ka (1978 : 160) disait « sont accentogènes les nominaux et les verbaux, par opposition aux mots clitiques: certaines modalités nominales ou verbales, qui ne peuvent pas figurer isolément ». D'ailleurs Boutin et al (2012) abordent dans le même ordre d'idée en relevant que « l'accent wolof se caractérise par un accent initial de mots lexicaux qui se réalise par un pic d'intensité alors que la courbe marquage tonal de frontière de constituants prosodiques n'est constaté. F0 est relativement plate ». Aucun

Le wolof est une langue à accent d'intensité qui n'a pas de fonction distinctive et il est fixe⁴. La place de l'accent est spécifiée lexicalement et apparaît sur la première syllabe du mot et du groupe de mot. La place de l'accent en wolof est liée à la longueur vocalique : l'accent principal porte sur la première syllabe d'un terme.

3. Martinet, A (1970), *Éléments de linguistique générale*, A, Colin

4. Il existe quelques rares cas où l'accent n'est pas fixe

'daanu « tomber »
'defaraat « refaire »

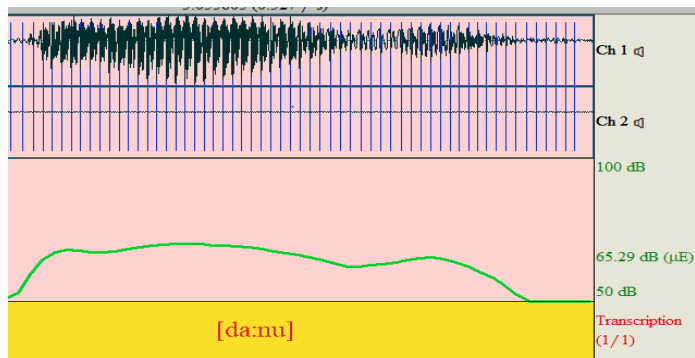


Figure1 : Exemple d'accentuation sur la première syllabe

En wolof, nous pouvons déceler un accent secondaire qui n'est pas assez fréquent. Nous l'avons relevé un peu au-dessus en wolof l'accent frappe sur la première syllabe. Cet accent nous l'appelons accent primaire. Celui qui est placé à la fin de certains polysyllabes nous le nommons accent secondaire.

dof-doflu [ˈdɔfɔflu]
bunt bi [ˈbunt.bi]



Figure2 : Exemple d'accentuation secondaire

En ce qui concerne la fonction de l'accent en wolof, nous pouvons affirmer qu'elle est contrastive et peut aussi avoir une fonction démarcative car il marque le début du mot. Il a été relevé aussi qu'en wolof, l'accent peut avoir des fonctions cumulatives car comme le dit Ka (1978 : 165) « il permet la mise en relief d'un mot majeur dans le groupe ». Si nous prenons par exemple dans un mot isolé, l'accent est perçu :

- soit sur la première syllabe et la voyelle de cette syllabe est toujours plus intense
- soit sur la première syllabe à voyelle longue et celle-ci se distingue alors par une hausse de la fréquence vocalique et de la durée syllabe

2.2 L'accent en espagnol

En ce qui concerne l'espagnol, l'accent occupe une place importante dans le système de la langue.

2.2.1. Place de l'accentuation

En espagnol l'accent n'est pas fixe et pour cette raison, il a une fonction distinctive. Cela signifie que deux ou plusieurs mots parfaitement semblables ne se distinguent que par la place de l'accent. Selon Benaben (2002), il existe en espagnol trois (3) types d'accentuation⁵ :

En premier lieu nous avons les mots oxytons c'est-à-dire les mots accentués sur la dernière syllabe

5. Leon (2011 :155) fait une remarque intéressante avec l'utilisation d'accent et d'accentuation « on préférera accentuation à celui d'accent qui renvoie également à la caractéristique d'une parlure étrangère. Mais le mot accent continue à être employé le plus souvent pour désigner la prééminence acoustique»

Kan'tar « chanter »

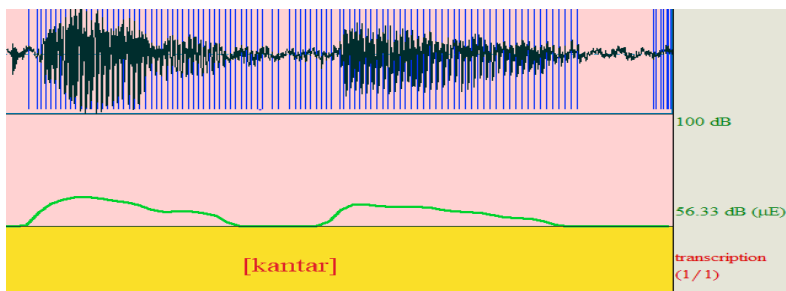


Figure3 : Exemple d'accentuation dans un mot oxyton

Nous voyons effectivement dans cette figure un accent sur la première syllabe alors qu'il devait être sur la dernière. La présence de l'accent sur la première syllabe est un fait particulier. À première vue cela peut paraître étonnant mais l'explication est simple : l'étudiant wolof a reproduit ici l'accent maternel qui est toujours sur la première syllabe

Le deuxième type d'accentuation est pour les mots paroxytons, mots accentués sur l'avant dernière syllabe

'mesa « table »

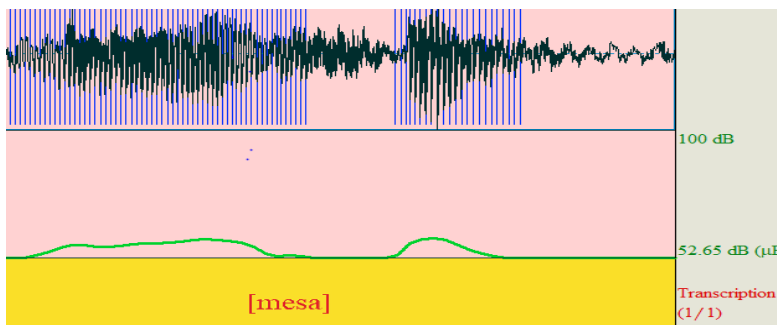


Figure4 : Exemple d'accentuation dans un mot paroxyton

L'analyse de cette figure révèle que la place de l'accent a été bien respectée par tous les informateurs. Ceci s'explique par le fait que dans les deux cas le phénomène d'accentuation fonctionne de la même manière.

Il y a l'accentuation pour les mots proparoxytons qui concernent les mots accentués sur l'antépénultième 'réximen

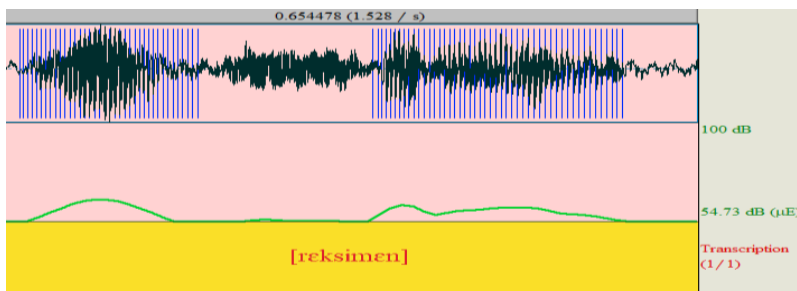


Figure5 : Exemple d'accentuation dans un mot proparoxyton

La figure montre que l'accent est réalisé correctement. D'ailleurs tous nos informateurs ont placé l'accent au bon endroit. Mais ici nous voyons nettement la présence de l'accent secondaire wolof qui apparaît sur l'avant dernière syllabe.

En résumé, nous pouvons affirmer sur cette figure 3, que l'étudiant wolof utilise dans son système accentuel, le modèle le plus proche. Il est important de souligner que dans les mots proparoxytons l'accent est toujours écrit, mais oralement si l'étudiant ignore le mot, il peut se tromper.

2.2.2 Fonction de l'accentuation

L'accent a une fonction culminative lorsqu'il marque le « sommet » d'une unité phonique

Exemple Se dirigió

Comme nous l'avons souligné un peu en haut, l'accent en espagnol n'est pas fixe, pour cette raison, il a une fonction distinctive. Bernaben (2002 :22) nous dit « cela signifie que deux mots (parfois plus) parfaitement semblables ne se distinguent que par la place de l'accent tonique ». Cette fonction est plus utilisée dans le système verbal

Exemple :	escucho	« j'écoute »
	Escuchó	« il a écouté »

Dans le premier exemple il s'agit de la première personne du présent de l'indicatif. Dans le second exemple il s'agit de la troisième personne du singulier du passé simple.

2.3 Comparaison des deux systèmes accentuels

Une fois la description du fonctionnement de l'accent dans les deux langues bouclée, il sera question dans les lignes qui vont suivre de faire une étude comparative des deux systèmes dans le but de mettre en lumière les principales différences entre ces deux langues sur le plan prosodique. En ce qui concerne les ressemblances nous avons noté que pour les monosyllabes, les mots paroxytons, les deux systèmes de langue fonctionnent de la même manière car, l'accent tombe toujours sur la première syllabe. De ce fait, le locuteur wolof n'aura pas, en principe, des difficultés pour la réalisation de l'accent espagnol dans ces cas de figure.

Il est intéressant de relever que nous avons noté plusieurs caractéristiques accentuelles dans chacune des langues avec des variations différentes.

Il est évident que l'apprenant wolof va forcément avoir des soucis pour la réalisation des mots espagnols qui ne sont pas accentués sur la première syllabe car, en wolof c'est par l'inten-

sité que l'accent se manifeste. L'accent wolof, marqué par un surcroît d'intensité, porte sur la première syllabe du mot.

Comme nous l'avons déjà mentionné, en espagnol l'accentuation est principalement utilisée dans le système verbal pour démarquer la différence entre le temps et la personne dans la conjugaison. Il est intéressant de relever que la place de l'accent en espagnol permet de distinguer par exemple hablo « je parle » et habló « il a parlé », deux mots qui ont la même prononciation et la même orthographe mais ils appartiennent à deux catégories différentes. Cette systématisation n'existe pas en wolof et cela constitue une difficulté pour les apprenants. Par contre, en wolof l'accent sert principalement à délimiter les mots, pour cela la première syllabe du mot est accentuée. De ce fait, l'accent signalera alors l'élément central de l'énoncé. En wolof, dans un énoncé minimal, il y a autant d'accents qu'il y a de groupe de sens ce qui n'est pas le cas en espagnol. Mais il est important de souligner qu'on ne peut pas prévoir sur quel mot tombera cet accent. Tout dépend de ce que le locuteur veut mettre en relief.

Wolof	Espagnol
Accentuation fixe	Accentuation non fixe
Accent lexical	Accent lexico-grammatical
Présence d'accent secondaire	Absence d'accent secondaire
Fonction démarcative et cumulative	Fonction distinctive

2.4 Discussion et perspectives

L'étude sur les effets de l'accent chez les étudiants wolofones qui apprennent l'espagnol à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar a permis de déterminer les problèmes de perception et de réalisation. La principale distinction entre l'espagnol et le wolof est la portée de l'accent : alors que nous avons en espagnol un accent libre, en wolof il apparaît un accent de mot.

En outre, les traits pertinents de l'accentuation ne sont pas les mêmes en espagnol et en wolof. En espagnol, l'accent se décrit par un surcroît de durée, l'intensité n'étant pas affectée. Ce surcroît de durée, accompagné d'un glissando montant ou descendant avec une forte pente de déclinaison, porte sur la dernière syllabe de l'unité rythmique, qui correspond le plus souvent à une unité syntagmatique.

L'étude a déterminé que beaucoup d'étudiants du Département d'Espagnol de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar éprouvent quelques difficultés pour identifier et réaliser correctement les accents. Nous avons remarqué des traits accentuels qui peuvent être attribués à l'appartenance ethnolinguistique. Les traits en relation avec la mélodie se caractérisent surtout par une mélodie moins aiguë par rapport aux études menées sur les locuteurs espagnols. Ensuite, nous constatons chez l'étudiant wolof des traits rythmiques moins lâchés et moins rapides par rapport à l'espagnol. L'association de ces éléments, font que l'étudiant wolof développe un accent assez particulier.

Etant donné que l'accent est bien utilisé en espagnol dans le système verbal pour permettre de différencier des temps et des personnes, il est normal que l'apprenant wolof soit perturbé par ce fonctionnement. Ceci explique le fait que beaucoup d'étudiants ont des difficultés de conjugaison en espagnol. À côté des erreurs sur les accents dans la conjugaison, il est intéressant de noter que l'étudiant wolof a du mal à adapter l'accent dans les mots oxytons et à le prononcer correctement. Cela est dû au fait qu'il produit les caractéristiques de l'accent wolof qui est fixe.

En parachevant les travaux présentés et analysés, nous avons noté l'intérêt qu'il y a d'entreprendre le prolongement de la réflexion. Pour les perspectives, il est évident que pour apprendre correctement l'espagnol, le locuteur wolof doit maîtriser les éléments suprasegmentaux et particulièrement l'accent. De ce fait, il est important de souligner que pour bien enseigner l'espagnol

au Sénégal, il faut tenir compte de la réalité des deux systèmes. L'étudiant wolof maîtrise de façon automatique le fonctionnement de l'accent dans sa langue et il doit apprivoiser celui de l'espagnol qui a un fonctionnement différent.

Dans les perspectives, Il serait intéressant de voir les pistes à envisager en correction phonétique, car le problème principal qui se pose est la perception de l'accent inconnu qui ne fait pas partie de son système. Mais, cette étude servira de base pour ce travail. Dans le domaine des activités de recherches, les enseignants-chercheurs du Département d'espagnol et du Département de Linguistique et Sciences du Langage doivent travailler ensemble dans le but d'élaborer un outil d'aide à l'évaluation des acquis surtout dans le domaine suprasegmental en tenant compte des locuteurs

CONCLUSION

Notre étude consistait à comparer le fonctionnement de l'accent dans deux systèmes linguistiques en l'occurrence le wolof et l'espagnol. Les résultats ont montré qu'une telle étude revêt un intérêt particulier. Nous avons commencé par présenter la description phonétique et prosodique de l'accent dans ces deux langues. Pour le wolof, cette description apparait comme une contribution majeure qui confirme en grande partie Ka (1978). Même si beaucoup de travaux sur la description du wolof ont été réalisés, les éléments suprasegmentaux sont peu travaillés. De ce fait, cette description vient apporter des éléments aussi bien sur le plan de la description des différentes manifestations de l'accent que sur la typologie. En ce qui concerne l'espagnol, nous pouvons juste souligner que l'état de description de l'accent est relativement abondant. À travers cette étude, nous avons pu voir que le wolof et l'espagnol s'opposent et se ressemblent sur plusieurs points. En wolof, l'accent est fixe, il porte sur la première

syllabe avec quelques cas où un accent secondaire apparaît. C'est ainsi que dans un énoncé qui comprend plusieurs mots, certains mots peuvent perdre leur accent au profit de l'accent de groupe. En ce qui concerne l'espagnol, l'accent est mobile avec une fonction démarcative. Il permet de distinguer deux mots qui appartiennent à des catégories différentes. Comme le wolof, l'espagnol dispose d'un accent secondaire qui apparaît souvent comme une copie. Cette étude comparative nous a permis de relever les écarts prévisionnels dans la réalisation de l'accent espagnol par l'apprenant wolof. Les interférences des connaissances de sa langue maternelle en l'occurrence ici la langue wolof sur le phonétisme de l'accent espagnol pose de véritables problèmes pour l'apprenant. L'intérêt d'une telle étude réside à plusieurs niveaux. Nous avons pu identifier les types d'interférences et d'exposer les sources de ces difficultés. En somme, une fois identifiés les différences principales à l'aide de la comparaison, nous avons mieux compris la nature des erreurs des apprenants wolof de l'espagnol. En effet, ces erreurs sont causées, généralement, par des habitudes accentuelles propres au wolof. En effets, les résultats ont montré que l'influence de la langue maternelle sur la perception et la production est importante. Nous ne proposons pas des solutions pour ces interférences, mais nous pensons que cette réflexion peut aider à développer sur le plan didactique des ressources pédagogiques et même en phonétique corrective pour éradiquer ces faits. Bien que cette étude soit centrée dans le domaine descriptif plus précisément dans la phonétique, sa portée dépasse largement la spécialité. Il est évident qu'une telle recherche n'est pas facile, mais elle est importante pour aider les enseignants et chercheurs à mieux comprendre les problèmes des apprenants et mieux les aider à avoir les compétences. Nous nous sommes limité aux transferts des automatismes acquis dans sa langue maternelle, il serait intéressant de faire une étude comparative sur l'accent d'apprenant à trois volets : wolof, français et espagnol pour mieux cerner la question, quand

on sait que le français est omniprésent dans l'enseignement au Sénégal.

BIBLIOGRAPHIE

- BA, D. (2004) *Contribution à une phonétique comparée de l'espagnol et du wolof*, Mémoire de maîtrise, Université Cheikh Anta Diop de Dakar.
- BERNABEN, M (2002) *Manuel de linguistique espagnol*, Paris : Ophys.
- BOUTIN, B-A., GESS, R., & GUEYE, G-M. (2012) « French in Senegal after three centuries: A phonological study of Wolof speakers French », *GESS R. LYCHE C. et MEISEMBURG T. (dir.), Phonological Variation in French : Illustrations from three Continents. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins.*
- CALVET, M.J (1964) « Interférences du phonétisme wolof dans le français parlé au Sénégal dans la région du Cap-Vert », Dakar, *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire*, T.26, série.B, n° 3-4.
- CALVET, M.J (1966) « Etude phonétique des voyelles du wolof. Dakar, *Phonetica 14.*
- CALVET, M.J (1967) « La transcription des langues du Sénégal – problèmes théoriques pour le choix d'un alphabet officiel », *Centre de Linguistique Appliquée de Dakar.*
- CISSE, M.T (2006) « Problèmes de phonétique et de phonologie en wolof », *Sudlangues 6.*
- COUSTENOBLE, H (1929) « Quelques observations sur la prononciation de la langue wolof (Sénégal) », *Le Maître phonétique*, 3^e série, n° 25, Wolof et sérèr.
- GARCIA, M-M, PANISSAL, N (2010). « El interés de la prosodia en la enseñanza de español para francófonos », *Recherche*

- et pratiques pédagogiques en langues de spécialités, Cahier de LAPLUT*, p. 66-80
- KA, O (1978) L'accent en wolof. Essai d'analyse phonétique et linguistique, Mémoire de maîtrise, Université Cheikh Anta Diop.
- KA, O (1988) « Wolof syllabe structure: evidence from a secret », *Proceeding of the eastern states conference on linguistics*, Philadelphia, p.261-274.
- KAGER, R, « Feet and metrical stress », Lacy P.D. (dir). (2007) *The Cambridge Handbook of phonology*, Cambridge, Cambridge University Press, p195-228.
- LEON, P. (2011) *Phonétisme et prononciation du français*. Paris, Armand Colin.
- MALMBERG, B. (2017) *Phonétique générale et romane : étude en Allemand, Anglais, Espagnol et Français*, De Gruyter
- MANESSY, G. SAUVAGEOT, S. (1967) *Wolof et sérère. Etudes de phonétique et de grammaire descriptive*. Dakar. FLSH.
- NDAO, D. *L'harmonie vocalique dans les langues du Sénégal*, VDM, LINCOM langage recherche, Verlag, 104p.
- ONNES, R. (1995) *Phonétique, phonologie, orthographe et prononciation de l'espagnol*, Paris, Edition Nathan.
- RIALLAND, A. (1998) « systèmes prosodiques africains: une source d'inspiration majeure pour les théories phonologiques multilinguistiques », *Faits de langues*, numéro 11-12, p.407-428
- TRAORE, C. (1994) *Etude acoustique des voyelles centrales du wolof*. Université Cheikh Anta Diop de Dakar, FLSH.
- THIAM, M, *Les interférences entre le français et le wolof au Sénégal*, Université de Toulouse le Mirail, mémoire de maîtrise de Sciences du langage.
- TRAORE, C. H. (1995) *Existe-t-il deux réalités phonétiques « i » et deux réalités phonétiques « u » en wolof urbain ?*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar. FLSH.
- VAISSIÈRE, J. (2006) *La phonétique*. Presses Universitaires de France, Paris

LAÇOS E *DES(LAÇOS)* NA TRADUÇÃO PARA
FRANCÊS DE ALGUNS ROMANCES LUSÓFONOS
(António Lobo Antunes, Mia Couto, Ondjaki,
José Eduardo Agualusa, Patrícia Melo)

**TIES AND DE(TIES) IN THE TRANSLATION INTO
FRENCH OF SOME LUSOPHONE NOVELS**
(António Lobo Antunes, Mia Couto, Ondjaki,
José Eduardo Agualusa, Patrícia Melo)

Andreia Catarina Vaz WARROT
Investigador (CLLUP - Faculdade de Letras da
Universidade do Porto), Portugal

ABSTRACT

The act of translating is imminently an act of passage. A passage from one language to another. A passage from one culture to another. In this crossing there are elements that are maintained, elements that are lost, elements that are added. Ties that are created and ties that are undone. But before embarking on such a journey, the translator assumes the role of reader. The reading and interpretation that result from this have the particularity of being subsequently made public through their rewriting and publication in another language.

The translator's work can then be seen as depending on his or her access to and interpretation of the text. Only after accessing the text and interpreting it does the translator begin the work of redaction, taking into consideration the audience and its culture.

The identification and definition of the intended audience also depends on the type of work developed by the publisher: innovation and freedom on the part of the translator or submission to the rules of writing according to normative usages.

Some games with meaning, the existence of explanations, footnotes or glossaries are elements that reveal and question the translator in this process of transmission from one language to another, requiring the participation of the translator, in a kind of partnership with the author.

Based on a corpus of examples collected from António Lobo Antunes: *A Morte de Carlos Gardel* and *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*; Mia Couto: *O último voo do Flamingo*; Ondjaki: *Bom dia Camaradas*; José Eduardo Agualusa: *Barroco Tropical*; José Luandino Vieira: *Nós, os de Makulusu* and finally in the work *Elogio da Mentira* by Patrícia Melo we intend to reflect on the role and position of the translator in the face of these "deviant" cases that actively request an active role of bond-maker and bond-destroyer on his part. The translator becomes an Author, thus establishing a link with the target language and culture.

The works chosen, representative of Lusophony and of the pluricentrism of the Portuguese language and culture, seem to reveal some clues about the role of the translator as a tripartite figure: that of reader, interpreter and creator-author.

Keywords: Translation, Games with significant, Neologism, Interpretation, Culture, Pluricentrism.

INTRODUÇÃO

O ato de traduzir pode ser considerado um ato de passagem. Passagem de uma língua para outra. Passagem de uma cultura para outra. Nesta travessia há elementos que se mantêm, elementos que se perdem, elementos que se acrescentam. Laços que se criam e laços que se desfazem. Ora, não podemos deixar de salientar que antes de iniciar uma tal viagem, o tradutor assume o papel de leitor. A leitura e a interpretação que daí decorrem têm a particularidade de serem posteriormente tornadas públicas através da sua reescrita e publicação numa outra língua.

O trabalho do tradutor pode então ser visto como dependendo do seu acesso ao texto e da sua interpretação. Só depois de aceder ao texto e de o interpretar é que o tradutor inicia o trabalho de redação, tendo em consideração o público e a sua cultura.

A identificação e a definição do público visado dependem igualmente do tipo de trabalho desenvolvido pela editora: inovação

e liberdade por parte do tradutor ou submissão às regras de escrita segundo os usos normativos.

Alguns jogos com o significado, como o corte de palavras e uma organização sintática inovadora, a criação linguística neológica através de procedimentos diversos como o cruzamento vocabular (amálgama, *blend*, *mot valise*), a existência de explicações, de notas de rodapé ou de glossários são elementos que revelam e que interpelam o tradutor neste processo de transmissão de uma língua para outra, solicitando a participação do tradutor, numa espécie de parceria com o autor.

Baseando-nos num *corpus* de exemplos recolhidos das seguintes obras: *A Morte de Carlos Gardel e Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* de António Lobo Antunes; *O último voo do Flamingo* de Mia Couto; *Bom dia Camaradas* de Ondjaki; *Barroco Tropical* de José Eduardo Agualusa; *Nós, os de Makulusu* de José Luandino Vieira e finalmente na obra *Elogio da Mentira* de Patrícia Melo pretendemos refletir sobre o papel e a posição do tradutor face a estes casos «desviantes» que solicitam ativamente um papel ativo de *fazedor ou de destruidor de laços*. O tradutor torna-se *Autor* estabelecendo, deste modo, uma ligação com a língua e com a cultura de chegada.

As obras escolhidas, representativas da lusofonia e do pluricen-trismo da língua e da cultura portuguesa, parecem-nos poder revelar algumas pistas sobre o papel do tradutor como figura tripartida: a de leitor, a de intérprete e a de criador-autor.

O tradutor é, num primeiro momento, um recetor que podemos equiparar ao leitor comum, mas que, devido ao trabalho de reescrita que terá de efetuar numa outra língua, se torna num leitorcrítico. Contudo, apesar de todo o zelo e empenho que utilize, só lhe será possível identificar as intenções do autor através de uma vivência e de um présaber que não são comuns.

A tradução, tal como Michael Oustinoff (2011:124) afirma, «nunca é a cópia exata do original, mas uma nova versão a ter

em conta como tal»¹. O livro abre-se, assim, a uma pluralidade de interpretações em que cada novo leitor traz para a leitura a sua experiência, a sua cultura e os valores da sua época.

No entanto, se como afirmámos, não é possível reduzir uma obra literária a uma única interpretação, existem, contudo, alguns critérios de validação. A abordagem semiótica desta questão evidencia que a receção é em grande parte programada pelo texto. O leitor-tradutor tem o dever de identificar os objetivos do autor, daí que nem todas as leituras sejam legítimas. Existe uma diferença essencial entre «utilizar» um texto (violentá-lo) e «interpretar» um texto (aceitar o tipo de leitura que ele programa).

O ato de leitura aprofundada realizada pelo tradutor e que se aproxima de uma leitura crítica é propício à realização de uma autêntica criação – ou recriação – do texto romanesco. Na tradução, a recriação é levada ao extremo: o tradutor assimila o texto lido e transforma-o em algo que já lhe pertence completamente. Isso não quer dizer que a obra traduzida seja uma obra totalmente diferente do original; traduzir não quer dizer obrigatoriamente «respeitar» o original, mas «reproduzi-lo», «reescrevê-lo».

Ao reescrever uma obra, o tradutor assume o papel de produtor textual que nos parece poder aproximar-se do do escritor. Entre leitura e escrita, o tradutor alterna entre o papel de leitor e de escritor, leitor numa língua e escritor numa outra língua, num perpétuo movimento de interpretação, imitação e criação.

Pretendemos, neste breve estudo, observar de que modo e quais as consequências que este triplo papel do tradutor pode imprimir ao texto literário traduzido.

1. A tradução é nossa. Michael OUSTINOFF (2011). « La traduction (...) n'est jamais la copie conforme de l'original mais un nouveau versant, à prendre en tant que tel. » p.124.

1. JOGOS COM O SIGNIFICADO (ANTÓNIO LOBO ANTUNES)

A escrita de António Lobo Antunes apela claramente para a colaboração do leitor, pois o não-dito, ou antes o «dito-essencial», sem excedentes está cada vez mais presente nas suas criações romanescas. Alguns jogos com o significado põem em evidência, no texto em português, o desejo de solicitar a participação do leitor na elaboração da obra, numa espécie de parceria com o autor.

1.1. Corte de palavras

O corte de palavras e uma organização sintática atípicas são procedimentos que não correspondem nem à norma em português, nem em francês. Em *A Morte de Carlos Gardel* e em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* identificamos palavras amputadas das últimas sílabas, obrigando, assim, o leitor a completá-las mentalmente:

<p>- Tétano. Sete no serviço e apenas um aqui porque os restantes são uma febre tifóide e uma <u>hepati</u> e interrompeu-se percebendo uma evidência que até lhe esca-para, murmurando (Lobo Antunes. 1994: 15)</p>	<p>- Tétanos. Sept cas dans le service, et un seulement ici, car les autres sont une fièvre typhoïde et une <u>hépatite</u> et elle s'est interrompue, saisissant une évidence qui lui avait échappé jusqu'alors et murmurant (Lobo Antunes. 1995 :16 trad. Geneviève Leibrich)</p>
<p>- Se por acaso me separar de ti na <u>semana</u> eu de colete de cerimónia na calha da rega, devorado pelas mil bocas do vento, pelas mil bocas da chuva, eu desprezado como um cachorro, como um cego, como um pedaço de muro devorado pelo musgo</p> <p>- Se por acaso me separar de ti na <u>sema</u> eu que que não podia regressar a Algés (...) (Lobo Antunes.1994:302)</p>	<p>- Si par hasard je me sépare de toi la <u>semaine</u> dans mon gilet du dimanche au fond de la rigole d'irrigation, dévoré par les mille bouches du vent, par les milles bouches de la pluie, méprisé comme un chien, comme un aveu-gle, comme un pan de mur dévoré par la mousse</p> <p>-Si par hasard je me sépare de toi la <u>semaine</u> moi qui ne pouvais pas retourner à Algés (...) (Lobo Antunes. 1995 :325 trad. Gene-viève Leibrich)</p>

<p>a Adelaide a procurar qualquer coisa sob ela que eu não podia ver, qualquer coisa miúda que <u>chor</u> não, qualquer coisa miúda e sem importância alguma que escondeu no vestido (Lobo Antunes. 2000: 166)</p>	<p>Adelaide cherchant quelque chose au-dessous d'elle que je ne pouvais pas voir, quelque chose de menu qui <u>pleure</u> non, quelque chose de menu et sans la moindre importance qu'elle a caché dans sa robe (Lobo Antunes. 2003 :20. trad. Carlos Batista)</p>
---	--

Na tradução em francês, este tipo de procedimento que enriquece o texto, mas que também o complexifica, é inexistente e parece-nos revelar o raciocínio mental do leitor que, neste caso, coincide com a figura do tradutor. Sublinhe-se que se trata de traduções de diferentes tradutores, o que nos parece igualmente acentuar a presença da inter-pretação na reescrita e não um modo individual de traduzir.

Em francês, a palavra correspondente a «hepati»; «sem» e «chor» surge sem cortes: «hépatite»; «semaine» e «pleurer» não solicitando a colaboração do leitor, nem revelando esta maneira singular de António Lobo Antunes trabalhar com o significante e que caracteriza o seu estilo e a sua conceção da arte romanesca. Porque razão, o tradutor não colocou «hépati»; «sem» e «pleur», que seriam os equivalentes do texto original, colocando deste modo, o leitor da tradução na mesma situação do leitor em língua portuguesa? Pensamos que tal escolha de clarificação se situa na tendência em tornar mais claro e acessível o texto traduzido.

1.2. Relações gramaticais atípicas

Certas relações gramaticais, que não respeitam a ordem linear das frases básicas do português, conduzem, igualmente, o leitor a fazer um esforço de organização e de reflexão que está, por vezes, ausente da tradução:

<p>- O seu marido deve descansar minha senhora atente no coração dele no ecrã <u>o seu marido tenha paciência deve minha descansar senhora</u>, quando o médico vir isto zanga-se comigo (...) (Lobo Antunes. 2000:436) o seu marido – sujeito deve – verbo auxiliar* minha – determinante possessivo** descansar – verbo principal* senhora – nome**</p>	<p>- Votre mari doit se reposer chère madame regardez son cœur sur l'écran <u>vosre mari comprenez-le doit se reposer chère madame</u>, si le médecin voit ça il se fâchera contre moi (...) (Lobo Antunes. 2003 :533) vosre mari – sujeito doit se reposer – predicado chère madame – forma de tratamento</p>
---	--

Após um momento de espanto, pois a sequência sublinhada não tem sentido numa primeira abordagem (a tradução palavra a palavra seria: «votre mari, comprenez-le, doit ma se reposer dame»), o leitor do texto original deve, tal como num puzzle, encontrar a ordem habitual das palavras. Este tipo de procedimento solicita a manipulação dos elementos gramaticais pelo leitor e observamos que, na tradução, o tradutor efetuou ele próprio esse tipo de organização linear.

Somos levados a pensar que a sua clarificação, na versão francesa, pode ser considerada uma marca de leitura revelando chaves que permitem um acesso mais fácil à obra antuniana, abrangendo um público mais vasto, com uma cultura literária e linguística mais abrangente do que a prevista no texto em português.

2. CRIAÇÃO LINGUÍSTICA NEOLÓGICA (MIA COUTO)

A criação linguística neológica é um outro tipo de procedimento que constitui um desafio ao leitor-tradutor e que, tal como João Pedro da Costa (2010:72) sublinhou, permite «traduzir ideias não originais de uma maneira nova, ou (...) exprimir de modo inédito certa visão do mundo». O escritor moçambicano Mia Couto faz dessa inovação uma das suas características de escrita.

Face à criação de palavras de forma imagética e imaginativa qual a atitude do tradutor de modo a restituir essa riqueza e essa complexidade? Em *O último voo do flamingo* identificamos numerosos casos de criação linguística neológica. Destacaremos aqui os que relevam de um processo de construção não concatenativa, por serem processos «mar-ginais» e que requerem um trabalho de tradução extremamente atento e empenhado:

Trata-se de operações que geram produtos através de meca-nismos que não assentam em princípios de natureza eminentemente morfológica, mas antes de natureza fonológica/prosódia (cruza-mento vocabular, truncação, reduplicação) e/ou gráfica (sigla-ção/acronímia), em que estão envolvidos padrões não lineares de formação. (Graça Rio-Torto. 2013:463).

Destacamos, deste modo, na obra em análise, alguns exemplos de cruzamento vocabular que confrontamos com a respetiva tradução para francês. Adotamos aqui a terminologia de Graça Rio-Torto mas gostaríamos de salientar que Maria Helena Mira Mateus (1990:415) refere-se a este mesmo procedimento através do termo «amálgama».

O cruzamento vocabular «pode ser definido como a junção de duas palavras existentes para formar uma palavra nova, com supressão de material segmental de pelo menos uma delas e, em certos casos, sobreposição de segmentos (...)» (Graça Rio-Torto. 2013:464). Nos casos em que há semelhança fónica entre as bases, as formas sobrepoem-se, geralmente incorporando-se a forma mais curta na base mais longa, resultando numa sequência com diferença fónica mínima relativamente a esta, (Graça Rio-Torto. 2013:107):

1) <i>atropilada</i> (<i>atropelada</i> + <i>pila</i>) (p.17)	<i>déchi-queue-tée</i> (<i>déchiquetée</i> + <i>queue</i>) (p.14) (significado semel-hante, mas procedimento diferente com a junção de duas bases clara-mente distintas, separadas por hífen)
2) <i>atrapalhaço</i> (<i>atrapalha(r)</i> + <i>palhaço</i>) (p.29)	<i>tel un pitrempêtré</i> (<i>pitre</i> + <i>em-pêtrer</i>) (p.26) (significado semel-hante, mas procedimento difer-ente com a junção de duas bases claramente distintas)
3) <i>nenhumarias</i> (<i>nenhum</i> + <i>ninharias</i>) (p.31)	<i>autres riens</i> (p.28) (<i>não dá conta do cruzamento voca-bular</i>)
4) <i>emoldourada</i> (<i>emoldurada</i> + <i>dourada</i>) (p.34)	<i>comme si on l'avait encadrée</i> (p.31) (<i>não dá conta do cruzamento voca-bular</i>)
5) <i>maisculino</i> (<i>masculino</i> + <i>mais</i>) (p.34)	<i>Majusculin</i> (<i>masculin</i> + <i>majuscule</i>) (p.31) (proce-dimento equivalente)
6) <i>ocavidades</i> (<i>cavidades</i> + <i>oco</i>) (p.37)	<i>concavités</i> (p.34) (<i>não dá conta do cruzamento voca-bular</i>)
7) <i>cancromida</i> (<i>carcomida</i> + <i>cancro</i>) (p.41)	<i>Cancerrongée</i> (<i>rongée</i> + <i>cancer</i>) (p.37) (significado semelhante, mas procedimen-to diferente com a junção de duas bases claramente distintas)
8) <i>mautrapilho</i> (<i>maltrapilho</i> + <i>mau</i>) (p.42)	<i>mal guenillé</i> (p.39) (<i>não dá conta do cruzamento vocabular</i>)
9) <i>dactilogravavam</i> (<i>dactilografar</i> + <i>gravar</i>) (p.48)	<i>dactylogravaient</i> (<i>dactylographier</i> + <i>graver</i>) (p.42) (procedimento equivalente)
10) <i>desqualquerficado</i> (<i>desqualificado</i> + <i>qualquer</i>) (p.54)	<i>n'importe quel disqualifié</i> (p.49) (<i>não dá conta do cruzamento vocabular</i>)
11) <i>cabisbruto</i> (<i>cabisbaixo</i> + <i>bruto</i>) (p.67)	<i>caboché</i> (<i>caboché</i> (n.f.) + <i>cabochard</i> (adj.)) (p.62) (pequena alteração, a palavra não existe tal qual, mas não dá conta do cruzamento vocabular)
12) <i>mautrapilhoso</i> (<i>maltrapilho</i> + <i>mau</i>) (p.78)	(palavra não traduzida)

13) <i>pensageiro</i> (<i>pensamento</i> + <i>passageiro</i>) (p.79)	<i>pensager</i> (<i>pensée</i> + <i>passager</i>) (p.73) (procedimento equivalente)
14) <i>predispronto</i> (<i>predispuesto</i> + <i>pronto</i>) (p.88)	<i>tout de suite prêt disposé</i> (p.81) (não dá conta do cruzamento vocabular)
15) <i>contratemporal</i> (<i>contratempo</i> + <i>temporal</i>) (p.93)	<i>contretemps orageux</i> (p.85) (não dá conta do cruzamento vocabular)
16) <i>artimanhoso</i> (<i>artimanha</i> + <i>manhoso</i>) (p.108)	<i>artificieux</i> (p.99) (não dá conta do cruzamento vocabular)
17) <i>reclinado</i> (<i>inclinado</i> + <i>rei</i>) (p.136)	<i>tel un roi affaissé</i> (p.123) (não dá conta do cruzamento vocabular)
20) <i>ziguezangado</i> (<i>ziguezague</i> + <i>zangado</i>) (p.158)	<i>zigzagacé</i> (<i>zigzag</i> + <i>agacé</i>) (p.143) (procedimento equivalente)
21) <i>timiudinho</i> (<i>tímido</i> + <i>miúdo</i> + <i>inho</i>) (p.183)	<i>humblemenu</i> (<i>humble</i> + <i>menu</i>) (p.162) (significado semelhante, mas procedimento diferente com a junção de duas bases claramente distintas)
22) <i>espatifurado</i> (<i>espatifado</i> + <i>furado</i>) (p.185)	<i>crevé</i> (p.164) (não dá conta do cruzamento vocabular)
23) <i>esparramorto</i> (<i>esparramado</i> + <i>morto</i>) (p.215)	<i>cadavrépandu</i> (<i>cadavre</i> + <i>épandre</i> (<i>épandu</i>))(p.190) (significado semelhante, mas procedimento diferente com a junção de duas bases, claramente distintas)

Se analisarmos, em detalhe, o primeiro exemplo, em contexto, destacamos os seguintes aspetos:

- Alguém que apanhe... <u>a coisa</u> , antes que ela seja atropelada. - Atropelada ou <u>atropilada</u> ? (Mia Couto. 2008:17)	Que quelqu'un ramasse... <u>la chose</u> , avant qu'elle ne soit déchiquetée. - Déchiquetée ou <u>déchiqueeue-tée</u> ? (Mia Couto. 2009 :14)
--	--

O elemento denominado por «a coisa» corresponde a um sexo masculino, («pila») único membro humano que restava aquando do desaparecimento misterioso de vários homens das Nações Unidas. A criação de um novo verbo «*atropilada*» (*atropelada* + *pila*), resultante do cruzamento de um verbo com um substantivo, é extremamente imagética e possui igualmente uma grande riqueza sonora pois é muito próxima do verbo existente. Podemos, com efeito, dizer que «semanticamente, estamos perante um processo de condensação, pois há sempre junção de significados e criação de uma nova aceção composta pelos sentidos autónomos das duas palavras que lhe servem de base.

Neste nível, verifica-se ainda uma propriedade sistemática, a de economia linguística, isto é, com estes vocábulos temos a possibilidade de dizer muito numa palavra só. (Costa. 2010: 75).

Em francês, o tradutor fez prova da mesma audácia e imaginação, pois trata-se praticamente do mesmo procedimento com a introdução de uma vogal («-e»). Contudo, o tradutor, talvez para clarificar que não se tratava de um erro ortográfico, teve necessidade de mostrar visualmente a criação voluntária de uma palavra e os novos significados introduzidos. Fá-lo, separando com hífen os vários elementos do verbo, «*déchi-queue-tée*» (*déchi-queue* + *queue*).

No caso dos exemplos seguintes constatamos que o tradutor se esforçou por reproduzir de modo equivalente o significado e o significante, mas fá-lo através de um procedimento diferente, de composição, juntando as duas bases que permanecem claramente distintas: «a composição requer a utilização de mais do que uma unidade lexical plena, ou seja, de mais do que uma palavra.» (Maria Helena Mira Mateus. 1989:390):

<i>atrapalhaço</i> (<i>atrapalha(r) + palhaço</i>) (p.29)	<i>tel un pitrempêtré</i> (<i>pitre + empêtrer</i>)
<i>cancromida</i> (<i>carcomida + cancro</i>) (p.41)	<i>Cancerrongée</i> (<i>cancer+ rongée</i>) (p.37)
<i>timiudinho</i> (<i>tímido + miúdo + inho</i>) (p.183)	<i>humblemenu</i> (<i>humble + menu</i>)
<i>esparramorto</i> (<i>esparramado + morto</i>) (p.215)	<i>Cadavrépandu</i> (<i>cadavre + épandre (épandu)</i>) (p.190)

Os efeitos presentes nas formas em português são, deste modo, suprimidos:

« Nos produtos de cruzamento vocabular, o falante cria uma expectativa, que é quebrada num determinado ponto da cadeia fónica, causando estranheza; este processo é otimizado nas formas em que há sobreposição das bases, com dissemelhança fonológica mínima: uma sílaba ou um constituinte silábico preferencialmente preenchido por apenas um segmento. Para interpretar a forma cruzada, o falante tem de recuperar as duas bases na sua forma integral e criar um novo sentido para a forma complexa. » (Graça Rio-Torto. 2013:471)

Os exemplos restantes não reproduzem a inovação / criação lexical presente na fórmula em português: «nenhumarias» / «autres riens»; «ocavidades» / «concavités»; «mautrapilho» / «mal guenillé»; «desqualquerficado» / «n'importe quel disqualifié»; «mautrapilhosos» / omissão de tradução; «predispronto» / «tout de suite prêt»; «contra-temporal» / «contretemps orageux»; «artimanhoso» / «artificieux»; «reiclinado» / «tel un roi affaissé» e «espatifurado» / «crevé».

O tradutor traduz os dois termos de modo separado, respeitando o seu significado, mas afastando-se da expressividade do trabalho com o significante. Estamos de acordo com o que Ana Mendes Bajanca sublinhou relativamente à tradução de uma outra obra (*A Varanda do Frangipani*) de Mia Couto para inglês:

« As palavras formadas por amálgama colocam problemas aos tradutores porque são vocábulos que contêm aquilo que Ana

Margarida Nunes e Rosa Lídia Coimbra designaram por «uma condensação semântica que quase sempre ultrapassa a mera soma dos sentidos das palavras de partida, formando-se, no fundo, como que uma mensagem telegráfica, uma mini mensagem em cada palavra» (Nunes & Coimbra, 2007:166). Este tipo de formação de palavras está diretamente dependente da morfologia das palavras de partida, e torna-se tanto mais difícil de reproduzir no texto de chegada quanto maiores forem as diferenças morfológicas entre as duas línguas.» (Bajanca. 2008/2009:39)

O efeito humorístico é muito frequentemente o objetivo deste tipo de formas. Este efeito depende, em larga medida, da seleção das bases. No entanto, a natureza do próprio processo maximiza o impacto da combinação dos elementos selecionados.

Em suma, observamos que, salvo algumas exceções («maisculino» / «majusculin»; «dactilogravavam» / «dactylogravaient»; «pensageiro» / «pensager»; «ziguezangado» / «zigza-gacé») a maioria das traduções de vocábulos, fruto de cruzamento vocabular não apresenta o mesmo tipo de procedimento, alterando o efeito presente nestas formas e que caracterizam o estilo de Mia Couto:

procedimento equivalente	4/21	19%
significado semelhante, mas procedimento diferente com a junção de duas bases claramente distintas (essencialmente composição)	6/21	28,6%
não dá conta do cruzamento vocabular	11/21	52,4%

3. GLOSSÁRIOS (ONDJAKI, JOSÉ LUANDINO VIEIRA, MIA COUTO)

Um outro elemento que surge em alguns romances, tanto na versão original como na versão traduzida é a existência de um glossário. Contudo, notamos algumas divergências entre as duas versões. No romance de Ondjaki, *Bom dia Camaradas*,

existe um glossário em português de 44 palavras que está ausente da versão francesa que apresenta notas para certos termos. Contudo, algumas dessas notas dizem respeito a vocábulos que não estão indicados no glossário em português:

<p>- <i>Mas tinha sempre pão na loja, menino, os machimbombos funcionavam...</i> – ele só sorrindo. - <i>Mas ninguém era livre, António... não vês isso?</i> p.14</p>	<p>- <i>Oui mais il y avait toujours du pain à la boulangerie, mon garçon, les machimbombos² fonctionnaient...</i> lui, toujours le sourire aux lèvres. - <i>Mais personne était libre, António... Tu ne t'en rends pas compte ?</i> p. 17 2. Machimbombo: autocar, bus.</p>
--	--

A palavra «machimbombo» apesar de ser eventualmente mais conhecida para o leitor de língua portuguesa não está desta-cada no texto, nem surge no glossário. Em francês, não somente o tradutor destaca graficamente a palavra e mantemna na língua de origem, mas acrescenta igualmente uma nota.

O romance de José Luandino Vieira, *Nós, os de Makulusu*, apresenta um glossário em português e em francês. Contudo, os elementos do glossário não são os mesmos nas duas línguas. Em português identificamos um glossário de 19 expressões em quimbundo e uma lista de vocabulário de 142 palavras. Em francês, está apenas registado o glossário que inclui expressões em quimbundo e outros vocábulos no total de 56 («La plupart des éléments qui suivent proviennent du quimbundo»). Esta diferença corresponde provavelmente à explicitação de termos que está presente mais claramente na versão em francês:

<p>- Cabelo de galinha <i>cassafo!</i> – vi a dor que lhe provoqueei, nasceu palidez na sua adolescente vaidade ferida. (...). p.20 Vocabulário- Cassafo: De penas eriçadas</p>	<p>-Cheveux de poule rêche ! – J'ai vu la douleur que je lui provoquais, son adolescente vanité blessée en a pâli. (...). p.21</p>
--	--

A expressão «cassafo» surge no vocabulário presente na edição original em português (*Cassafo: De penas eriçadas*). Em francês, Michel Laban, o tradutor, optou por introduzir diretamente o significado da palavra. É um procedimento habitual que diminui consideravelmente o número de expressões do glossário final.

Em *O último voo do flamingo* de Mia Couto identificamos um glossário em português com 25 palavras e em francês surge um glossário com 21 palavras que nem sempre são as mesmas da versão original. Trata-se de exemplos em que, em português, as palavras não colocam dificuldades como «batuque» que surge no glossário da tradução (*Batuque: fête accompagnée de musique rythmée par des tambours*). Outras vezes, é o contrário que ocorre, isto é, a palavra existe no glossário em português, mas não surge nem em nota nem no glossário final da versão traduzida para francês. Observemos um exemplo:

<p>Eis o que restara, entre lembrança e delírio, nessa noite: nesse sonho eu estava sentado no morro de muchém, o último lugar do mundo.» p.211 (Glossário : <i>Muchém</i> : térmite.) p.228</p>	<p>Voici ce qui reste des souvenirs et délires de cette nuit-là : dans ce rêve, j'étais assis sur une bute de termites, le dernier endroit du monde. p.185</p>
--	--

Na tradução, o termo é imediatamente substituído pelo seu sinónimo em francês, ao passo que para o leitor português essa identificação não é tão evidente. Além disso, a ausência desta palavra retira à tradução a sua cor local e específica da língua falada em Moçambique.

Identificamos, em suma, vários tipos de intervenções do tradutor que vão da tradução de frases em língua estrangeira ou da tradução de um vocabulário específico essencial para a clarificação de contextos históricos ou mesmo do reconhecimento de um certo fracasso na tradução. A nota / o glossário adquire assim um papel de mediação linguística e cultural, mas

também de reflexão crítica sobre a língua e sobre certos jogos de palavras. Por outro lado, o nosso *corpus* revela-nos também que o tradutor privilegia a supressão das notas existentes no texto de partida integrando-as no corpo do texto. Este torna-se mais fluído e acessível à leitura.

A inserção de notas do tradutor introduz um corte e de certo modo transmite a imagem de imperfeição da tradução. O tradutor tem, deste modo, tendência para as eliminar, introduzindo a clarificação de um termo menos acessível ou de cor local no interior do próprio texto, facilitando a tarefa do leitor da versão traduzida. Richard Zenith, um dos tradutores ingleses de António Lobo Antunes afirma o seguinte:

Esta escrita que ambiciona reflectir, sem concessões, a grandeza entrópica do mundo e o caos sentimental da alma, sendo bastante difícil para o leitor português, é-o ainda mais para o leitor estrangeiro. O tradutor, normalmente, sente uma forte tentação para «ajudar» os seus leitores, para facilitar a sua entrada no labirinto passionnal que é traçado em terras portuguesas e em ruas lisboetas. Trata-se de uma tentação a que, a meu ver, se deve ceder. (...). Parece-me legítimo e sensato «traduzir» - no sentido de «fazer compreensíveis» - a história, a cultura, a geografia e as referências obscuras (quando não o são para os portugueses), até para preservar o que é obscuro e difícil na própria arquitectura romanesca. Ou seja, a lei do mercado – que podemos chamar menos capitalisticamente, o prazer do leitor – exige uma certa legibilidade, e é preferível clarificar o contexto para não ter que se simplificar a estrutura artística nele erguida.²

Interrogamo-nos, contudo, em que medida é possível imaginar o que seria obscuro ou não para o leitor português. Tal circunstância levar-nos-ia a supor que os leitores de uma obra romanesca se situam num eixo preciso e definido. Pascale Sardin afirma a este respeito:

2. Richard ZENITH (2004:397).

*Ilhas de sentidos ou de contra-sensos, as notas do tradutor levam o leitor a interrogar-se sobre a prática da tradução e oferecem uma visão da arte da imperfeição e da renúncia que ela frequentemente é. Através da nota metaprática, o tradutor testa os limites da tradução, da sua intrínseca imperfeição e da necessidade de retraduzir.*³

Parece-nos que as notas de rodapé podem, por um lado, assumir um papel regulador do tipo de leitor português e francês, tentando equilibrar os horizontes interpretativos respetivos, mas por outro lado ao analisarmos certas notas somos levados a dizer que o tradutor simplifica, guia e resolve um certo número de problemas com os quais os leitores em português são confrontados.

4. SUBSTITUIÇÕES E EXPLICAÇÕES (JOSÉ EDUARDO AGUALUSA, PATRICIA MELO)

Outro tipo de fenómeno que surge em algumas traduções para francês são as substituições e as explicações que surgem ao longo do texto e que são da responsabilidade do tradutor⁴:

<p>«(Gosto de ressuscitar pala-vras. Nos dias que correm poucas pessoas se servem da palavra <u>alfobre</u>, por exemplo, a não ser um ou outro eclesiasta da velha escola. Creio que se aplica particularmente bem ao presente contexto, sobre-tudo atenden-do à possível etimologia árabe – escavação, buraco, fossa.)» p.197 José Eduardo Agualusa</p>	<p>« (J'aime à ressusciter des mots. Par les temps qui courent peu de gens utilisent le mot <u>alfobre</u> pour dire <u>pépinière</u>, par exemple, sauf quelque ecclésiastique de la vieille école. Je crois qu'il s'applique particulièrement bien au contexte présent, surtout si l'on prend en considération son éventuelle étymologie arabe : excavation, trou, fosse.) » p.154 José Eduardo Agualusa</p> <p>Explicação da palavra</p>
---	---

3. A tradução é nossa. « Îlots de sens ou de non-sens, les N.D.T. appellent le lecteur à s'interroger sur la pratique de la traduction et offrent une vision de l'art de l'imperfection et du renoncement qu'elle s'avère être souvent. Avec la note métapraxique, le traducteur fait l'épreuve des limites du traduire, de l'imperfection essentielle de cette dernière et de la nécessité de la retraduction. ». Pascale SARDIN (2007: paragraphe 14, version en ligne).

<p>«Ótimo, disse Fúlvia quando voltei, quer ver os <u>camundongos</u>? Enquanto esperávamos a chuva passar, ela me mostrou o <u>biotério</u>, onde os camundongos eram criados.» p.13 Patrícia Melo</p>	<p>« Bien, dit Fúlvia à mon retour, tu veux voir les <u>rats</u> ? En attendant que la pluie s'arrête, elle, m'a montré <u>la cage</u> où l'on élevait des rats » p.15 Patrícia Melo Substituição de palavras pouco usuais</p>
---	--

Um outro tipo de formulação frequente, nomeadamente nas obras de autores africanos ou brasileiros é a explicitação de um termo não usado em português europeu. Enquanto que no texto original, esses termos surgem sem nota de rodapé, podendo ou não ser compreendidos pelo leitor, na versão traduzida são frequentemente explicitados no corpo do texto. Vejamos os exemplos acima. No primeiro caso surge a palavra *alfobre* «Nos dias que correm poucas pessoas se servem da palavra *alfobre*, por exemplo, a não ser um ou outro eclesiasta da velha escola.» O leitor da versão original pode, com efeito, não identificar o significado desta palavra, deduzindo-o unicamente através do contexto.

Em francês, a expressão é claramente explicitada :

« Par les temps qui courent peu de gens utilisent le mot alfobre pour dire pépinière, par exemple, sauf quelque ecclésiastique de la vieille école. »

Um outro exemplo, neste caso de português do Brasil, são os termos «camundongos» e «biotério». O leitor mais culto ou que possua um conhecimento mais aprofundado do português do Brasil identificará estas expressões, mas não será o caso da maior parte dos leitores. Em francês, os termos usados são correntes não dando lugar a nenhuma ambiguidade ou dificuldade para o leitor francês: «rats» e «cage».

Antoine Berman acentua igualmente os aspetos negativos da explicação:

Mas num sentido negativo, a explicação tem por objetivo «clari-ficar» o que não o é e que não o quer ser no original. A passagem da polissemia à

*monossemia é um modo de clarificação. A tradução parafrástica ou explicativa também o é.*⁵

Podemos assim concluir que alguns desvios (*deslaços*) presentes na tradução para francês das obras do nosso *corpus* se relacionam com uma tendência para normalizar, para retirar ambiguidades e para facilitar a leitura.

CONCLUSÃO

Ao contrário do leitor anónimo, praticando uma leitura reduzida a uma só dimensão e respondendo a questões tais como: «O que é que o texto quer dizer? O que é que o autor pretendeu transmitir? Qual era a sua intenção?» o tradutor deverá interrogar-se sobre uma outra dimensão do texto, geralmente deixada de lado na leitura habitual: trata-se das questões ligadas à «construção» do texto. Partindo do modo de funcionamento do texto, o tradutor deverá questionar-se sobre «O que é que o texto faz? Como é que o faz? Quais são os materiais condutores? Que significado(s) produz(em)?».

Deste tipo de leitura que é tornada pública pela publicação material de uma «outra» obra romanesca, acedemos, por vezes, a respostas às questões colocadas acima. O tradutor semeia deste modo (in) conscientemente pegadas das suas respostas, das suas interpretações e oferece chaves de leitura que estavam «escondidas» no interior das páginas, criando laços entre culturas.

Observamos que o tradutor tem consciência do trabalho com o significante e tenta por vezes reproduzi-lo, tornando-se ele próprio criador de palavras, aproximando-se fortemente do tipo de cruzamento vocabular utilizado pelo autor.

5. A tradução é nossa. «Mais en un sens négatif, l'explication vise à rendre «clair» ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original. Le passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification. La traduction paraphrasante ou explicative, un autre.» Antoine BERMAN (1999:55).

Constatamos igualmente que na passagem do texto de português para francês há uma acentuada tendência para a normalização da língua, claramente presente nos textos selecionados de António Lobo Antunes e presente em larga escala na obra *O último voo do flamingo* de Mia Couto. Esta normalização da língua nem sempre se deve a escolhas isoladas e individuais do tradutor, mas obedece frequentemente a uma política editorial de se adaptar a um público vasto e culturalmente mais afastado que devemos ter em conta quando analisamos/criticamos traduções literárias.

Pensamos que as observações decorrentes desta análise podem conduzir a uma tipologia das traduções, onde cada um encontraria o programa a seguir para produzir o tipo de tradução à sua escolha. A atitude que adotamos pretende igualmente afastar-nos das vãs discussões em torno de uma literalidade que apresenta sentidos opostos: o que alguns chamam de criatividade e outros de traição, do que poderá ser taxado de servilismo ou ser louvado em nome da fidelidade.

Diante do que foi exposto, percebe-se que a tradução, entendida como reescrita, é um modo variável de reelaborar textos, segundo perspectivas não só diferentes, mas também mutáveis, dinâmicas. Assim sendo, não pode existir «a tradução», mas tão somente «uma tradução possível», moldada de acordo com propósitos possíveis, mediante forças, desejos e expectativas às vezes atendi-das satisfatoriamente ou não, segundo o universo multicultural e complexo da receção inserida em polissistemas culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus

AGUALUSA, José Eduardo (2009) *Barroco Tropical*. Lisboa, Dom Quixote, 342p.

- AGUALUSA, José Eduardo (2011) *Barroco Tropical*. Traduit du portugais (Angola) par Geneviève Leibrich. Paris, Métailié. 276p.
- COUTO, Mia. [1987], 5^aed. 2008. *O último voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia. 2009. *Le dernier vol du Flamant*. traduit du portugais (Mozambique) par Elisabeth Monteiro Rodrigues. Paris : Chandeigne.
- LOBO ANTUNES, António. [1994], 3^{ème} édition, 1994. *A Morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote.
- LOBO ANTUNES, António. 1995. *La Mort de Carlos Gardel*. Traduit du portugais par Geneviève Leibrich. Paris : Christian Bourgois.
- LOBO ANTUNES, António. (2000) 4^{ème} édition. *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. Lisboa: Dom Quixote.
- LOBO ANTUNES, António. (2003) *N'entre pas si vite dans cette nuit noire*. Traduit du portugais par Carlos Batista. Paris : Christian Bourgois.
- MELO, Patricia [1998], (2010) *Elogio da mentira*. Rio de Janeiro, Rocco, 207p.
- MELO, Patricia (2000) *Éloge du mensonge*. Traduit du portugais (Brésil) par Marie M. Abdali, Actes Sud, 237p.
- ONDJAKI (2001) *Bom dia camaradas*. Lisboa, Caminho, 138p.
- ONDJAKI (2004) *Bonjour camarades*. Traduit du portugais (Angola) par Dominique Nédellec. Editions La Joie de Lire, 206p.

Outras

- BAJANCA, Ana Isabel Bento Mendes. (2008/2009). *Mia Couto em inglês: Invenções de tradução em A Varanda do Frangipani*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

- BERMAN, Antoine. (1999). *La traduction ou l'auberge du lointain*. Seuil. Paris.
- COSTA, João Pedro. (2010). *Análise de neologismos em Mia Couto : A utilização da derivação e o caso particular da amálgama*. ElingUp (Centro de Linguística da Universidade do Porto). volume 2, nº1.
- MATEUS, Maria Helena Mira, et al. (1990). *Fonética, Fonologia e Morfologia do Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- MATEUS, Maria Helena Mira, et al. (1989). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa : Caminho.
- OUSTINOFF, Michael. (2011). *Traduire et Communiquer à l'heure de la mondialisation*. Paris : CNRS ed..
- RIO-TORTO, Graça et alii. (20013). *Gramática Derivacional do Português*. Imprensa da Universidade de Coimbra

LES MANCAGNES : APERÇU HISTORIQUE ET ORGANISATION POLITIQUE

THE MANCAGNES : HISTORICAL PRESENTATION AND POLITICAL ORGANIZATION

Georges B. W. BAYEPAR:

Université Cheikh Anta DIOP de Dakar

gbecarbayepar@yahoo.fr

RESUME

Le présent travail parle du peuple mancagne. Il aborde plus précisément l'origine de ce peuple, les différents périple (de l'Est de l'Afrique jusqu'au Sénégal en passant par la Guinée-Conakry et par la Guinée-Bissau) et leurs causes. Il revient également sur ses ethnonymes et son organisation socio-politique.

Mots-clés : Ethnonyme, Mancagne, Migration, Organisation politique, Origine.

ABSTRACT

This project is about Mancagne people. It precisely deals with the origin of this people, the different journeys (from East Africa as far as Senegal passing by Guinea Conakry and Guinea Bissau) and their causes. It also once more comes on the ethnonyms of this people and its socio-political organization.

Keywords: Ethnonym, Mancagne, Migration, Political Organisation, Origine

INTRODUCTION

Les Mancagnes ont fait des périple¹ avant de s'installer en Guinée-Bissau, au Sénégal et en Gambie. Malgré ces depla-

1. Selon nos informateurs : Silva N. NZALE (chroniqueur et présentateur du journal mancagne en Guinée-Bissau), Jean DIOP BACOURINE (membre de l'association pour la valorisation de la culture mancagne « Pékumel » en Guinée-Bissau)...

cements, ils ont maintenu les liens avec d'autres cultures africaines et occidentales, et conservé certains us et coutumes et leur organisation politique. Ici, nous nous proposons de revisiter le passé des Mancagnes et d'étudier leur organisation politique.

Pour ce faire, il serait important de se poser les questions suivantes : D'où viennent les Mancagnes ? Quelles sont les causes de leurs migrations ? Quelle est l'origine de leurs ethnonymes ? Quelle est leur organisation politique ?

Pour réaliser ce travail, nous avons mené des enquêtes de terrain à Ziguinchor et en Guinée-Bissau afin d'avoir certaines informations sur les mancagnes. La rareté sources écrites parlant de ces derniers constitue pour nous un élément de motivation.

1. APERÇU HISTORIQUE SUR LES MANCAGNES

1.1. Origine et migrations

Les Mancagnes sont originaires de Bula, localité située à l'Est de la région de Cacheu en Guinée-Bissau. Bula est limitée au Nord par le fleuve Cacheu, au Sud par le fleuve Mansoa, à l'Ouest par le royaume de Pelundo et à l'Est par les bras de mer de Bipo et Pache. D. O'Dapper (géographe allemand du XVIIe siècle), écrit que les Mancagnes :

« habitent autour de la rivière de S. Domingo : leur contrée s'étend jusqu'à l'embouchure de Rio Grande et même plus loin... » (Cité par M. TRIFKOVIC, 1969, p. 5)

Des sources concordantes disent que Bula est le premier lieu de peuplement des Mancagnes avant qu'ils ne s'éparpillent un peu partout en Guinée-Bissau, au Sénégal et en Gambie. Ils sont considérés, dans cette localité, comme une population protohistorique ; (Cf. M. TRIFKOVIC, 1969 : 1-2). Mamadou Jao le met en évidence en ces termes :

« le secteur de Bula (Région de Cacheu) constitue la zone traditionnelle connue comme "Terre des Mancagnes"... » (JAO, 1989, p. 48).

Aujourd'hui, il existe différentes versions sur l'origine des Mancagnes. Ni les sources orales ni les sources écrites (récentes) ne disent exactement l'origine des Mancagnes avant qu'ils ne s'installent à Bula. Depuis un certain temps, les chercheurs et les locuteurs même de ce groupe ethnique tentent de préciser leurs origines. Mais, ils se heurtent à des difficultés puisqu'ils n'ont conservé aucun souvenir écrit de leur passé lointain. Des Mancagnes interrogés pensent que leurs ancêtres viendraient de l'Est de la Guinée-Bissau, c'est-à-dire de la Guinée Conakry plus précisément de Duka (Douka) et de Popadora avant d'arriver à Bula. Ils quitteraient plus tard ce territoire pour l'ouest de la Guinée-Bissau, à cause des attaques répétées de leurs voisins Peuls, qui voulaient les convertir à la religion islamique.

Ancien poste administratif de Cacheu, Bula est présenté comme la terre protohistorique des Mancagnes. Il est d'ailleurs considéré comme la capitale politique et culturelle de tous les Mancagnes. D'ailleurs, ces derniers l'appellent « Terre des ancêtres », « Terre natale » mais également c'est le lieu où se trouve le trône du roi et où se tient l'une des plus grandes cérémonies traditionnelles de la culture mancagne appelée « kařařa » (le bois sacré).

De toute façon, la seule chose fiable qu'on peut retenir du peuple mancagne est qu'il s'est installé à Bula bien avant l'arrivée des portugais sur le sol bissau-guinéen, c'est-à-dire avant le XV^{ème} siècle (André Alvares D'ALMADA, 1594). À partir de Bula, les Mancagnes continuèrent à migrer en direction du Nord, c'est-à-dire vers le Sénégal. Selon Antonio CARREIRA (1961:29), il convient de situer les débuts de la migration de ce peuple dans le premier quart du XIX^{ème} siècle, période où l'on cherchait à mettre fin aux luttes tribales.



Carte : La distribution de la population bissau-guinéenne²

Les migrations ont commencé durant l'occupation coloniale, donc bien avant le début du XIX^{ème} siècle. Paul Pelissier l'a fort bien mis en exergue :

« À l'époque de l'installation portugaise à Ziguinchor, un certain nombre d'originaires des rives du Rio Cacheu (en Guinée-Bissau) fréquentaient l'Escale (actuelle centre-ville de Ziguinchor) et avaient pris pied dans ses environs. » (Cité par Dominique KAMBANK, 2001, p. 33)

Même si ces propos ne le disent pas de façon explicite mais, par rapport à la position géographique de Bula (rives de Cacheu), on pourrait dire qu'il s'agirait des Mancagnes.

Dans le même ordre d'idées, selon Fernando Rogado QUINTINO (1962 :875) les Mancagnes étaient déjà installés à Ziguinchor³ bien avant cette période de XIX^e siècle. En ce sens, il écrit :

2. Sources : [https://www.guinee-bissau.net/ethnies guinee bissau.php](https://www.guinee-bissau.net/ethnies%20guinee%20bissau.php)
3. Il est important de rappeler que Ziguinchor était une partie intégrante de la Guinée-Bissau jusqu'au XIX^{ème} siècle. Donc, il est compréhensible qu'on retrouve ce peuple dans cette localité. C'est à la suite de la Convention franco-portugaise du 12 Mai 1886 qu'elle est devenue possession française.

« La vérité est que dans les livres paroissiens du XVIII^e siècle de la paroisse de Notre Dame de Lumière de Ziguinchor, il y a des notes qui ont un rapport avec des individus du clan mancagne. »

C'est plutôt au XX^e siècle qu'il y a eu une forte émigration de gens d'origine bissau-guinéenne vers le Sénégal parmi lesquels figurent les Mancagnes. Paul PELISSIER (1966 : 611), soulignant ce phénomène migratoire, affirme que c'est surtout au début du XX^e siècle et notamment à la première guerre mondiale que des mouvements de population d'une remarquable continuité conduisent vers la Casamance des immigrants chaque année plus nombreuse.

Quelles sont alors les causes de la migration des Macagnes?

1.2. Les causes de la migration

Les causes des migrations sont multiples. Selon António CARREIRA (1961 :30) l'esclavage, la lutte entre groupes prépondérants, les guerres tribales et le choc avec la culture européenne sont les principales causes qui ont poussé les Mancagnes à migrer à l'intérieur de la Guinée-Bissau et vers le Sénégal. La contestation et le refus des Mancagnes de reconnaître les pouvoirs du roi Mancanha, choisi et imposé par les portugais pendant la colonisation (au début du XX^e siècle), est aussi l'une des causes qui ont poussé certains mancagnes à l'émigration⁴.

Abordant les causes de la forte migration des bissau-guinéens vers le Sénégal, Paul Pelissier (1966 : 611) pense que :

C'est la fixation d'une frontière politique entre zones d'influences française et portugaise qui est à l'origine de ces mouvements...cette frontière a créé, entre des populations naguère dotées des mêmes res-

4. Pour l'origine du l'ethnonyme : on rapporte que pour échapper aux travaux forcés imposés par les colonisateurs et à la répression, chacun disait aux administrateurs qu'il était fils ou partisan de Mancagna, roi des Brame, c'est ainsi que les Brame furent nommés Mancagne. Plus loin, nous reviendrons plus en détail sur l'origine de l'ethnonyme.

sources et vivant dans un climat humain comparable, des déséquilibres politiques et économiques extrêmement sensibles, qui expliquent son franchissement par les effectifs croissants de travailleurs originaires de Guinée Portugaise» (Pelissier, 1966, p. 611).

Parmi ces travailleurs d'origine bissau-guinéenne, figuraient les Mancagnes :

« Economiquement, l'essor de la culture d'arachide en Casamance attira ces populations acharnées à la tâche, à qui, le territoire de Guinée-Bissau, relié à une métropole pauvre, était incapable d'offrir des débouchés suffisants. » (TRINCAZ, 1981, p. 211).

Ailleurs, J. Trincaz cite Amilcar CABRAL :

Des milliers de paysans abandonnent leurs foyers et cherchent dans les pays voisins la paix et les moyens indispensables à leur entretien. C'est ainsi que des milliers de Balantes entrent en République de Guinée [Conakry], tandis que les cultivateurs d'arachides [en l'occurrence les Mancagnes et les Manjaques] s'installent en République du Sénégal.

La lutte armée contre le système colonial vers les années 1960 alors que le Sénégal avait déjà obtenu son indépendance, a également engendré l'émigration de la population mancagne guinéenne vers le Sénégal (plus particulièrement vers la Casamance). De surcroît, le fait d'émigrer au Sénégal permettait à ces bissau-guinéens non seulement d'être à l'abri des réquisitions de main-d'œuvre mais aussi d'échapper aux corvées imposées par le colonisateur portugais. C'est dans ce sens que Paul écrit :

« L'indépendance dont jouit le Sénégal depuis 1960 n'a fait qu'accentuer le contraste politique entre un pays désormais souverain et un territoire soumis à une situation coloniale caractérisée. » (Pelissier, 1966, p. 61).

Selon Mirjana Trifkovic (1969, p. 3), les villages de Mandina mancagne et *Kayiw*⁵ (Niaguis) auraient été fondés en 1886 par les Mancagnes. Cela montre que les Mancagnes étaient à

5. Traduction littérale : étendue de sable.

Ziguinchor avant que cette ville ne devienne propriété française⁶. Après leur installation au Sud, les Mancagnes se sont éparpillés dans tout le Sénégal et en Gambie.

Connu sous le nom de Mancagne, ce peuple était appelé Brâme. Donc, la désignation Brâme précède celle de Mancagne. La question qu'on devrait se poser est de savoir d'où viendraient les deux ethnonymes ? En d'autres termes, quelle est l'origine de ces deux ethnonymes ? Et pourquoi les anciens Brâmes sont-ils appelés aujourd'hui Mancagnes ? Qui est-ce qui est à l'origine du changement de l'ethnonyme ?

1.3. Origine des ethnonymes : Mancagne, Brâme et Bahuula

- Mancagne

La désignation « Mancagne » est récente. Elle a un certain rapport avec un roi mancagne ou du moins une personne influente du nom de Mancanha qui serait sorti victorieux, avec l'aide du colon portugais, d'un combat contre un chef (lui aussi mancagne) du clan Bami. Parlant de l'origine de cet ethnonyme, Mamadu JAO écrit :

Auparavant ce groupe ethnique (les Mancagnes) s'appelait Brâme. Le nom mancagne, actuellement en usage, vint d'un roi de Bula qui s'appelait Mancanha-M'boss. Au moment de l'élection du nouveau roi, déjà au temps des portugais, celui-ci réussit à mobiliser une grande partie de la population en sa faveur, avec l'argument selon lequel "personne ne naissait pour être roi et cela dépendait du pouvoir et de la force de tout un chacun". (JAO, 1989, p. 50).

La population mancagne, ayant peur d'être poursuivie et persécutée par les portugais, était obligée de soutenir Mancanha et elle se réclamait de celui-ci. Elle se désignait ainsi « Imancanha »,

6. C'est en 1645 que l'administrateur portugais de Cacheu fonde un dépôt de vivres sur l'emplacement dit Ezeguinchor ... (J. TRINCAZ (1966 :26).

c'est-à-dire « celle de Mancanha » autrement dit « partisane de Mancanha ». C'est à partir de cette période que les portugais ont diffusé et ont commencé à appeler les anciens Brâmes, « Mancagnes » du fait qu'ils préféraient Mancanha au chef Bami. Mamadu JAO fait remarquer que :

tous ceux qui se montraient rivaux à lui [c'est-à-dire à Mancanha] étaient plusieurs fois punis par les colons jusqu'à ce que la mort s'ensuive. C'est la raison pour laquelle tout le monde était avec lui. Et le terme mancanha s'enracina ainsi et vint remplacer l'ethnonyme que la grande majorité des personnes utilisent aujourd'hui pour désigner les éléments plus connus auparavant sous le nom de Brâmes... (JAO, 1989 :51)

Donc, nous pouvons retenir que l'ethnonyme « Mancagne » est apparu durant la colonisation.

- Brâme

L'ethnonyme Brâme existe bien avant l'arrivée du colonisateur portugais, donc avant le XVème siècle. Dans *Tratado Breve dos Rios de Guiné do cabo Verde* (1594) d'André Alvares D'ALMADA, ce peuple était déjà appelé « Buramos » qui donnera ensuite Brâmes. Mirjana TRIFKOVIC (1969, p. 5) affirme que l'ethnonyme Brâme :

« proviendrait de l'époque où les mancagnes auraient été asservis par les Peuls du Fouta Djallon et auraient eu pour chef Ibrahima ».

C'est la déformation de « Ibrahima » qui aurait donc donné l'ethnonyme « Brâme ». Certaines sources orales⁷ ne diront pas le contraire et affirment que Brâme provient d'Ibrahima ou Braima, fondateur du peuplement de Buula.

7. Selon nos informateurs : Sylva N. NZALLY, Jean DIOP BACOURINE (pour ne citer que ces deux)

Cependant, il urge de signaler que l'ethnonyme Brâme (Buramos ou Bramos) suscite quelques controverses. Car pour certains sages⁸ mancagnes, il désignerait un groupe ethnique composé de : Mancagnes, Manjaques et Papels. Pour d'autres, il désignerait seulement les Mancagnes. D'ailleurs en Guinée-Bissau, les Mancagnes sont toujours appelés « Brâmes ».

Parmi les auteurs de la première thèse, nous pouvons citer Artur Augusto Da Silva (1959 : 373), auteur portugais qui a beaucoup insisté sur la signification primitive de Buramos. Il écrit :

« *Le mot Buramos serait la désignation générique des peuples actuellement appelés Pêpels, Mancagnes et Manjaques* »

Cette idée est partagée par Fernando Rogado QUINTINO (1962 : 872) dans *Os povos da Guiné* puisqu'il note que Brame est un groupe ethnique composé de Mancagnes, Manjaques et Papels. Dans ce même ordre d'idées, Antonio Carreira écrit :

« La parenté ethnique du Brâme, du Papel et du Manjaque (actuels) est évidente. La langue, malgré ses variantes dialectales selon certaines régions, les coutumes, les traditions, tout le confirme irréfutablement...Primitivement, ces peuples furent appelés Buramos ou Papéis. » (CARREIRA, 1962, p. 57)

À travers les écrits de cet auteur, on peut noter que ce groupe ethnique était appelé *Buramos ou Papels* et c'est par la suite que l'ethnonyme *Manjaque* est apparu. Ce qui signifie qu'il n'y aurait pas de différence entre les deux premiers ethnonymes. De même, dans « *A ethnonímia dos povos de entre o Gambia e o estuário do Geba* », A. Carreira précise en parlant de ce groupe ethnique :

Mieux, pour montrer que les Brâmes ou Mancagnes ont une même descendance que les Papels et Manjaques, du fait

8. Nos informateurs

d'une certaine ressemblance non seulement aux niveaux lexical et phonétique mais aussi au niveau des us et coutumes, affirme :

« Les dialectes se ressemblent tellement que tout brame comprend le manjaque sans aucune difficulté, seules quelques différences sémantiques et phonétiques sont notées dans l'articulation des mots et aussi dans le rythme des discours. » (BRITO, 1953, p. 422)

Meireles A. MARTINS (1948 : 607) abonde dans le même sens que les auteurs déjà cités :

« Les Manjaques, Papels et Brâmes auraient un tronc commun (c'est-à-dire une même descendance vu leurs affinités linguistiques et leur vie familiale, matérielle et psychique. »

Sur la base de ce qui précède, nous pouvons affirmer que les Mancagnes, les Manjaques et les Pépels sont issus d'un grand groupe ethnique puisqu'il y a des similitudes sur le plan linguistique, culturel et culturel. Mieux, en Guinée-Bissau, ces groupes partagent la même zone géographique (cf. Carte de répartition de la population en Guinée-Bissau). Les propos de Pierre Xavier TRINCAZ (1984 : 158) ne nous démentiront pas lorsqu'il écrit que ces peuples :

« Sont des populations très voisines tant par leur organisation sociale, politique et religieuse que par leur parenté linguistique ».

D'ailleurs ce groupe, s'il est aujourd'hui recomposé, serait, numériquement parlant, la deuxième ethnie la plus importante en Guinée-Bissau (avec 24,3 %). Il serait juste derrière les Balantes (avec 27 %) et devant les Peuls (avec 23 % et Mandingues (avec 12 %)⁹.

9. Pour ces statistiques, référons-nous à la page [#Population](https://guinee-bissau.net/ethnie_mancagne.php)

Mais, si la population constituée des Mancagnes, des Manjaques et des Pepels appartiendraient à un groupe ethnique, quelles seraient alors les causes de l'éclatement ?

L'éclatement de ce groupe ethnique (Mancagne, Papel et Manjaque), autrefois homogène, serait dû à des luttes intestines qui ont pour causes des rivalités entre les familles. Cela est fort bien mis en évidence par A. CARREIRA quand il écrit que :

- Nahuula

Quelle que soit l'appellation de ce peuple par les autres, le Mancagne se nomme « Nahuula » au singulier et « Bahuula » au pluriel. Par rapport à leur lieu d'habitation dans le royaume, ceux qui habitent Buula sont appelés *Bahuula* (déformation de *Ba Buula*), ceux qui habitent Cò sont appelés *Bawuuh* (déformation de *Ba Cò*) et ceux de Jool sont appelés Bajool.

Quant au toponyme « Buula », il proviendrait du nom de la fille peule avec laquelle Ibrahima ou Braima avait pris la fuite. Le couple aurait échappé à une féroce poursuite de la part de la famille de la fille parce qu'elle serait contre ce mariage (Cf. Fernando R. QUINTINO (1962 : 875).

Une autre source écrite par Mamadu JAO vient compléter celle-ci en ces termes :

Il y avait un homme appelé Bram (Bram) et une femme du nom de Mbula. L'homme était très pauvre. La femme était d'une famille noble et très riche. Ces deux personnes s'aimèrent et décidèrent de se marier. Les proches de la femme s'opposaient à ce mariage et Bram et Bula décidèrent alors d'émigrer très loin... et arrivèrent à l'actuel Bula. Après leur installation, l'homme, c'est-à-dire Bram, prit le nom de son épouse (Bula) pour dénommer le peuplement, et plus tard les personnes qui vinrent habiter avec eux, reçurent le nom de Brams, qui vient du nom du mari (JAO, 1989, p. 50).

Si on se base sur ces propos de Mamadou JAO, c'est le couple qui aurait non seulement donné le toponyme mais aussi l'ethnonyme.

Certains Mancagnes pensent que le toponyme viendrait du fait que le peuple mancagne en migrant suivait les rives des fleuves ou les bras de mer. Le toponyme Buula serait né d'une métaphore de l'homme (mancagne) avec l'eau. Buula dériverait du verbe « *pêbuulan* » qui signifie « ruisseler ». En termes clairs, les Mancagnes migraient en suivant les cours d'eau.

Quels que soient les points de vue divergents sur l'origine du toponyme Buula, nous pensons que celui-ci a un certain lien avec l'ethnonyme « Bahuula » si l'on se base sur le plan phonétique et morphologique.

2. LA STRUCTURE SOCIALE ET LES RELATIONS AVEC LE POUVOIR POLITIQUE

Le royaume de Bula peut être divisé en trois (3) localités à savoir : Bula, Cò et Mënjoob. Chaque localité est subdivisée en tribus et clans. Vu la position géographique de Cò, son roi a un statut particulier par rapport à celui de Mënjoob. Mais il reste quand même sous les ordres du roi suprême.

À l'instar des Manjaques, Papels, Diolas, etc., la société mancagne est sans castes. Profondément égalitaire et clanique, elle fonde son unité sur la famille¹⁰. Cette société possédait et continue de posséder une aristocratie dans laquelle les chefs étaient choisis et à sa tête se trouvait un roi (appelé *naṣih najeenkal*), un vice-roi (*naṣih i bëyogaṭ*), ensuite les hauts dignitaires ou conseillers du roi (appelés *Banjañan*), viennent les chefs de clan ou

10. On entend par famille « *La liaison d'un groupe de gens naturellement ou artificiellement consanguine qu'unit une série de droits mutuels et réciproques dérivant de cette croyance à la consanguinité, croyance qui peut être marquée par la présence d'un nom commun, d'un nom de famille* » (Cf. J. TRINCAZ, 1982 :153).

village (*ban-tuŋa*) et à la base les simples sujets (le peuple). TRINCAZ (1982 : 214), à propos de l'organisation de ce peuple, écrit :

« Cette société, unie derrière son roi était profondément égalitaire, ne connaissant aucun système de castes professionnelles ou héréditaires. Les mancagnes étaient d'ailleurs tous des cultivateurs. »

D'ailleurs, aucun clan n'a le privilège ou l'obligation de se livrer à des fonctions productives particulières lui conférant une vocation définitive qui le met au service de la communauté. Par conséquent, on n'y trouve pas d'esclaves, de griots, de cordonniers, de forgerons, etc.

Chaque clan ou village est une société de familles ayant un ancêtre commun où les personnes âgées détiennent le pouvoir temporel et spirituel. Ainsi chaque clan est une juxtaposition de groupes de personnes issus d'un même ancêtre. À travers les patronymes, on connaît le clan d'origine de la personne.

2.1. Le roi¹¹ (*Naŋih najeenka*)

Reconnu et respecté par tous, le roi est considéré dans la société mancagne comme la plus grande autorité du point de vue politique, juridique et religieux. Il est entouré de conseillers très puissants qui sont généralement des vieillards (des sages). Il fixe les dates des grandes cérémonies traditionnelles mancagnes telles que « *kaŋaŋa* »¹², « *nguran* »¹³ et investit dans leurs fonctions les chefs de clans qui composent la royauté de Bula. Il bénéficie des

11. Les conditions à remplir pour être roi ou chef de tribu sont : être issu de la famille royale, avoir été choisi par la famille, être initié au bois sacré « *kaŋaŋa* », avoir parrainé au moins deux initiés, avoir au moins deux femmes, avoir célébré le mariage traditionnel « *bēdē* » avec l'une des femmes au moins.

12. Cérémonie d'initiation (le bois sacré)

13. Cérémonie du souvenir des morts.

biens tels que la terre, le bétail, etc. se trouvant dans son territoire de tutelle. Dans les cérémonies traditionnelles et rites, il porte un petit balai appelé « *bēweeti* » (servant de sceptre royal) et il est habillé d'un manteau rouge « *bayeti* » et d'un bonnet rouge « *barit* » (servant de couronne). Ces différents éléments constituent les emblèmes de son pouvoir.

Il est important de préciser qu'aujourd'hui le poste de roi à Bula est seulement réservé à deux clans à savoir : *Babami* et *Bamedu*. Les *Bamedu* sont les neveux des *Babami*. Le roi est alternativement choisi dans ces deux clans.

Jusqu'à nos jours, seuls quatre (4)¹⁴ clans (*Babami*, *Bamedu*, *Bandika* et *Başıiñaṭ*) seraient montés au trône. *Bandika* serait le premier clan royal des Mancagnes. Mais il aurait perdu le droit de monter au trône parce qu'il y aurait eu un roi méchant de ce clan qui se serait vanté disant qu'à sa mort on tuerait une personne pour faire ses rites funéraires. Etant au courant de cette cruauté, la communauté mancagne aurait décidé que ce clan n'hériterait plus du pouvoir. C'est ainsi que le clan *Bandika* aurait perdu le droit de monter sur le trône des Mancagnes. Quant au quatrième clan, c'est-à-dire *Başıiñaṭ*, il est monté au trône parce qu'il avait un des leurs qui était complice avec le colon portugais.

Quant aux Mancagnes de Cò, le roi a les mêmes prérogatives que celui de Bula. Mais à la différence de celui de Bula, non seulement il dépend de ce dernier mais il est aussi nommé par lui. Les clans qui sont déjà montés sur le trône sont : *Bakapu*, *Badapa*, *Bandoji*, *Bakuuṣi* et *Babēlohi*.

Une fois que le roi est monté sur le trône, il doit construire son habitat dans une zone spécialement réservée pour les rois et appelée « *pēmeeṣ* », le palais. Il ne sera remplacé par son suppléant ou vice-roi qu'après sa mort. Ce qui signifie qu'on est roi à vie.

14. Selon nos informateurs : les sages de Pëkumel (Association pour la valorisation de la culture mancagne)

Chez les Mancagnes, la transmission du pouvoir se fait de préférence du père au fils. Cependant, cette transmission est indirecte du fait qu'il y a deux clans qui se succèdent de manière alternative sur le trône.

En tant que personne morale, le roi a des obligations. Ainsi, il lui incombe de veiller à l'intégrité territoriale du royaume. De ce fait, il est le chef suprême de l'armée et si le royaume est attaqué, il dirige les combats. Il est aussi juge lors des affaires litigieuses de grandes envergures (comme une accusation de sorcellerie).

2.1.1. Le suppléant ou successeur du roi (*Naših i bëyogaŋ*)

Selon la structure hiérarchique, le suppléant ou le potentiel successeur du roi est la personne qui vient immédiatement après *Naših najeenkal*. Mais, il ne se mêle pas de façon directe à la gouvernance de son supérieur. À partir du moment où il y a succession alternée entre les deux clans cités ci-dessus au trône, si le roi est du clan *Babami* son suppléant est, quant à lui, du clan *Bamedu*. Par conséquent, il est rare ou impossible d'avoir un roi et un suppléant de même clan.¹⁵ Cela arrive dans des situations exceptionnelles.

À Bula, le jour de « *nguran* »¹⁶, la première femme du suppléant du roi ou vice-roi est la première à se rendre au cimetière pour faire le rituel du souvenir des défunts avant que la population ne s'y rende. Elle se déroule, en général, au mois de Septembre pour les Mancagnes de Bula et au mois d'Octobre

15. La communauté veut qu'il y ait alternance pour éviter certaines dérives du pouvoir comme ce qui serait arrivé lors du règne sans partage du clan *Bandika*. Rappelons qu'un des rois de ce clan aurait pris la décision impopulaire selon laquelle un roi qui monterait sur le trône devrait porter *umpay wi ñaay* (peau humaine) et s'il mourait il serait inhumé avec une personne vivante (qui serait son asservisseur à l'au-delà).

16. La fête où l'on célèbre les défunts (ou l'on se souvient des disparus).

pour ceux de Có. Le choix de la période n'est pas gratuit. Cérémonie de commémoration des défunts et d'accompagnement des âmes des disparus de l'année écoulant, *nguran* marque la fin de l'année et le début de l'année nouvelle.

À l'occasion de cette fête, un plat (à base de riz ou mil assaisonné de jus de pain de singe, du lait caillé, de l'huile et du sucre) appelé « *pède pi mëntow* » est préparé et offert aux défunts. Cette fête nous rappelle la fête des défunts chez les catholiques (le lendemain de la Toussaint).

Le suppléant du roi doit s'installer dans un lieu bien déterminé appelé *Bëyogaç* pour les mancagnes de Bula et *Timaç* pour ceux de Có. Il doit y séjourner jusqu'à la mort du roi.

Il est important de signaler que le roi et le vice-roi ne doivent jamais se rencontrer ou se voir. En cas de force majeure ou de situations exceptionnelles comme la guerre, un problème qui touche l'intégrité territoriale, une épidémie, etc., ils peuvent se trouver sur un même lieu mais à condition qu'ils s'asseyent dos à dos. Sinon, s'ils s'asseyent face à face ou se voient, le plus fort sur le plan mystique peut éliminer son « adversaire ». Il s'agit ainsi d'une question de vie ou de mort. C'est la raison pour laquelle leurs déplacements sont contrôlés et limités.

2.1.2. Les porte-parole et conseillers (*Banjañan*)

Les porte-parole sont au nombre de sept (7) et sont désignés selon leur zone d'habitation. En termes plus clairs, ils portent le nom de leur « quartier ». Ainsi, nous avons : *udëk*, *kalo-mar*, *pëlaak*, *umoon*, *kajar*, *şaañar* et *kanjañan*. Ils ont chacun son domaine de spécialité. Très respectés dans la société grâce à leur fonction, ils sont les bras droits, conseillers et délégués du roi. Choisis par le roi, ils doivent mériter la confiance de celui-ci et de surcroît avoir des connaissances sur les us et coutumes. Mieux, certains sont dotés de pouvoirs mystiques. Ils jouent le

rôle de cordon ombilical entre le roi et les différents chefs de clan appelés *Banuḡa*. En d'autres termes, ils sont les intermédiaires entre le roi et le peuple. Et enfin, ce sont les délégués du roi pour l'organisation de certaines cérémonies comme celle d'investiture des chefs de clan, celle de *bēdē*¹⁷.

2.2. Les chefs de tribus (*Baṣih biki ḡēnuḡa*)

Les chefs de tribus sont les représentants directs du roi dans tous les villages. Pour jouir de ce droit, une cérémonie de délégation de pouvoir appelée « *pēyenk mboṣ* » est organisée par le roi. En revanche, chaque chef de tribu doit donner au roi des présents constitués de : une vache, une chèvre, du vin, unealebasse de mil et un couteau.

Ils dirigent leur tribu ou leur village avec une certaine autonomie. Mieux, certains pouvoirs comme la gestion du foncier leur sont délégués par le roi. Cependant, ils doivent toujours rendre compte à celui-ci. En cas de problèmes entre familles, ils sont les juges de leur localité.

2.3. Le peuple (*Baṅaaḡ*)

C'est l'ensemble des personnes qui habitent le territoire qui est sous la tutelle du roi (Bula, Có et Mēnjoob). Le roi a autant droit sur les individus que sur leurs biens. De ce fait le peuple est à sa disposition à chaque fois que le besoin se fait sentir. Ainsi la communauté cultive et récolte pour le roi. De plus, si le roi a besoin d'un animal (un bœuf, une chèvre, un porc, etc.), il suffit qu'il en fasse la demande pour l'avoir.

17. Mariage traditionnel

CONCLUSION

Au terme de notre travail, nous pouvons retenir que les Mancagnes viendraient de l'Est du continent africain. Ils ont fait plusieurs périple avant d'arriver en Guinée-Bissau et au Sénégal. Les causes de leur migration sont multiples et sont liées essentiellement à l'islamisation, au choc avec la culture occidentale, à la lutte entre groupes prépondérants. Connus sur l'ethnonyme *Brâme* avant l'arrivée du blanc, le groupe est appelé Mancagne à cause d'un roi, très proche du colon portugais, qui s'appelait *Mankaña*. Pour une bonne gestion de la cité, la société traditionnelle mancagne est structurée sur le plan social et politique avec à sa tête un roi

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALVARES D'ALMADA, A. (1946) *Tratado breve dos Rios de Guiné* (1594) : Lisboa, éd. Luis Silveira.
- BRITO, E., (1953) *Apectos demográficas dos Balantes e Brames do território de Bula*, B.C.G.P., vol. VIII, p. 417-470.
- BOCANDE, Bertrand (1849) Notes sur la Guinée portugaise ou Séné-gambie", *Bulletin de la société de géographie*, 3^{ème} série, vol. XI, N°61 à 66, p. 265-350.
- CARREIRA, A., (1961) "*Guiné portuguesa : Região dos Manjacos e dos Brâmes (Alguns aspectos da sua economia)*", Separata do N°6 do ano XV do Boletim Cultural da Guiné portuguesa.
- (1964) "Povos de entre o Gâmbia e o estuário do Geba", B.C.G.P., vol. XIX, N°76, p. 233-275.
- JAO, Mamadú, (1989) "Estructura política e relação de poder entre os Brâmes ou Mancanhas", *Revista de estudos guineenses*, p. 47-59.

- KAMBANK, Dominique (2001) *"Les mancagnes de la région de Dakar : Contribution à l'étude sociologique de la communauté mancagne du Sénégal"*, Mémoire de maîtrise, UCAD, FLSH, Département de Sociologie.
- (2003) *"Minorités ethniques et problèmes d'intégration sociale au Sénégal : Le cas des mancagnes"*, Mémoire de DEA, UCAD, FLSH, Département de Sociologie.
- MARTINS, M. A. (1948) "Gentes de Kaiu : Generalidades", *B.C.G.P.*, vol. II, N°3, p. 607-638.
- PELISSIER, P. (1966) *"Les paysans du Sénégal : Les civilisations agraires du Cayor à la Casamance"*, Imprimerie St-Yrieix.
- QUINTINO, F. R., (1962) "Os povos da Guiné", *Boletim Cultural da C.E.G.V.*, p. 863-915.
- TEYSSIER, P. (1980) *"Histoire de la langue portugaise"*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? ».
- TRIFKOVIC, M. (1969) *"Le mancagne : Etude phonologique et morphologique"* : Dakar, IFAN.
- TRINCAZ, Jacqueline (1981) *"Colonisations et religions en Afrique noire : l'exemple de Ziguinchor"* : Paris, Ed. Harmattan.
- TRINCAZ, P. X. (1984) *Colonisation et Régionalisme : Ziguinchor en Casamance* : Paris, Editions de l'ORSTOM.

SOMMAIRE

LITTÉRATURES, CIVILISATIONS, HISTOIRE

LES FORMES ELLIPTIQUES DANS TOUS CES GENS, MARIANA DE MARIA JUDITE DE CARVALHO : UNE ELOQUENCE DU NON-DIT.

PAUL NGOR MACK NDOUR

LA REPRESENTACIÓN DE LA MULATA EN LA CUBA REVOLUCIONARIA DEL PERIODO ESPECIAL EN MALDITA DANZA DE ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA: EL RESURGIMIENTO DE LOS ESTEREOTIPOS RACIALES

CHRISTIAN BÂLE DIONE

ESTRUCTURA NARRATIVA Y JUEGO DE FOCALIZACIONES EN EL RULETISTA DE MIRCEA CĂRTĂRESCU

MOUSSA NGOM

ENFOQUE COMPARATIVO E INTERCULTURAL EN LOS ESTUDIOS HISPÁNICOS : EL EJEMPLO DEL IMPACTO DE LA DICTADURA EN LAS LIBERTADES E IDENTIDADES DJIBRIL MBAYE, GEORGETTE THIOUME NDOUR

SEXUALIDAD SUBVERSIVA EN LA NARRATIVA DE JUAN MARSÉ

OUMAR MANGANE

ANACHRONISME ET CRITIQUE SOCIALE DANS AS NAUS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES ET JORNADA DE ÁFRICA DE MANUEL ALEGRE

ABOU HAYDARA

O USO DAS LÍNGUAS AFRICANAS NA LITERATURA MOÇAMBICANA : O CASO DE PAULINA CHIZIANE, SULEIMAN CASSAMO E UNGULANI BA KA KHOSA FATIME SAMB

EL REINADO DE CARLOS III DE ESPAÑA EN UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO DE ANTONIO BUERO VALLEJO: ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

MAMADOU MANÉ

LA SYMBOLIQUE DU SANG COMME MOYEN DE RENOUVELLEMENT DE LA MEMOIRE AFRICAINE DANS LE RETOUR DU MORT DE SULEIMAN CASSAMO DR OUMAR DIALLO

TROCO DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL DA PÓS ABOLIÇÃO

MARK SÉRAPHIN DIOMPY

LE PORTUGAL ET L'ANGLETERRE : RELECTURE D'UNE HISTOIRE COMMUNE A LA FOIS GLORIEUSE ET DOULOUREUSE

EL HADJI OMAR THIAM

LANGUES, SCIENCES DU LANGAGE

ÉTUDE CONTRASTIVE DE L'ACCENT EN WOLOF ET EN ESPAGNOL

DAME NDAO

LAÇOS E DES(LAÇOS) NA TRADUÇÃO PARA FRANCÊS DE ALGUNS ROMANCES LUSÓFONOS (ANTÓNIO LOBO ANTUNES, MIA COUTO, ONDJAKI, JOSÉ EDUARDO AGUALUSA, PATRÍCIA MELO)

ANDREIA CATARINA VAZ WARROT

LES MANCAGNES : APERÇU HISTORIQUE ET ORGANISATION POLITIQUE

GEORGES B. W. BAYEPAR

