

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

MONDE(S) DU SPECTACLE.
MONDES SPECTACULAIRES

Volume 1 / Numéro 30 / 2021

Editura Universității din Pitești
Noiembrie
2021

Directeur honorifique

Béatrice BONHOMME, Université de Nice-Sophia Antipolis, France

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustățea, Université de Pitești, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Pitești, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Mihaela Mitu, Université de Pitești, Roumanie

Silvia-Adriana Apostol, Université de Pitești, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Luisa Messina, Université de Palerme, Italie

Cătălina Constantinescu, Université de Pitești, Roumanie

Bogdan Cioabă, Université de Pitești, Roumanie

Secrétaires de rédaction

Ana-Maria Nicolescu, Université de Pitești, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universității din Pitești

Bun de tipar: 20 iunie 2021

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUACHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie

Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

MONDE(S) DU SPECTACLE. MONDES SPECTACULAIRES

Études littéraires	
Naziha AMARNIA	7
<i>Il teatro del mondo arabo-africano. Percorsi, aspetti, prospettive</i>	
Diana-Adriana LEFTER	26
<i>Le corps-monde spectaculaire dans le théâtre français du XVIIIème siècle. La perspective déiste de Diderot</i>	
Emilia-Eliza LEOTESCU	34
<i>Anouilh et le monde du spectacle tragique</i>	
Sorina Dora SIMION	48
<i>El espectáculo en la pintura de Diego de Velázquez y Silva y la de su serie artística</i>	
Adelina-Elena SORESCU	75
<i>Le film et le roman djebarien – deux facettes du même spectacle</i>	
Silvia-Alexandra ȘTEFAN	86
<i>El amor como enfermedad en los poemas de Garcilaso desde las Anotaciones herrerianas</i>	

**IL TEATRO NEL MONDO ARABO-AFRICANO
PERCORSI, ASPETTI E PROSPETTIVE**

**THEATER IN THE ARAB-AFRICAN WORLD
PATHS, ASPECTS AND PERSPECTIVES**

**EL TEATRO EN EL MUNDO ÁRABE-AFRICANO
CAMINOS, ASPECTOS Y PERSPECTIVAS**

Naziha AMARNIA¹

Riassunto

Attraverso quest'articolo mi limiterò ad esaminare le produzioni teatrali dei paesi del Nord Africa (Egitto, Algeria, Marocco e Tunisia); esperienze teatrali più marginali come la Libia, non verranno discusse. Evidenzierò i diversi percorsi, aspetti e prospettive che hanno segnato il teatro arabo-africano. Se il teatro arabo, e in particolare il teatro nordafricano, mostra dinamismo e creatività, combatte con sorprendente energia e coerenza contro molti ostacoli, la censura e la mancanza di mezzi sono senza dubbio i più temibili. Ora il teatro fa parte del panorama culturale della maggior parte dei paesi arabi e affronta con coraggio le questioni politiche e sociali contemporanee.

Parole chiave: teatro, arabo-africano, folklore, censura, multilinguismo, incroci, lotta.

Abstract

Through this article I will limit myself to examining the theatrical productions of the countries of North Africa (Egypt, Algeria, Morocco and Tunisia); more marginal theatrical experiences such as Libya will not be discussed. I will highlight the different paths, aspects and perspectives that have marked the Arab-African theater. If the Arab theater, and in particular the North African theater, shows dynamism and creativity, it fights with surprising energy and consistency against many obstacles, censorship and lack of means are undoubtedly the most fearful. Theater is now part of the cultural

¹ Naziha.amarnia@gmail.com, Université Badji Mokhtar Annaba Algérie, Département d'Italien Faculté des Lettres Sciences Humaines et Sociales. Algérie.

landscape of most Arab countries and faces contemporary political and social issues with courage.

Keywords: theater, Arab-African, folklore, censorship, multilingualism, crossroads, struggle.

Resumen

A través de este artículo me limitaré a examinar las producciones teatrales de los países del norte de África (Egipto, Argelia, Marruecos y Túnez); No se discutirán experiencias teatrales más marginales como Libia. Destacaré los diferentes caminos, aspectos y perspectivas que han marcado el teatro árabe-africano. Si el teatro árabe, y en particular el teatro norteafricano, muestra dinamismo y creatividad, lucha con sorprendente energía y coherencia contra muchos obstáculos, la censura y la falta de medios son sin duda los más temibles. El teatro es ahora parte del panorama cultural de la mayoría de los países árabes y enfrenta con valentía los problemas políticos y sociales contemporáneos.

Palabras clave: teatro, árabe-africano, folclore, censura, multilingüismo, encrucijada, lucha.

Introduzione

Il teatro nel mondo arabo è stato caratterizzato da una serie di tentativi di promuovere il fenomeno teatrale e di fare di quest'arte una parte della realtà spirituale. Da "Maroon El Nakach", i teorici del teatro cercarono di discutere le forme teatrali che l'uomo arabo conosceva e praticava. Hanno cercato di impiegarli nelle loro sceneggiature e spettacoli teatrali in virtù della loro funzione e la vicinanza alla coscienza araba. Come tale, ha un carattere drammatico che lo qualifica come punto di partenza per un teatro arabo, sia nella forma che nei contenuti. I metodi di questa osservazione variano: la formalizzazione di questi faraoni e la ricerca dei principi e delle funzioni di queste forme.

Il gruppo teatrale nel Maghreb è tra i più importanti gruppi teatrali che hanno cercato di teorizzare il fenomeno teatrale e hanno invocato la necessità di tornare ai riti festivi e alle forme festive praticate dall'uomo arabo, che esprimevano le sue preoccupazioni e la sua realtà. forme del patrimonio, come Al-Halqa, Al-Bassat e Al-Hakawati, e tutto ciò che è legato alla dimensione cerimoniale nel tentativo di fondare un

teatro arabo che ne sancisca l'originalità e l'identità. Lo spettacolo era una storia con regole e origini, in cui gli arabi si presero molta cura del teatro dall'inizio del suo rinascimento a causa del suo impatto sull'educazione delle persone e sul loro progresso morale e sociale. Il teatro è apparso tra gli arabi in Egitto, ed è menzionato nell'intera storia del dramma in Egitto, sia poetico o prosa¹.

L'ascesa del teatro in Egitto

Esperimenti e creatività

L'inizio del XX secolo è stato caratterizzato dall'apparizione di una nuova generazione di autori. Farah Antûn (m. 1922) scrisse la prima commedia sociale nel 1913, *Nuovo e Antico Egitto*, poi una commedia storica che esamina le Crociate da una prospettiva araba, *Salâh al-din e il Regno di Gerusalemme*, nel 1915. Questa commedia era un appello alla lotta di liberazione sotto le spoglie della storia, e le autorità britanniche non si sbagliavano: fu bandita, poi profondamente modificata. Tra le due guerre, Abbâs Allam (1889-1949) compose una serie di pezzi dedicati a problemi sociali e familiari, come *I Segreti di Palazzo* (1915). Muhammad Taymûr (m. 1921) era anche interessato alla famiglia, ai conflitti generazionali e alle relazioni coniugali *nell'Uccello in Gabbia* (1918) o *'Abd al-Sattâr Efendi* (1918). *L' Abyss* (1921) è dedicato alla descrizione di una dipendenza, e denuncia la politica dei governatori turchi in Egitto. Ibrâhîm Ramzî (morto nel 1949) coltivava sia il teatro storico (*Gli eroi di Mansura*) che il teatro sociale (*Il pianto di un bambino*). Al poeta Ahmad Shawqî è attribuita la prima opera teatrale in versi in arabo: *Ali Bey Il Grande* (1893, riscritta nel 1921) tratta di un episodio del periodo mamelucco. Ha poi scritto, tra il 1926 e il 1932, molte tragedie romantiche in versi (*La caduta di Cleopatra*, *Cambise*,

¹ Dossuki Omar, *Origine, storia del teatro Africano*, Ed, Casa del libro contemporaneo, distribuzione, stampa, Kuwait, 2006,p.23.

Majnun Leyla, 'Antara, *La principessa dell'Andalusia*). Queste pieces in versi hanno avuto successo grazie alla loro associazione con la musica e il canto¹.

Realtà linguistiche nel teatro Egiziano

Le realtà linguistiche, in Egitto come in molti altri paesi arabi, hanno determinato una divisione della produzione teatrale tra un teatro dialettale destinato principalmente alla scena, e un teatro arabo letterario pubblicato in libro prima di essere poi rappresentato. Ibrâhîm Ramzî scrisse così le sue commedie "serie" (storiche o drammatiche) in arabo letterario, riservando il dialetto alle commedie sociali: *È più facile uscire dall'hammam che entrarci* presentato nel 1915 e pubblicato nel 1924. Farah Antûn mescola due livelli di linguaggio nel suo dramma, Nuovo Egiziano, Antico Egiziano, mentre i suoi drammi storici sono in arabo letterario, come quello di *Jurjî Zaydân, Saladino e i trucchi degli Assassini* (1913). Quanto a Mahmûd Taymûr, compose e pubblicò due versioni delle sue commedie di costume, una in dialetto e l'altra in arabo letterario (*Abri n° 13*, 1941; *Un Thé*, 1942). Questi pezzi graffiano il segno della buona società con umorismo e leggerezza. L'arabo letterario è anche il veicolo del teatro poetico (Ahmad Shawqî).

- Tawfîq al-Hakîm

Tawfîq al-Hakîm (1898-1987) è senza dubbio il drammaturgo egiziano più famoso, vista la lunghezza della sua carriera (mezzo secolo, dagli anni '20 agli anni '70) e la sua eccezionale produttività (più di 80 opere). Ancora studente, compose, inizialmente in forma anonima, brani musicali o satire sulla vita politica o sociale locale. Quando la sua identità fu rivelata, suo padre scandalizzato lo mandò in Europa per completare i suoi studi di legge. Lì scoprì un teatro considerato come una forma letteraria seria, e non come mero intrattenimento. Tornato in Egitto nel 1928, si impegnò a rinnovare il teatro egiziano e a farne una forma

¹ El Nadi Adel, *Introduzione all'arte della scrittura teatrale*, ED, El Maarifa, Tunis, 1987, p.98.

letteraria riconosciuta. La sua prima opera teatrale, *Il Popolo della Caverna* (1933), è una rivisitazione del racconto dei *Sette Dormienti di Efeso*, narrato nella sura 80 del Corano, dove sfrutta i temi della nascita in un altro mondo e del ritorno al passato. . Scrisse poi *Scheherazade* (1934), la cui eroina si rivela essere la fonte di vita e saggezza a cui aspira Shahriyâr, guarita dalle sue pulsioni omicide. Lo spettacolo fu rappresentato dalla National Theatre Troupe nel 1935 e non ebbe successo.

La Rivoluzione del 1952 segnò una svolta nel suo lavoro: conciliò armoniosamente il teatro delle "idee" e il teatro popolare, e di conseguenza furono portate in scena molte delle commedie *Le Mani morbide* (1954) sono un appello alla riconciliazione nazionale e toccano la questione del posto degli intellettuali nella nuova società. *Sua Maestà* (1955) attacca violentemente la corruzione del vecchio regime. *Shams al-Nahar* (1964) è un'opera teatrale che glorifica il lavoro, l'uguaglianza e la giustizia. Sperimentò anche altre modalità espressive rispetto all'arabo letterale, inventando un linguaggio intermedio tra il dialetto e la lingua dotta.

Dopo un soggiorno in Francia come rappresentante dell'Egitto presso l'UNESCO, si interessò al teatro dell'Assurdo e nel 1962 scrisse *O tu che ti arrampichi sull'albero*, un'opera teatrale "non logica" (lâ ma'qûl). *Cibo per ogni bocca* (1963). *Il Destino di scarafaggio* (1966) consiste in due commedie giustapposte, una satira del mondo politico e la descrizione di una società governata da uno scarafaggio. La sua ultima commedia, intitolata *Il Mondo è una farsa*, è una fantasia pastorale. I suoi temi preferiti sono la modernizzazione del mondo arabo, i problemi legati all'esercizio del potere, la dualità di spirito e materia¹.

¹ Samrakandi, Habib, *Le théâtre arabe au miroir de lui-même*, n° speciale d'Horizons Maghrébins, 58, 2008.

Il teatro impegnativo e varietà delle forme.

Una nuova generazione di drammaturghi emerse negli anni '40 sulla scia di al-Hakîm. Il poeta Azîz Abâza ha composto brani in versi che trattano della storia degli arabi, *Qays e Lubna* (1943), *al-Nâsir* (1949), *Crepuscolo* (1952), *Carovana di Luce* (1959). Lo scrittore di racconti Mahmûd Taymûr (1894-1973) coltivò vari registri: brani storici (*Eva Eterna, Di Vino oggi, Tariq dell'Andalusia*), basata sulla leggenda (*La moglie del Nilo, Più intelligente di Satana*), o sociale (*Vault 13, Bombe, Bugia dopo bugia, I falsari*). La sua scrittura elegante, la sua sensibilità teatrale e i suoi personaggi psicologicamente sani lo rendono un eccellente drammaturgo. Yemenita di nascita ma egiziana di adozione, Alî Ahmad Bakâthîr (1910-1969) si rivolse risolutamente alle questioni politiche: *Dio d'Israele, il Popolo Eletto, il Chiodo di Juhâ* tratta apertamente del conflitto arabo-israeliano, del sionismo e dell'imperialismo, Quasi tutto il suo lavoro è in arabo classico¹. Dopo la Rivoluzione, il Ministero della Cultura ha fornito sostegno finanziario a molti teatri e compagnie, dei registi formati in Europa sono tornati in Egitto e la critica teatrale si è sviluppata, in particolare grazie alla nuova rivista Al-Masrah e alla pubblicazione di una serie di testi. o capolavori mondiali tradotti.

I giovani autori, inizialmente molto entusiasti, hanno ripreso slogan nazionalisti e socialisti, e hanno usato prontamente il dialetto. Il teatro divenne una piattaforma politica, e tale rimase quando il totalitarismo e la censura presero gradualmente piede. Il mondo del teatro rimase però aperto alle influenze occidentali, apprezzando particolarmente Eugene Ionesco, Samuel Beckett, John Osborne, Bertold Brecht. .

- Salâh Abd al-Sabûr (m. 1981) innova componendo brani venati di realismo simbolico, che descrivono la difficoltà degli intellettuali a investire in azioni concrete (*La tragedia di Hallâj, Leyla e Majnun*, 1970,

¹ Abu Haif Abdallah, *Teatro arabo contemporaneo: problemi, visioni ed esperienze*, Ed,l'Unione degli scrittori,Damas,2002,p.120.

Il viaggiatore notturno)¹. Yûsuf Idrîs descrive la lotta dei contadini contro il feudalesimo nel *Re del Cotone* (1957), e *La resistenza a Porto-Saïd* nel 1956 nel *Momento Critico* (1958).

I temi dell'autorità e della libertà, della gerarchia della società, della corruzione del potere e dell'abbandono del mondo da parte di Dio sono affrontati con un certo umorismo. (*Badawi in Jayyusi-Allen*, 1995: 6-10).

- Râshid Rushdî ha scritto per la prima volta pièces psicologiche (*La Farfalla*, *Viaggio dietro il muro*, *La dolcezza del passato*, 1967, *La luce delle tenebre*, 1971) prima di essere politicizzato con *Riguardo*, che mostra il dispotismo mamelucco, e *La Mia Cara Patria* (1968) che analizza la passività delle popolazioni di fronte all'invasione.

- Alî Salîm (nato nel 1936) eccelle nella satira, criticando le disfunzioni politiche (corruzione, dispotismo) e la pesantezza della burocrazia statale, a volte in un registro fantastico (*La gente dell'ottavo cielo*, 1966, *Il viaggio di Noè*, 1975).

- *Fathiya al-Asal* (nata nel 1933) è una delle poche drammaturghe donne; scrive per la televisione ed esamina la condizione della donna caratterizzata da sottomissione e paura (*Donne Senza Maschere*, 1982; *Prigione per donne*, 1993).²

L'instabilità sociale dagli anni Settanta in poi e il peso della censura hanno gradualmente cambiato la situazione: i giochi di luce hanno sostituito il teatro più ambizioso, la stampa tace, i giovani autori hanno cercato di sviluppare *l'Happening* e il *Living Theatre* che è più manifestazione politica che arte, e impone l'ottimismo come dovere nazionale. Nella sua trilogia *Uomo coraggioso attraverso Tre Racconti*, Diyâb imita Ionesco e il suo teatro dell'Assurdo.

Tuttavia, il teatro è diventato sempre più commerciale negli anni '90, nonostante la creazione di un festival di teatro sperimentale al Cairo nel 1988 e l'Opera House nel 1996.

¹ Ivi, p.165.

² Ivi, p.170.

Il Teatro nel Maghreb

Algeria: Ibridismo, incroci, lotte e censura.

In Algeria, le prime truppe egiziane ("Abd al-Qâdir al-Misrî e Sulaymân Qardahî) si esibirono nel 1907-1908, presto seguite nel 1921 dalla truppa siro-libanese di Georges Abyad: tuttavia, ebbero successo solo tra l'élite alfabetizzata, poiché le commedie presentate (*La conquista dell'Andalusia*, *La vendetta araba*, *Salâh al-din Ayyub*) usavano l'arabo classico e richiedevano una certa erudizione; il pubblico popolare preferiva gli spettacoli tradizionali (cantastorie, giocolieri o incantatori di serpenti). L'anno successivo, una compagnia egiziana presentò due drammi shakespeariani, *Giulio Cesare* e *Romeo e Giulietta*, e riuscì ad attirare un pubblico più vasto grazie ai canti intercalati tra gli atti, tecnica poi ripresa da molti registi algerini. La maggior parte degli algerini, tuttavia, è rimasta indifferente all'arte teatrale a causa della scarsa familiarità con questo tipo di performance e della distanza dai temi affrontati nella vita quotidiana¹

Dal 1921, l'algerino "Ali Sharif Tahar" ha scritto commedie in uno stile innovativo su temi moderni: *Guarigione dopo la sofferenza*, *Passioni tradite*, *Badi*" affrontano principalmente il problema dell'alcolismo. Nel 1922, Mohamed Mansali fonda una troupe che realizza sketch comici *Juhâ* de Allalou (vero nome Salâli Ali, nato nel 1902), scritto in arabo algerino e basato su un personaggio del patrimonio popolare è rappresentato nel 1926. Quest'anno segna la comparsa in scena della lingua dialettale, che allarga il pubblico agli spettacoli teatrali e segna il vero inizio della produzione teatrale in Algeria. Il periodo compreso tra il 1926 e il 1939, dominato principalmente da quattro autori (Allalou, Dahmoune, Ksentini, Bachetarzi), è relativamente ricco di opere comiche e didattiche, presentate anche negli angoli più remoti, affrontando temi come il matrimonio, l'alcolismo, il divorzio, il

¹ Lembarkia Salah, *Il teatro in Algeria, origini, esponenti ed opere*, Casa El Maarifa, Cairo.2009,p.64.

marabutismo, i costumi, le tradizioni, le donne ignoranti o troppo presto europeizzate, l'ipocrisia dei devoti, soggetti già presenti nei bozzetti¹.

Rachid Ksentini (1887-1944), attore, drammaturgo e cantante, è considerato il vero padre del teatro algerino. Ha debuttato ne *Le nozze di Bou Akline d'Allalou* e ha contribuito alla regia di una trentina di produzioni. Scriveva sui problemi sociali del suo tempo in dialetto algerino: in *Dal Farmacista*, Una donna malata viene curata tramite il marito, che ha il compito di spiegare i suoi sintomi poiché i costumi non consentono di esaminare una donna adatta. ; *Zeghirebban dove due mangiatori di hashish e i figli del re* (1929), *Un buco nella terra* (1931), *Dio ci protegga!* (1933) fanno satira sulla piccola borghesia algerina².

Nel 1927, l'attore-cantante Mahieddine Bachetarzi (1899-1986) salì alla ribalta con *L'Ignorant sostenendo la conoscenza*, il primo successo di una lunga serie. La popolarità degli spettacoli, che consistono in sketch con intenti moralizzanti e satirici accompagnato da danze, provoca una reazione di censura da parte delle autorità francesi. *Hanno capito* (1932) di Bachetarzi è considerato il primo pezzo politico algerino che denuncia lo sfruttamento coloniale. Il teatro sociale e politico è poi rappresentato da spettacoli come *Per l'onore*, *Béni oui oui*, *I Traditori*.

La seconda guerra mondiale vide il teatro messo sotto controllo, apparvero nuove personalità (Rouiched, Mohamed Touri, Mustapha Kateb, Abdelhalim Raïs), e iniziammo a tradurre autori stranieri. Dopo la guerra, i legami si sono intensificati tra la comunità teatrale e coloro che lottano per l'indipendenza. Le autorità coloniali si sforzarono di incanalare il teatro promuovendo la creazione di una compagnia ufficiale, guidata da Bachetarzi e Mustapha Kateb. Un comitato governativo, presieduto da Ahmed Tewfiq el-Madani (1899-1983), sovrintende alla qualità e alla varietà dei testi teatrali.

Mustapha Kateb contribuisce alla nascita di un teatro letterario, liberato dai suoi legami con il canto e la danza. I drammi storici in arabo

¹ Ivi, p.72.

² Amroun Nouredine, *Il percorso del teatro algerino fino al 2000*, EEd Batnit, 2006, p.11.

classico glorificano il luminoso passato dell'Algeria, come *Hannibal* de Madani nel 1948, *Yughurta* di Abd al-Rahman Madawi, che ripercorre la lotta della popolazione locale contro la colonizzazione romana. Alcune pièces religiose presentano figure degli inizi dell'Islam come modelli per coloro che lottano per l'indipendenza: *Bilâl* di Mohamed al-'Id Âl Khizlif (1904-1979) e *La nascita del profeta* di Abderrahmane El-Djilali. L'autore più prolifico degli anni Quaranta e Cinquanta fu Mohamed Touri (1914-1959), *Dottor Allel*, *Ieri e oggi*, *Hai una cattiva opinione*, *Soldi*, *I tre ladroni*, *Il fortunato*)

Durante la Guerra d'Indipendenza, tra il 1954 e il 1962, il teatro divenne un'arte di combattimento, un "teatro d'emergenza". Mustapha Kateb andò in esilio in Tunisia dove fondò La compagnia nazionale delle arti del fronte della liberazione. La nuova troupe FLN mette in scena spettacoli molto impegnati: *Vers la lumière* (1958), *Verso la luce* (1958), *I figli della Casbah* (1959) e *Gli Immortali di Abdelhalim Raïs* (1921-1975) sono spettacoli violenti e aggressivi che esprimono la sofferenza e la lotta del popolo algerino. La dirigenza del FLN ha cercato di integrare la formazione politica e ideologica dei combattenti facendo eseguire questi pezzi nei campi, negli ospedali e nella macchia mediterranea¹. Allo stesso tempo, nelle carceri, ex uomini di teatro celebravano la lotta di liberazione nazionale. *Il Terremoto* (1958) di Henri Kréa, *La Morte dei Despoti* (1959) di Abdallah Roubaïki, *Il Sole* di Abi al-Id Doudou, *L'alba Rossa* (1969) di Asia Djebar, *Voci nella Kasbah* (1960) di Bouzaher, *Nascita e l'ulivo* (1962) di Mohamed Boudia, *Il corpo circondato* e *Gli antenati raddoppiano in ferocia* (1959) di Kateb Yacine.

Dopo l'indipendenza, gli uomini di teatro si interrogano sulla loro pratica e su come utilizzare il patrimonio culturale: Abdelkader Ould Adberrahmane Kaki, Mustafa Kateb, Abdelkader Alloula Slimane Benaïssa Mohamed Boudia (1932-1973) sezionano il problemi del teatro popolare, adattamento e creazione. Alcuni favoriscono l'adattamento, altri auspicano un ritorno alle origini e una riscoperta di sé, altri ancora

¹ Lembarkia Salah, *Il teatro in Algeria, origini, esponenti ed opere*, op.cit, p.88.

prevedono una simbiosi di questi due percorsi. Nel 1963 i teatri furono nazionalizzati e fu creato il Teatro Nazionale Algerino (TNA). Alcuni lavori hanno avuto molto successo come *132 anni* (1962), *Il popolo delle tenebre*, *L'Africa prima dell'anno I ed I Vecchi* (1963) di Kaki, Hassan Terro, *La Ghoule* (1966) e *Le portiere* (1970) di Rouiched (Ahmed „Iyâd), o *Cucina a due stanze* di Abdelkader Safiri. Gli esperimenti in francese e arabo letterale svanirono, mentre si sviluppava il teatro dialettale.

Dal 1970, con il decentramento, furono allestiti teatri regionali ad Annaba, Oran, Constantine, Bel Abbès, Béjaia, Batna, Tizi Ouzou, ma la produzione si prosciugò e il pubblico si disperse. Il teatro amatoriale si occupa soprattutto di questioni sociali e politiche attuali e fa emergere alcuni veri talenti come Slimane Benaïssa la cui opera teatrale *Andando avanti*, *Boualem* (1974) contrappone due personaggi che incarnano generazioni diverse e opinioni opposte.

Il teatro di Abdelkader Alloula (m. 1994) è subito disapprovato dal potere in atto, perché mette in scena i fallimenti del regime e della società, e perché usa il linguaggio popolare, disprezzato da uno Stato preoccupato per l'arabizzazione. Nella sua prima opera teatrale *Sanguisughe* (1969), dipinse gli abusi della burocrazia in una società presumibilmente socialista e l'exasperazione della gente. Poi ha scritto *Pane* (1970), *La Follia de Salim* (1972), adattamento *del Diario di un pazzo* di Nicolas Gogol), *Le terme del Buon Dio* (1975), *L'uomo è lupo per l'uomo* (1976), *I detti* (1980), *Il generoso* (1984), *Il Velo* (1989), *Le mele* (1992), Pièces rivolte a una società che gli sembra aver perso l'orientamento a causa della colonizzazione e dell'indottrinamento salafita. Riflette sulla trasposizione del teatro aristotelico nel mondo arabo e si sforza di creare un nuovo teatro, radicato nel patrimonio e nella cultura popolare, facendo appello alla tradizione di Khalqa e Meddah e mescolando narrazione e teatro.

Kateb Yacine, meglio conosciuto come scrittore di lingua francese, dirige una compagnia teatrale chiamata Azione Culturale dei Lavoratori e finanziata dal Ministero del Lavoro tra il 1971 e il 1977. Il

popolare testo arabo è stato utilizzato come strumento e i pezzi di Yacine non sarebbero apparsi in francese fino al 1999 con il titolo *Carneficina di Speranza*¹. *Mohamed, prendi la tua valigia* (1974) solleva il tema dell'emigrazione e della ricerca di mezzi di sussistenza, si schiera con la religione e si interroga sul rapporto tra i sessi.

Rouiched e Kaki rappresentano due tendenze drammatiche molto diverse. Rouiched continua in qualche modo il lavoro di Bachetarzi e Ksentini: il suo teatro mira a far ridere la gente attorno a un personaggio comico ma pieno di risorse, le cui tribolazioni illustrano i capricci della vita quotidiana. Kaki reinsertisce nel teatro alcuni elementi della cultura popolare pur avendo molte esperienze ispirate ad Artaud, al teatro dell'Assurdo di Brecht.

Ould Abderrahman Kaki (1934-1995) ha creato molto presto la sua compagnia, Mesrah el Garagouz, di cui si parlerà dall'indipendenza con commedie come *L'Avant-Teatro*, *La Rete*, *Il Viaggio*, *L'Antiquario al Chiaro di Luna*, *Il Portatore D'acqua e I Santi* (1966), *A Ciascuno il suo Giudizio* (1967). Nessuna delle circa cento mostre da lui prodotte è stata pubblicata. Il suo teatro è la ricerca di un adattamento del canto contadino, con i suoi temi e le sue forme espressive, alla scena moderna; i suoi pezzi assomigliano ad affreschi storici o leggendari per la gloria del popolo algerino².

Negli anni Ottanta il tono si fa più caustico con *Venerdì*, *Le Gazzelle sono fuori* (1977) e *La Barca affonda* (1983) di benaïssa, *Hanno detto gli arabi* (1983), *Il Ladro di autobus* (1987), *I Martiri sono tornati questa settimana* (1987) di Taher Ouettar, *Il Re* (1989) di Ziani Chérif Ayad (1946-), *L'arcobaleno* di Malek Bouguerrouh (1946-1989)

L'instabilità politica, gli eventi degli anni '90, la mediocrità dei responsabili non hanno facilitato la vita in teatro. La maggior parte degli animatori della scena algerina scompare: Kateb Yacine e Mustapha Kateb muoiono nel 1989, Kaki nel 1994, Alloula e Medjoubi vengono assassinati dai terroristi, molti autori, registi e attori si trasferiscono in

¹ Ivi, p.101.

² Amroun Nouredine, *Il percorso del teatro algerino fino al 2000*, op.cit,p.99.

Francia (Agoumi, Benaïssa, Fellag, Ziani Chérif Ayad). All'alba del 2000 è apparso un nuovo tipo di spettacolo, alla gloria dell'eroismo bellicoso e dei personaggi storici, che non ha ottenuto l'approvazione del pubblico.¹ Le difficoltà del teatro algerino sono numerose e ampiamente condivise dagli altri paesi del Maghreb: mancanza di strategia nazionale, fardello ideologico e burocratico, finanziamenti insufficienti, mancanza di formazione, mancanza di autori, indifferenza pubblica.

Tunisia: Militanza contro l'oppressione politica

La storia del teatro tunisino è inseparabile da quella delle origini del modernismo tunisino: convinti delle potenzialità del teatro in termini di educazione civica, i giovani tunisini hanno svolto un ruolo fondamentale nella sua ambientazione. Il teatro tunisino è nato sotto l'influenza di compagnie egiziane e orientali in tournée nel paese. La prima compagnia tunisina, battezzata (*al-Nejma*) "La Stella" fu creata nel 1908. Il primo testo drammatico tunisino in arabo letterario, *Il sultano tra le mura del palazzo Yildiz* di M'hamed Jaïbi è andato in scena nel 1909. Nel 1911, l'élite politica formò le truppe della Dignità (*alChahâma*) e delle Lettere (*al-Adâb*). L'arte drammatica si diffuse rapidamente nella capitale e nelle grandi città, poi in provincia.

Negli anni '20 e '30, il teatro tunisino denunciò principalmente i difetti della società tradizionale: superstizioni, oscurantismo, ignoranza, fatalismo, rifiuto della modernità. Fino all'indipendenza rimase un teatro amatoriale con mezzi limitati e che faticava a rinnovarsi. Si possono individuare due grandi tendenze: il teatro "storico" esalta il passato arabo cercando di differenziarsi dall'Occidente; il teatro "sociale", che comprende sia traduzioni d'opere europee sia opere originali, denuncia le ingiustizie e l'occidentalizzazione della società. Queste opere sono spesso solo il riflesso dei valori tradizionali, il che si traduce in un'assenza di una visione critica della storia e in un certo conservatorismo. Tuttavia, la società tunisina si esibirono regolarmente fino al 1956, data dell'indipendenza, e parteciparono alla Sensitizzazione delle masse.

¹ Ivi,p.201.

Dopo l'Indipendenza le cose cambiarono con l'intervento dello Stato: nel 1953 il comune di Tunisi fondò una truppa di professionisti; nel 1962, il regime borgognone creò un ministero degli affari culturali. Gli studenti vengono mandati all'estero, le compagnie vengono addestrate nelle province, i teatri vengono costruiti, la creazione è incoraggiata, un Festival del teatro arabo viene creato nel 1964 e catalizza gli sforzi per definire quest'arte nei paesi arabi. Purtroppo lo Stato coglie l'occasione per controllare la produzione grazie alla Commissione Nazionale per l'Orientamento Teatrale, il cui ruolo ufficiale è quello di garantire la qualità delle opere e la reale funzione di censura di ogni critica all'ordine costituito.

Questa censura dà luogo, con il Manifesto degli Undici, a una sfida al teatro ufficiale incarnato dalla troupe di Ben Ayed. Vengono messe in discussione la forma e la sostanza del teatro dominante e nasce un nuovo movimento, il "teatro del patrimonio", con la guida, di Izz al-din al-Madani (1938-) che pubblica diversi spettacoli che trattano della rivoluzione popolare : *la Rivolta del proprietario dell'asino* (1971), *il Viaggio di Hallâj* (1973), *Le poesie di Zanj* (1974).

Questo movimento milita per una riabilitazione della cultura arabo-musulmana senza tuttavia negare gli apporti della modernità. Negli anni '70, ha lasciato il posto al Teatro Popolare che sosteneva un teatro del popolo e per il popolo, i cui rappresentanti sono Mohamed Raja Farhat, F. Jaïbi, S. Ayadi, Raouf Ben Amor, Jalila Baccar e Atra, Zazia l'Hilaliana sarà una pietra miliare nella storia del teatro tunisino.

Nel 1975 Jaïbi, Jaziri, Baccar, Driss e Masrouki crearono la prima compagnia privata, il Nouveau Théâtre, che attaccava violentemente i difetti e le ingiustizie della società e del potere (*Pioggia d'Autunno*, 1980; *Lem*, 1982; *A'rab*, 1986), esplorando tecniche ispirate al Théâtre du Soleil. Raja Ben Hammar sperimenta un linguaggio gestuale che integra la danza. Jaïbi concilia qualità e pubblico con *Commedia, Famiglia, amanti del caffè del deserto*¹.

¹ Samrakandi, Habib (dir.). *Le théâtre arabe au miroir de lui-même*, n° spécial d'Horizons Maghrébins, 58, 2008.

Il teatro tunisino è ancora fragile: rimane populista e comico, si affida allo sforzo personale di un piccolo numero di artisti e le opere più ambiziose ottengono solo l'approvazione di un'élite.

Marocco: folklore contro la censura

Il teatro marocchino nei suoi primi giorni era più attivo politicamente che artisticamente; i suoi inizi coincidono con la guerra del “*Rif*” (1921-1926). È penetrato da un discorso nazionalista contro la presenza coloniale francese e spagnola; denuncia l'analfabetismo, l'ipocrisia e l'oscurantismo, la connivenza con l'occupante, la condizione di inferiorità delle donne, il conflitto del modernismo con la tradizione. Esalta il coraggio e la conoscenza, facendo affidamento su figure eroiche o mitiche della storia arabo-musulmana (*Harûn al-Rashîd*, *Tariq ibn Ziyâd*, *Salâh al-dîn al-Ayyûbî*), ed è espresso in arabo letterario. Tra i pezzi emblematici, ricordiamo *La Vittoria dell'Innocenza* di Mohamed al-Zghari, *Al-Mansûr al-Dhahabî* di Mohamed Ibn Chikh, *'Abbâsa* di Mehdi Mniai, *Al-Walîd b. 'Abd al-Malik* di Mohamed al-Haddad e *L'orfano del deserto* di Abdelouahid al-Chaoui¹.

La repressione non tardò ad arrivare: dal 1944 le autorità coloniali vietarono il teatro di scena, che ormai era confinato nelle abitazioni private, anche se esisteva un teatro “autorizzato” che imitava il teatro egiziano e produceva classici europei. Nasce il teatro radiofonico, con la trasmissione nel 1947 di *Rashid e dei Barmakids* di Haddad. La compagnia Radio, costituita nel 1949 e guidata da Abdellah Chekroune, si circonda dei migliori attori e attrici per trasmettere spettacoli in arabo classico e, dal 1950, sketch in dialetto marocchino. È cautamente orientata verso argomenti che non possono offendere le autorità: scene di vita quotidiana, questioni sociali, valori morali e religiosi, epopee storiche, racconti meravigliosi. Adatta anche commedie straniere.²

¹ Mniai, Hassan. *Le Théâtre marocain, de sa création à la mise en pratique de la représentation*. Rabat : Dâr al-Aman, 2002.

² Ivi, p.112.

Per meglio controllare questa pratica emergente, il servizio Gioventù e Sport sta creando, in collaborazione con gli stadi francese e marocchino, dei “centri di espressione drammatica” a Casablanca, Rabat, Fez, El-Jadida, Marrakesh. André Voisin ha svolto una missione di animazione e formazione per sei anni, formando tra gli altri al-Tayyeb alSaddiki, Abdessamad Kenfaoui, Ahmad al-Tayyeb El-Alj, e contribuendo alla formazione di una scuola-truppa che sarebbe diventata la Troupe del teatro marocchino. Tra le commedie poi create, ricordiamo *Lam'allam 'Azzûz*, adattato da 'Atâ' Wakil e che tratta della condizione della donna nelle società tradizionali, *I trucchi di Juhâ* de Wakil, una commedia incentrata sul conflitto tra generazioni, *Vicino* è interessato alle tradizioni indigene, ma evita argomenti fastidiosi.

Nel 1955 fu aperto un ufficio per le attività culturali e l'educazione popolare all'inizio dell'Indipendenza e nel 1959 fu inaugurato un centro di arti drammatiche, che avrebbe formato molti autori, registi o attori e avrebbe costituito un ricco repertorio. Fino ai primi anni '70, il teatro divenne esclusivamente un'arte di spettacolo, isolata dalle lotte politiche e sociali dell'epoca. Una delle caratteristiche di questo periodo è il ritorno al patrimonio e alla memoria popolare. Da quel momento in poi, l'intera storia del teatro marocchino sarà segnata dalla dualità: da un lato, un teatro amatoriale, libero, impegnato, di ricerca o sperimentale, dall'altro, un teatro di stato, composto da dipendenti pubblici.

L'amministrazione marocchina si sforza di limitare la libertà del teatro amatoriale imponendo temi al Festival Nazionale e designando modelli consensuali. Così Abdelkrim Berrechid (nato nel 1943) è stato regolarmente premiato al festival per la natura dei suoi testi considerati non controversi. Berrechid è caratterizzato da scrittura poetica e soggetti tratti dalla storia e dalle leggende antiche (*Karakush*, *Otello*, *I destrieri e la polvere*, *Le nozze dell'Atlante*, *Il popolo e le pietre*). Rivendica il ritorno all'eredità nazionale e araba come unica fonte e origine del teatro. Nel marzo 1979 pubblica il primo manifesto del teatro del festival o "teatro cerimoniale" (*al-Ikhtifâliyya*), conciliare l'eredità arabo-

musulmana e l'eredità teatrale universale e far parte di un dialogo interculturale. Filosofico, addirittura esistenzialista, questo teatro affronta i temi della ricerca dell'identità, della responsabilità e dell'impegno, dell'alienazione (*La Natta de Lunja, Antara negli specchi rotti*)¹.

Tra le strutture affiliate a un ente pubblico, va menzionata la compagnia teatrale marocchina (*al-Maâmora*), ribattezzata con il nome della compagnia dell'indipendenza del Centro marocchino per la ricerca drammatica, e posta sotto la responsabilità di Ahmed Tayeb El-Alj e Farid Ben M 'barek. Si rivolgeva ai lavoratori senza essere teatro di rivendicazioni, accontentandosi di descrivere le loro condizioni di vita e le loro aspirazioni, incoraggiando il lavoro e scoprendo il mondo, celebrando le feste. Ha presentato spettacoli di Tayyeb Saddiki (nato.1938, *L'ispettore*) e El-Alj (nato.1928, *L'erede, Il latte degli ospiti. Qâdi alkhalqa, Wali Allâh*).

Altri autori, come Abdessamad Kenfaoui, non hanno avuto le stesse opportunità; c'era chiaramente un orientamento politico volto a ridurre il teatro a semplice, facile spettacolo, senza pretese o progetti artistici. Questa compagnia è stata sciolta nel 1975 e i suoi membri del personale pubblico sono stati messi a disposizione del Teatro Nazionale Mohammed V che è stato rilevato da El-Alj. Dopo il suo ritiro nel 1992, il suo discepolo Mohamed al-Jam prese il testimone, dirigendosi verso il teatro di boulevard (Ouzri, 1997: 165 sgg.). La compagnia Petit Masque si rivolgeva principalmente agli studenti delle scuole primarie e secondarie, e godeva di una relativa libertà nella scelta dei testi e dell'approccio artistico (*Tartarughe, Ophélie non è morta* di Nabil Lahlou, *La porta chiusa*, opera collettiva messa in scena da Abdellatif Dachraoui), che pagherà quando sarà sciolto nel 1974. Mohamed Timoud sta sviluppando un teatro sperimentale (*Corde, lacci e capelli, C'era una volta, Le scarpe lucide*).²

¹ Abu Haif Abdallah, *Teatro arabo contemporaneo: problemi, visioni ed esperienze*, Ed, l'Unione degli scrittori, Damas, 2002, p.111.

² Dossuki Omar, *Origine, storia del teatro Africano*, op.cit, p.98.

Il teatro di Ahmad al-Iraqi protesta e prende posizione a favore dei diseredati (*Carni all'asta, Tra la vita e l'oblio, Quando si alza il sipario, 'Urwa testimonia e persiste*). La creazione di Mohamed Shahrman fa parte della vita quotidiana (*Le Rane Nere, I Nani nella Rete, La Sconfitta dei Numeri*). La compagnia di Saddiki, inizialmente con sede presso il Teatro Municipale di Casablanca, di fatto divenne una compagnia indipendente e prese il nome di (Teatro di Gente (Masrah al-nâs) nel 1974; ha messo in scena numerosi adattamenti di commedie straniere e opere ispirate all'eredità araba (*Le poesie di Sidi 'Abd al-Rahmân al-Mahjub, La storia di un poeta itinerante, Le sessioni di Badi' al-Zamân Hamadâni, Il libro delle delezioni e Piacere Condiviso*, dedicato al filosofo del X secolo, Abû Hayyân al-Tawhîdî, *I sette grani di bellezza*).

La compagnia Badaoui è un'altra compagnia indipendente, diretta dal 1953 da Abdelkader Badaoui, autore, adattatore, regista, attore e direttore della compagnia. Creò un teatro di lotta per l'indipendenza, poi per la difesa degli oppressi (Il lavoratore licenziato, Le vittime dell'ingiustizia, La lotta operaia, I disoccupati, ...). Ha descritto società e costumi (*L'ipocrita, Senza coscienza, L'interesse generale, I bambini di strada*), ma purtroppo senza andare a fondo per non essere troppo dissenziente nei confronti del potere. Ha anche adattato brani del repertorio internazionale.

Il Teatro di oggi, creato da Abdelouahed Ouzri nel 1987, mira a promuovere autori arabi e marocchini. Abdelhak Zerouali è una persona-istituzione che ha creato il suo teatro individuale, presentando opere con un solo attore. Zerouali esprime con violenza i conflitti sociali e le contraddizioni individuali attraverso dipinti e collage-montaggi ispirati a Piscator e Grotowski.

Bibliografia

Abu HaifAbdallah, *Teatro arabo contemporaneo: problemi, visioni ed esperienze*, Ed. l'Unione degli scrittori, Damas, 2002

Amroun, Nouredine, *Il percorso del teatro algerino fino al 2000*, Ed Batnit, 2006

- El Nadi, Adel, *Introduzione all'arte della scrittura teatrale*, ED, El Maarifa, Tunis, 1987
- Farhane Boulouboul, *Il testo teatrale, la parola e l'atto*, ed. Itihad el Arab, Siria, 2003.
- Dosssuki, Omar, *Origine, storia del teatro Africano*, Ed, Casa del libro contemporaneo, distribuzione, stampa, Kuwait, 2006
- Lembarkia, Salah, *Il teatro in Algeria, origini, esponenti ed opere*, Casa El Maarifa, Cairo, 2009
- Martin, Banham, *African theatre today*, Londra, Pitman House, 1976
- Mniai, Hassan, *Le Théâtre marocain, de sa création à la mise en pratique de la représentation*, Rabat, Dâr al-Aman, 2002
- Samrakandi, Habib, *Le théâtre arabe au miroir de lui-même*, n° spécial d'Horizons Maghrébins, 58, 2008

**LE CORPS-MONDE SPECTACULAIRE DANS LA THÉÂTRE
FRANÇAIS DU XVIII^{ÈME} SIÈCLE. LA PERSPECTIVE DÉISTE DE
DENIS DIDEROT**

**THE SPECTACULAT BODY-WORLD IN XVIIITH FRENCH
DRAMA. THE DEIST PERSPECTIVE OF DENIS DIDEROT**

**EL CUERPO-MUNDO ESPECTACULAR EN EL TEATRO
FRANCÉS DEL SIGLO XVIII. LA PERSPECTIVA DEÍSTA DE
DENIS DIDEROT**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Dans un XVIII^{ème} siècle français marqué par le progrès scientifique et par la religion naturelle, dominante dans la vision des grands penseurs du temps, Denis Diderot écrit un texte révolutionnaire pour l'art dramatique : Le Paradoxe sur le comédien, qui propose une focalisation nouvelle sur le jeu de l'acteur, dont le corps n'est plus un simple emballage du personnage, mais un matériel façonnable, transformable, maîtrisable, surtout pour ce qui est des émotions.

Mots-clés : corps-métaplasme, contrôle corporel, émotion, acteur

Abstract

In a French 18th century marked by the scientific progress and by the natural religion, dominant in the vision of the great thinkers of the time, Denis Diderot wrote a revolutionary text for dramatic art : Le Paradoxe sur le comédien, which offered a new focus on the stage performance. The actor's body is no longer a simple packaging of the character, but a shapeable, transformable, controllable material, especially as far as emotions are concerned.

Keywords : body-metaplasma, body control, emotion, actor

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

Resumen

En un siglo XVIII francés marcado por el progreso científico y por la religión natural, dominante en la visión de los grandes pensadores de la época, Denis Diderot escribió un texto revolucionario para el arte dramático : Le Paradoxe sur le comédien, El texto ofrece un nuevo enfoque sobre la interpretación del actor, cuyo cuerpo ya no es un simple envoltorio del personaje, sino un material modelable, transformable, controlable, sobre todo en las emociones.

Palabras clave : cuerpo-metaplasma, control corporal, emoción, actor

Préambule

Le XVIIIème siècle marque le début de la Modernité et, avec cela, la naissance de l'homme moderne, un individu qui s'efforce de privatiser son corps, de le faire sortir de sous l'influence du grand corps collectif¹. L'homme devient donc maître de sa matérialité, il en est conscient et il ne ressent plus le corps matériel comme siège seulement du péché et de la pourriture. Par conséquent, le corps est dans le même temps réceptacle des sensations et des stimuli extérieurs et moyen de transmission des émotions de l'individu.

Corbin, Courtine et Vigarello montrent² que ce qui apporte de nouveau le XVIIIème siècle, ce sont de nouvelles questions sur le corps, notamment quel est le secret de son organisation, quelles sont les fonctions des organes. Cela montre une vision systémique de la corporéité, une prise de conscience de la triple valeur du corps : le corps est un espace en soi, mais qui occupe, à son tour, une place dans l'espace général, il n'a pas une composition monolithique, mais il est formé de couches (l'épiderme, le halo sonore de la voix, l'auréole de la perspiration)³, bref, le corps est le siège des sensations.

¹ Le grand corps collectif représente le deuxième enracinement du corps, dans la mentalité occidentale, avant le XVIIIème siècle. Le concept définit la totalité de la famille, avec ses membres en vie ou décédés, tous les ancêtres d'un individu, la race dont il provient, part naissance, le corps en étant inéluctablement lié. (Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Histoire du corps*, Seuil, Paris, 2005).

² Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *op. cit.*

³ Idem, p. 5.

Dans ce contexte mentalitaire, mettre en question le rôle et le fonctionnement du corps de l'acteur est une démarche novatrice, marquée par le contexte scientifique et par la modalité dans laquelle la religion naturelle – dominante chez les penseurs des Lumières françaises – perçoit le corps.

Rédigé dans la décennie prérévolutionnaire (1769-1773) et publié posthume, en 1830, *Le Paradoxe sur le comédien* est l'un des écrits fondateurs de la théorie dramatique, paru dans un contexte où le mouvement paneuropéen des Lumières donne naissance à des idées novatrices, voire révolutionnaires, sous le signe de la science et du progrès.

Le texte diderotien, conçu comme un dialogue, présente l'opinion de Diderot sur la nécessité du contrôle du corps et des émotions, du sang froid et du manque de sensibilité dans le jeu de l'acteur. Cette vision est nouvelle, même opposée à ce que la majorité de ses contemporains jugeaient, sur le même sujet. Encore plus, Diderot ajoute un autre élément : l'intérêt qu'il montre pour le spectacle, pour la représentation scénique et pour la présence corporelle de l'acteur, pour son jeu sur la scène. Là où Boileau, par exemple, n'avait réservé que quelques phrases, Diderot consacre bonne partie de son texte, rappelant ainsi, de manière indirecte, que le but du texte théâtral n'est pas la lecture, mais la représentation scénique. Il faut aussi ajouter que *Le paradoxe sur le comédien* est fortement marqué par la position déiste, voire athée, de Diderot :

Diderot's Paradoxe is remarkable as a piece of eighteenth-century writing about acting that aims to give an authoritative account of both the importance of a nation's own theatrical culture and those qualities common to great actors that transcend localization.¹

¹ Harriman-Smith, James, *Comédien – Actor – Paradoxe: The Anglo-French Sources of Diderot's "Paradoxe sur le comédien"* in "French Journal", vol. 67, no. 1 (March 2015), The John Hopkins University Press, p. 83.

Le corps métaplasme

Le Paradoxe sur le comédien est donc un texte qui a le grand mérite de proposer une vision novatrice sur la représentation théâtrale, dont l'acteur est le point focal. Or, l'acteur se définit chez Diderot – et cela est novateur, dans les théories dramatiques de l'époque – par sa présence corporelle. Certes, cette approche de Diderot va dans la lignée d'une pensée déiste sur le corps, exposée déjà dans les *Pensées philosophiques*, dont le début est marqué par ces phrases :

On déclame sans fin contre les passions ; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous ses plaisirs. C'est dans sa constitution un élément dont on ne peut dire ni trop de bien ni trop de mal.¹

Une exaltation des passions, donc, signe de la permanente préoccupation de Diderot pour le corps et pour la matière, qu'il oppose à l'âme. Or, pour Diderot, le corps est celui par lequel l'homme perçoit le monde, réagit et éprouve des sensations.

Cette position de Diderot s'intègre, d'ailleurs, dans la pensée des Lumières², pour laquelle le corps humain est une matière qui peut être façonnée, sur laquelle on peut agir, en la transformant. Dans ce contexte, le corps est perçu dans l'engrènement de ses parties, dans le mouvement indépendant de chacune de ces parties et, enfin, dans le fonctionnement du corps-système. C'est ce que Courtine, Corbin et Vigarello appellent une « logique mécanique »³, dans laquelle le corps devient réceptacle et agent des normes sociales. Il s'agit, essentiellement, de l'installation

¹ Diderot, Denis, *Pensées philosophiques* in *Œuvres complètes*, Tome I, Ed. Azzésat, 1875, p. 197.

² Cette pensée des Lumières continue, d'ailleurs, la vision du XVII^{ème} siècle où, déjà, le fonctionnement du corps était assimilé au fonctionnement des machines. (cf. Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *op. cit.*, p. 6).

³ Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *op. cit.*, p. 9.

progressive du contrôle de soi et de la maîtrise du corps : « Les Lumières ont renouvelé la perception du corps »¹.

Le corps de l'acteur, sur la scène, est signifiant et doit transmettre des émotions au public. Mais, ces émotions, selon Diderot, ne sont pas celles du corps privé de l'acteur, ni ses attitudes ou habitudes privées. Le corps qui se montre et agit sur la scène n'est qu'un réceptacle qui sert de mécanisme, en imitant le mouvement, les gestes et les expressions d'autres corps en situation publique. Le grand acteur, alors, doit transmettre des émotions, tout en agissant en être raisonnable.

Pour Diderot, le corps du comédien s'affirme seulement comme « siège » des mouvements, mais non pas des sensations et des sentiments, ce qui renvoie, en effet, à la vision déiste de l'auteur de l'*Encyclopédie*, celle d'un corps-automate, éduqué pour rendre les signes extérieurs du sentiment »². C'est là, en effet, la recette du grand comédien, celui touché par le génie :

Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu est le plus grand comédien.

Le mouvement du corps, ce qui revient au corps-signe, est, pour Diderot, de loin plus significatif que la parole dite. Le naturel du mouvement – quelque subtile qu'il le soit – est plus chargé de force agissante sur le spectateur que la parole – produit culturel, médié par la pensée. Tel est l'exemple des larmes, celles provoquées par un discours pathétique ou, au contraire, résultant d'un événement tragique. Le développement des sentiments par l'intermédiaire des mouvements (corporels) est, en effet, plus efficace que celui des « accents », produits du discours verbal.

¹ Vigarello, Georges, *Les Lumières ont renouvelé la perception du corps* (entretien avec Jean-Claude Rapiengeas) in « La Croix », le 28 novembre 2014.

² Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895, p. 26.

De plus, c'est toujours le corps de l'acteur qui construit le « théâtre naturel et vrai »¹. Tout arrive par le clivage recherché entre le corps public, civil de l'acteur et celui qui, sur la scène, incarne le personnage dramatique. Si la vérité représentée sur la scène n'est pas celle de la vie, mais « un modèle idéal imaginé par le poète »² et, par conséquent, autoréférentiel, le corps de l'acteur doit changer, se transposer dans cette nouvelle dimension, pour en assurer la véridicité. Cela implique changement du geste, des mouvements, de la voix – autant de transformations physiques, donc. On pourrait dire que c'est comme si l'acteur sortait de son corps quotidien pour assumer un autre, propre aux caractéristiques du personnage. Cela pourrait équivaloir à une sorte de corporéisation/matérialisation du corps imaginé par le poète dramatique et à un anéantissement du corps matériel/réel de l'acteur :

*De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu'on a peine à les reconnaître*³.

Le spectacle, la représentation théâtrale est, selon Diderot, le résultat conjoint d'un double système de signification : la parole, qui est le « signe(s) approché(s) d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée »⁴ et le mouvement du corps. Le verbal et le non-verbal construisent donc un produit qui ressemble à la nature, mais qui ne l'est pas, car le monde représenté sur la scène est un produit artificiel et non pas une réplique de la nature. Le corps de l'acteur, quant à lui, y met toute la palette de mouvements : geste, expressions du visage, regard et ton, le dernier réunissant la parole et la capacité corporelle d'articulation.

L'idéal diderotien est donc celui que l'on pourrait appeler l'acteur-miroir : celui-ci réussit à représenter tout, toujours avec la même clarté, avec la même force, avec la même vérité. Cet acteur, à notre avis,

¹ Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895, p. 29.

² Idem, p. 34.

³ Idem, p. 34.

⁴ Idem, p. 15.

n'est pas un simple « utilisateur » de son corps, mais un individu qui, ayant observé, sondé et analysé les ressources somatiques et psychologiques réussit à somatiser les dernières, de manière que son corps puisse les exprimer pendant la représentation.

Le corps du comédien est un mécanisme entraîné et maîtrisé à la fois, conduit par la raison et non pas par la sensibilité, par le sentiment. Par conséquent, le mouvement de ce corps est conduit et non pas instinctif ; pourtant, ce corps dépourvu de sensibilité, mais dompté, réussit à transmettre l'émotion au spectateur. Les larmes mêmes, tellement présentes dans le théâtre des Lumières, ne sont que le produit physique de la volonté et de la raison, d'un exercice corporel en fin de comptes, et non pas émotion matérialisée.

Le corps de l'acteur se réduit donc au statut d'un mécanisme entraîné à donner vie aux personnages. L'âme du personnage ne doit par arriver à « habiter » le corps du comédien, mais la raison doit dompter le corps, le transformer dans un automate régulier et insensibilisé. On arrive, en effet, à ce que l'on pourrait appeler un corps-métaplasme : une somatique réelle qui lutte contre une somatique « de papier » qui tend, à l'instar d'un gigantesque mannequin, à s'approprier le corps réel de l'acteur : « elle [la Clairon, actrice] est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe ; ses essais l'ont fixé sur elle »¹.

C'est à ce moment que le corps du comédien devient métaplasme : une mécanique corporelle qui touche la perfection des mouvements et des actions scéniques, qui en assure la parfaite et raisonnable répétitivité et qui, de plus, a vaincu contre la sensibilité de l'être humain.

¹ Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895, p. 21.

Conclusions

Les théoriciens et les praticiens du théâtre s'accordent sur le rôle fondateur des théories diderotiennes sur le jeu de l'acteur. Ce qui demeure frappant, pour la contemporanéité, c'est le « paradoxe » de Diderot : le spectateur doit être émotionnellement stimulé sans que l'acteur éprouve la même émotion. Pourtant, cette recette de Diderot avait comme but la sauvegarde de l'acteur qui ne devait pas courir le danger de perdre l'auto-contrôle. Or, c'est le même but que l'on retrouve chez Stanislavski aussi. Ce sont seulement les moyens qui diffèrent, car là où Diderot prêchait la froideur et le contrôle du corps et des émotions, Stanislavski propose des techniques qui doivent stimuler autant que possible l'inconscient, l'intuition et l'émotion, sans pourtant toucher le seuil de la perte de l'auto-contrôle¹.

Bibliographie

- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Histoire du corps*, Seuil, Paris, 2005
- Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895
- Diderot, Denis, *Pensées philosophiques* in *Œuvres complètes*, Tome I, Ed. Azzésat, 1875
- Harriman-Smith, James, *Comédien – Actor – Paradoxe : The Anglo-French Sources of Diderot's "Paradoxe sur le comédien"* in "French Journal", vol. 67, no. 1 (March 2015), The John Hopkins University Press
- Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Routledge, New York and London, 2003.
- Trousson, Raymond (éditeur), *Denis Diderot. Mémoire de la critique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005
- Vigarello, Georges, *Les Lumières ont renouvelé la perception du corps* (entretien avec Jean-Claude Rapiengeas) in « La Croix », le 28 novembre 2014

¹ Tommaso Salvini, cité par Stanislavsky: "An actor lives, weeps and laughs on the stage, and all the while he is watching his own tears and smiles. It is this double function, this balance between life and acting that makes his art". (Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Routledge, New York and London, 2003, p. 286).

ANOUILH ET LE MONDE DU SPECTACLE TRAGIQUE

ANOUILH AND THE WORLD OF TRAGIC SPECTACLE

ANOUILH Y EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO TRÁGICO

Emilia-Eliza LEOTESCU¹

Résumé

Le présent ouvrage se propose à analyser la manière dans laquelle le monde du spectacle change en fonction des particularités de l'époque. Les facteurs socio-économiques ainsi que les influences politiques modifient la perception des écrivains, chacun offrant une perspective différente sur le sujet. A partir des "pièces noires" - Antigone (1941) et Médée (1946) - du dramaturge français Jean Anouilh, j'ai articulé ma démarche en deux étapes: d'abord j'ai identifié les sources d'inspiration et le contexte dans lequel les pièces ont été écrites, afin d'analyser ultérieurement la modalité de réception de l'héroïne tragique dans l'Antiquité par rapport à l'époque moderne.

Dans une première étape, nous avons analysé les contextes socio-politiques dans lesquels les œuvres ont été écrites, en partant des tragédies de Sophocle et d'Euripide et en continuant avec Anouilh. Nous avons également suivi le statut des femmes dans l'Antiquité et à l'époque moderne pour voir les perceptions des gens en ce qui concerne le rôle de la femme dans la société. Nous avons poursuivi l'approche avec les différences de réception du mythe d'Antigone et de Médée à différentes époques et nous avons pris en compte les moyens textuels et les éléments spécifiques des représentations scéniques.

Au final, j'ai désiré montrer que le monde du spectacle est en constante évolution, et que les influences de la société mettent en lumière les besoins et les aspirations des contemporains.

Mots-clés : héroïne tragique, vengeance, cruauté, sacrifice

Abstract

This paper aims to analyze how the world of entertainment changes depending on the particularities of the times. Socio-economic factors as well as political influences change the perception of writers, each offering a different perspective on the subject. Starting from the "black plays" - Antigone (1941) and Medea (1946) - by the French

¹ elyza2teo@yahoo.com, Université de Pitești, Roumanie.

playwright Jean Anouilh, I articulated my approach in two stages: first I identified the sources of inspiration and the context in which the plays were written, in order to analyze the reception of the tragic heroine in antiquity compared to the modern era. In the first stage I analyzed the socio-political contexts in which the works were written, starting from the tragedies of Sophocles and Euripides and continuing with Anouilh. I also looked at the status of women in antiquity and in modern times to see people's perceptions of their role in society. I continued the approach with the differences in the reception of the myth of Antigone and Medea in different eras and I took into account the textual means and the specific elements of the stage representations. In the end, I wanted to show that the world of entertainment is constantly changing, and the influences of society highlight the needs and aspirations of contemporaries.

Keywords: tragic heroine, revenge, cruelty, sacrifice

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis de la manera en la cual el mundo del espectáculo cambia según las particularidades del tiempo.

Los factores socio-económicos como también la influencias políticas cambian la percepción de los escritores, cada uno de ellos ofreciendo una perspectiva diferente acerca del tema.

Comenzando con las "obras negras" Antígona (1941) y Medea (1946) del dramaturgo francés Anouilh, he puesto el enfoque en dos etapas: en primer lugar he tratado de identificar las fuentes de inspiración así como el contexto en el cual han sido escritas las obras; y en segundo lugar he analizado la manera de ser acogida la heroína trágica durante la época antigua en comparación con la época moderna.

La primera etapa se caracteriza por el análisis de los contextos socio-políticos en los cuales han sido escritas las obras, partiendo de las tragedias de Sofocles y Euripides y continuando con Anouilh.

Asimismo, he seguido el estatuto de la mujer en la antigüedad como también en la época moderna para descubrir la percepción de las personas con respecto al papel de la mujer en la sociedad.

En la segunda etapa el proceso continúa con las diferencias de percepción del mito de la Antígona y Medea en diferentes épocas, teniendo en cuenta los medios textuales y los elementos específicos para las representaciones escénicas.

Por lo último he deseado mostrar el hecho de que el mundo del espectáculo está en un continuo cambio, por lo cual las influencias de la sociedad resaltan las necesidades y aspiraciones de los contemporáneos.

Palabras clave: la heroína trágica, Venganza, crueldad, sacrificio

Dès ses débuts, le monde du spectacle a eu un rôle important de tracer les perspectives possibles d'une société, reflétant par des moyens artistiques, des aspirations, des ambitions, mais aussi des résignations de la société. La conviction dans la capacité de l'art de maintenir la moralité des valeurs humaines à une haute échelle, a déterminé les écrivains de l'époque employer les ressources créatives pour stabiliser la société saisie par la corruption.

En s'intéressant à la dramaturgie française, on remarque que les écrivains ont tenté au fil des années de retrouver la gravité d'un théâtre religieux et civique, revenant ainsi aux mythes grecs qu'ils interprètent en fonction de la vision et de la sensibilité du public contemporain. Saisis par la crise économique et par la politique antisociale du gouvernement français, les écrivains de la première moitié du XXème siècle, illustrent la manière dans laquelle la société française perçoit la réalité de la guerre.

Ainsi, le dramaturge français Jean Anouilh ressent vivement le drame provoqué par les deux Guerres Mondiales dans la conscience de l'humanité et tente de rétablir l'ordre naturel des choses par l'intermédiaire de la création. Fortement influencé par l'invasion nazie pendant la Seconde Guerre Mondiale, le dramaturge écrit deux pièces représentatives pour ces temps troublés, à savoir *Antigone*¹ et *Médée*², des œuvres dans lesquelles les mythes antiques sont réinterprétés.

Considérée être la pièce de résistance d'Anouilh, celle qui l'a établi comme un dramaturge de premier rang, *Antigone* est «une représentation allégorique du débat entre les membres idéalistes de la résistance française et le pragmatisme des collaborateurs»³, écrite en 1941, mais jouée pour la première fois à Paris, au Théâtre de l'Atelier, le 6 février 1944, pendant l'occupation nazie, sous la direction André

¹ *Antigona*. Théâtre de l'Atelier. Février 1944. Mise en scène de André Barsacq, avec Monelle Valentin, Jean Davy, Auguste Boverio, André Le Gall.

² *Medeea*, traduit dans *The Modern Theatre*, volume 5, Editeur Eric Bentley, Garden City, NY: Doubleday, 1957.

³ *Materiale și discuții pentru analiza textelor clasice*, Editions 32-35, International Publishing and Polygraphic Institutes, 1995.

Barsacq. La pièce offre des indices sur le point de vue politique de l'écrivain, bien qu'une grande partie de sa vie et sa carrière, il ait essayé d'être apolitique. Rejoindre l'armée française et s'impliquer directement dans la guerre amène le dramaturge français à changer sa perception sur la vie, affirmant que « c'est une chose merveilleuse dont on doit parler ou lire dans les livres d'histoire, mais c'est quelque chose de terrible alors quand on doit la vivre »¹.

La deuxième pièce, *Médée* a été écrite en 1946 et mise en scène par le même André Barsacq au Théâtre de l'Atelier, à Paris, le 25 mars 1953, mais sans avoir le même impact auprès du public français. Considérées être „des pièces noires”, comme, même Anouilh les encadre dans son œuvre, les deux ouvrages mettent en évidence l'adaptation des vérités de l'existence humaine aux formes de pensée et d'interprétation de l'homme contemporain. À cette réalité s'ajoute le critère politique, celui qui influence en fait, la tragédie française et d'autres genres littéraires. Dans ces drames réalistes, Anouilh inclut de jeunes protagonistes, avec de grands idéaux qui n'acceptent pas le compromis et qui choisissent la mort comme seule forme de salut.

Les sources d'inspiration du drame français d'Anouilh trouvent ses racines dans l'Antiquité, là où le tragique domine les situations et le caractère des personnages. Comme dans toute manifestation artistique, l'auteur doit tenir compte du public auquel il s'adresse et de sa réceptivité au sujet mis en discussion. Et comme Anouilh voit dans les thèmes mythiques une forme d'évasion du quotidien, il reconfigure les pièces mythologiques en accord avec son crédo artistique. Le mythe antique offre à Anouilh la possibilité d'exprimer ses propres émotions, mécontentements ou aspirations, créant un drame mythique qui est à la recherche de la pureté.

Une pièce représentative pour la nature politique influente de la tragédie grecque a été *Antigone* de Sophocle, la principale source d'inspiration du dramaturge français. Dans cette pièce, Sophocle met

¹ Tischer, Andra, *La littérature, le lecteur*, citation de l'article “Jean Anouilh - *Inspirația este o farsă...*” le 3 octobre 2018.

l'accent sur d'autoritarisme politique et sur la tyrannie. L'Antiquité a sa propre vision sur l'autorité politique, ainsi que l'idéologie patriarcale est dominante dans la société du Ve siècle avant J. C. dans laquelle le roi doit exercer son autorité devant le peuple, étant définitoire la manière dans laquelle celui-ci était perçu par la foule. Représentée à Athènes, en 440 avant J. C., la pièce suit la tyrannie du souverain qui transcende les frontières morales, celui-ci faisant preuve d'un manqué du respect pour l'intelligence et la volonté féminine, étant intransigeant dans les décisions prises.

L'idée du patriarcat, ainsi que l'influence socio-politique, on les retrouve également dans *Médée* d'Euripide, la tragédie qui met en lumière le monstrueux, la barbare en opposition à l'humain et à la civilisation. Datant de l'an 431 avant Jésus Christ, l'œuvre du tragédien grec représente une réponse aux débats philosophiques de l'époque, concernant la moralité, la justice et la passion.

A partir de ces idées, Anouilh aborde d'une manière originale, des thèmes tels le pouvoir ou l'autorité dans l'État, mettant en relief la vision que la société moderne a au début du XXe siècle. Ainsi, le respect et l'esprit religieux de Sophocle, ainsi que les principes moraux strictes d'Euripide changent pour l'auteur moderne, tous étant contaminés par l'ironie. Aussi, l'héroïne tragique apparaît en concordance avec les changements de la société, l'accent se déplaçant du côté religieux, sur le côté familial et plus tard sur le côté politique.

Dans un monde surtout masculin où les conflits armés représentaient la pièce maîtresse de l'humanité, Anouilh intègre des figures féminines marquantes qui viennent en contraste avec les tendances de l'époque. Des héroïnes comme Antigone et Médée viennent détrôner le patriarcat installé dans la société, mettant en avant l'intelligence et la volonté féminines.

En nous rapportant à Antigone, on remarque des différences dans la réception du mythe. Dans la pièce de Sophocle, la relation entre Antigone et Créon se trace, ayant à la base des dualités archétypales : homme-femme, oncle-nièce, sœur-frère. En analysant les deux premiers,

on peut dire qu'Antigone apparaît comme la jeune principale qui n'accepte aucun compromis, étant prête à tout moment à payer avec sa vie pour défendre ses convictions. La trajectoire émotionnelle de la protagoniste reste inchangée pendant la tragédie, la jeune femme étant en position ferme jusqu'à la fin. L'autre côté de la dualité, Créon est vu par le tragédien grec comme un tyran qui porte toute la responsabilité morale de la cité. C'est le souverain autocrate qui n'écoute personne, prenant des décisions selon ses propres convictions, de peur d'apparaître manqué d'autorité devant le peuple. Cependant, la tragédie grecque met en lumière des moments d'hésitation de la part du souverain, notamment à la fin de la pièce, lorsque Créon avoue qu'il est possible d'avoir fait une erreur de jugement quant à sa nièce.

En regardant en parallèle, on peut voir que les personnages du drame moderne sont mis dans une nouvelle lumière, ainsi, Antigone d'Anouilh apparaît comme une jeune femme nostalgique après l'enfance, incapable d'accepter les défis de la maturité. Elle dit « non » à la vie, préférant passer outre les ordres du roi et se condamner, elle-même, à mort, au lieu de faire un pacte avec son adversaire, y compris avec la réalité injuste dans laquelle elle vit. La protagoniste du drame français devient ainsi la figure de la révolte, du refus d'agir dans un monde plein de compromis, mais qui connaît un moment d'introspection à la fin de la pièce, lorsqu'elle déclare d'avoir peut-être eu tort de ne pas accepter la vie avec toutes ses imperfections. Opposé à Antigone apparaît le roi Créon, celui qui dit "oui" à la vie, l'acceptant avec toutes ses vicissitudes, étant responsable et mûr dans sa pensée. Il met l'intérêt du pays, le patriotisme et l'esprit du devoir au premier plan, laissant son amour pour la famille au second plan, même si un conflit intérieur se développe en lui.

La dualité archétypale frère-sœur est marquée à la fois dans la pièce antique et dans la pièce moderne par la relation d'Antigone avec Étéocle et Polynice. Etant dans un conflit de pouvoir, Étéocle et Polynice s'entretuent, le premier défendant l'autorité de l'État, tandis que Polynice lutte contre elle. Leur sœur, Antigone, est celle qui défend l'intérêt

familial, enterrant le corps de son frère considéré traître, respectant ainsi la tradition, mais enfreignant l'ordre du roi. Si chez Sophocle le conflit porte sur le refus de toute sépulture à la personne considérée traître, chez Anouilh l'acte d'enterrer le corps de Polynice n'est qu'un prétexte pour que l'héroïne quitte cette vie injuste.

Une autre figure féminine éminente de la dramaturgie est Médée, l'expression du mal et de la cruauté qui a terrifié l'humanité par ses actions. Au cœur de ce mythe se trouve la maternité, un trait propre à l'Antiquité, la femme n'étant vue que par sa fonction reproductive. Ainsi, Euripide manifeste sa préférence pour les personnages féminins dominés par des instincts et des impulsions, capables de créer des sujets sensationnels qui attirent le public. La figure de Médée dominée par la jalousie et la haine est représentée par le tragédien grec en se référant à la décision injuste de Jason d'épouser Créuse. Bien qu'il ait deux enfants avec Médée et que la protagoniste s'éloigne de sa propre famille et commette même l'acte du crime pour l'amour de Jason, il choisit une autre personne pour être à côté de lui. Prenant les traits de la masculinité, Médée appelle à la vengeance sanglante dans l'absence d'une aide divine invoquée avec insistance et sans réponse. Forcée de se rendre justice elle-même, l'héroïne utilise une cruauté inimaginable pour la punition de Créuse et de son père, Créon. Le récit des tourments que le père et la fille ont traversés, ainsi que la préparation de la mort de leurs propres enfants dessinent le destin que la protagoniste a choisi dans l'absence de l'écho divin. Du point de vue religieux, on peut dire qu'Euripide poursuit dans la pièce l'accomplissement d'un sacrifice humain. Comme affirme René Girard, Médée « prépare la mort de ses enfants de même qu'un prêtre prépare un sacrifice »¹.

La vision moderne d'Anouilh en ce qui concerne le mythe de Médée met en lumière une morale simple : le bien vainc le mal. La partie négative de l'être de l'héroïne ne peut être détachée parce que le mal est Médée elle-même, et la jeune femme prend conscience de cet état et

¹ Girard, René, *Violența și sacralul*, traduction: Mona Antohi, Editura Nemira, București, 1995, p.15

décide de l'anéantir par la purification. L'élimination du mal du monde signifie pour Anouilh la destruction de la cause et de l'effet : respectivement la mise à mort des coupables (Créuse et Créon), mais aussi de ceux qui pourraient reprendre le mal (des enfants et plus tard de l'héroïne). L'écho de la guerre, *Médée* d'Anouilh démontre le fait que le mal est transitoire dans une société et il peut être détruit, l'humanité ayant la possibilité de revenir à la normale.

Concernant la problématique des « pièces noires » d'Anouilh, la diversité stylistique des personnages nous amène à plusieurs typologies : soit le type de l'héroïne qui rêve à l'évasion du quotidien faisant appel à la justice pour la réalisation du rêve - Antigone, soit la protagoniste qui lutte pour l'unité de la famille et sacrifie tout pour l'amour de l'âme sœur - Médée. Les deux typologies finissent "noir" par le désir d'atteindre leur idéal, mais il y a aussi des personnages qui ont accepté la vie comme un compromis et qui préfèrent plutôt souffrir que de l'affronter - comme Créon, une typologie qu'on retrouve dans le groupe de perdants. Une autre catégorie comprend des personnages bizarres qui ont des réactions souvent ridicules, qui ne parviennent pas toujours à se retirer comme l'exige leur statut, des personnages qu'on retrouve à la fois dans *Antigone* et *Médée*, dans la personne de La Nourrice.

Ces types humains sont tirés des pièces des tragédiens grecs et adaptés à l'époque moderne. Si l'on regarde le rôle de la femme dans l'Antiquité, on remarque la place seconde de celle-ci, le manque de personnalité et d'opinion du sexe féminin dans la société athénienne. Comme affirmait Edith Hall¹, les femmes des temps anciens n'avaient pas le droit d'avoir une opinion, étaient exclues de la vie politique et étaient sous la tutelle d'un homme, père, mari, oncle ou frère. Compte tenu de ces informations, on peut dire que la présence d'une protagoniste dans la production antique de Sophocle vise amplifier la crise conflictuelle, par le fait qu'une fille lutte au niveau d'égalité avec un

¹ Hall, Edith, Préface aux traductions de H.D.F.Kitto, Oxford University's World Classic Series.

homme. Facteur déclencheur du conflit, le sexe de la protagoniste joue un rôle décisif tout au long de la pièce. Le fait que la jeune femme ait le courage d'ignorer les règles imposées dans la cité, d'enfreindre l'ordre du roi, ainsi que la façon dont elle parvient à impliquer le propre fils de Créon dans l'infraction à la loi, amplifie le conflit dramatique dans une société patriarcale.

On retrouve le même statut de la femme chez Euripide, Médée se faisant seule justice dans un monde des hommes sous la tutelle desquels elle a été éliminée. Tuant son frère et parvenant à échapper aux poursuites de son père, l'héroïne croit se trouver sous la protection de Jason, celui qu'elle considère son mari, ce qui en fait n'arrive pas et qui déclenche la crise conflictuelle. Dans la pièce, Euripide met en avant un atout important de la femme antique, à savoir la fonction reproductrice, que Jason rêve dans un monde des hommes, annulant ainsi la féminité de la protagoniste. La mentalité de la société retrouvée dans les mots de Jason, pousse Médée à tuer ses propres enfants, éliminant ainsi la dimension symbolique de la maternité. En assumant des attributs masculins tels que la vengeance et le meurtre, commis uniquement par des hommes à l'époque antique, Médée surmonte l'opposition de genre en assumant le rôle violent. Cependant, Euripide ne punit pas son héroïne, mais la sauve en la soulevant dans un char tiré par des dragons, se dirigeant vers les dieux.

Les versions du mythe, ses réinterprétations retracent le parcours des héros de martyrs chrétiens à des victimes de la révolution, observant comment l'aspect religieux et familial des personnages est remplacé par le statut politique influent du siècle moderne. Ainsi, le rôle de la femme dans la société athénienne change au XXe siècle, Antigone et Médée d'Anouilh mettant en lumière les changements de mentalité intervenus dans une société contaminée par des raisons politiques. Les deux héroïnes sont dans un processus continu d'introspection, une analyse que l'on voit parfois en excès dans les deux pièces.

Vue par Ileana Marin comme "la figure des époques de crise civique"¹, Antigone apparaît sous cette forme dans la pièce d'Anouilh, parce que l'influence de la Seconde Guerre mondiale tout comme la déstabilisation de la société saisie par la corruption et par des compromis marquent les œuvres de l'époque. Anticipant les traits de la modernité, Antigone oscille entre rébellion et résistance, entre idées politiques et sensibilité excessive, celle-ci rejetant le bonheur douteux obtenu à court terme, au détriment de la mort. Le sacrifice total est celui qui donne un sens à la vie de l'héroïne, qui accomplit le rituel héroïque pour le frère considéré comme un traître. L'affrontement Antigone-Créon apparaît comme un conflit entre deux puissances morales dans lequel l'héroïne symbolise "l'amour familial, le sacré, l'intérieur, ce qui appartient au sentiment"², tandis que Créon "n'est pas un tyran, mais aussi une puissance morale"³. Ainsi, on observe que l'accent de la pièce moderne n'est plus mis sur la religion, mais sur l'humain, Antigone d'Anouilh étant une expression de la résistance du système politique. Elle s'oppose à l'injustice du régime de Vichy, étant considérée comme une rebelle qui attire la mort, bien qu'elle soit consciente dès le début des conséquences de ses actes.

Le mérite d'offrir « un modèle absolu de tragédie »⁴ revient à Sophocle à travers l'œuvre *Antigone*, mais la reconfiguration moderne proposée par Anouilh impressionne par la tension et la simplicité unique de toute la pièce. Créon tente, dans la version moderne, de sauver Antigone de la mort, mais celle-ci ne comprend pas le raisonnement politique du roi et poursuit son but, bien qu'il fût sacrificiel. Cependant, Anouilh insiste sur l'inutilité de la mort dans ce monde qui se trouve en pleine guerre, soulignant le manque de leçon morale tirée du drame et aussi la mort sans sens.

¹ Marin, I., *Infidelitățile mitului*, Editions Paralela 45, Bucarest, 2002, p.136.

² Hegel, G.W.F., *Prelegeri de filosofie a religiei*, traduction: D.D.Roșca, Editions Humanitas, Bucarest, 1995, p.376.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Une autre expression de la révolte, mais complétée par la cruauté est aussi Médée, une héroïne des extrêmes qui oscille entre l'amour et la haine. La soif de vengeance de la protagoniste se forme dans le temps, elle dérive de l'amour et est constamment alimentée par l'absence de réaction de la puissance divine. Les sacrifices que Médée fait au nom de l'amour (la séparation de sa propre famille, le meurtre de son frère) sont oubliés par Jason, ce qui déclenche le conflit intérieur de l'héroïne. L'amour fort se transforme en haine, et le pas vers la vengeance est fait progressivement et analysé en détail afin que la douleur soit à la mesure de la trahison. Ainsi, la cruauté avec laquelle elle tue la future épouse de Jason et le père de celle-ci (par l'envoûtement du vêtement et du diadème), ainsi que le meurtre de ses propres bébés, ont un impact direct sur le coupable Jason, qui n'a pas valorisé la femme comme un tout unitaire - en tant que mère et épouse. En même temps, l'infanticide, tout comme le suicide, peuvent être interprétés comme la destruction du mal à la racine, par le feu. Le sens que le tragédien français donne à la pièce est en phase avec les changements de l'époque, ainsi le mal peut être éradiqué du monde si on le souhaite, et la purification peut ramener les choses à la normale, la société reprenant son cours naturel.

Concernant les moyens textuels utilisés dans la tragédie, on peut observer des similitudes entre Anouilh et les tragédiens grecs. Ainsi, le dialogue occupe une place importante dans les pièces, offrant aux personnages la possibilité de s'asseoir face à face pour discuter. L'échange de répliques dans le duo met en lumière des scènes importantes, comme la confrontation de Créon avec Antigone, un conflit dramatique qui ne peut plus être résolu. Aussi, les discussions entre Antigone et la nourrice présentent un dialogue modernisé, imprégné de la nostalgie de l'enfance, alors que le dialogue entre les deux sœurs, Antigone et Ismena, est un dialogue effacé, manqué d'importance, et la conversation père-fils (Créon – Hémon) comprend des éléments de psychanalyse qui conduisent à un éveil de la conscience.

En regardant la deuxième tragédie, on peut dire que la discussion Médée-Jason symbolise le dialogue entre le tempérament et la moralité

ou entre la sauvagerie et la civilisation. Bien qu'il s'agisse d'un couple à problématique érotique, la symbolique de l'opposition ne résonne pas avec le thème, une culpabilité que l'on peut déduire de la fornication de Médée ou de l'ennui de Jason. Une attention particulière doit être accordée aux discours de Médée avec La Nourrice, mais aussi à la discussion finale entre La Nourrice et le Gardien qui font le passage à une nouvelle ère.

Se référant au monologue, il complète les portraits des personnages, soit qu'il s'agisse de Médée qui analyse souvent son statut comme « je pars toute seule dans le monde sans but »¹, soit qu'il s'agisse d'Antigone qui commence à douter du rôle qu'elle seule a assumé : « C'est affreux, je ne sais pas pourquoi je meurs et j'ai peur ».² Aussi, l'introspection dans le cas d'Antigone ressort de l'insécurité de ses propres croyances : « Je ne comprends que maintenant comme il était facile de vivre »³, mais aussi à la peur qu'elle exprime par la répétition du terme « peur »⁴.

La modernité des pièces d'Anouilh se dégage aussi de la gestuelle des personnages, du langage enrichi d'anachronismes (le jeu de cartes, le café, le tabac), mais aussi du passage « du texte au métatexte »⁵ (analyse critique que l'écrivain français fait par le désir de mettre l'accent sur les aspirations de l'époque).

L'auteur moderne place dans les pièces tragiques une ironie indifférente, remplaçant ainsi le respect et l'esprit moral-religieux des tragédies athéniennes. Un exemple significatif est le chœur qui apparaît différemment dans la pièce de l'écrivain français par rapport au modèle de Sophocle. Si chez Sophocle le chœur utilise *l'anthrax*⁶ pour parler des éloges de la nature humaine, chez Anouilh le chœur vient commenter

¹ Citation de *Médée*, Jean Anouilh, par Serge Arhimbaud, 2 septembre 2018.

² Citation de *Antigone*, Jean Anouilh par Nicolas Briancon.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Marin, I., *op.cit.*, p.150.

⁶ Selon DEX, l'anthrax est la pause entre deux actes ou entre deux parties d'une représentation.

narrativement les événements du spectacle, se détachant de la pièce elle-même. C'est une différence majeure entre les deux tragédies, un membre du chœur étant celui qui ouvre la pièce d'Anouilh par un prologue. Le rôle du prologue est de présenter les personnages, de les introduire progressivement dans la scène et en même temps de suggérer l'intrigue de la pièce, étant construit comme un long monologue.

Rapportés à la représentation scénique sont aussi les gestes et l'intonation des acteurs qui trahissent soit le primitivisme des œuvres antiques, soit la complexité des pièces modernes. Aussi, un rôle important joue la mise en scène, mais aussi le décor qui accompagne la pièce. Mises en scène au fil du temps, suivant le modèle français, les représentations scéniques mettent en lumière les éléments tragiques du texte. La tension dramatique est visible quelle que soit la direction, et les adaptations du réalisateur sont pliées aux besoins du moment.

En conclusion, on peut dire que le théâtre continue d'être le genre supérieur capable d'atteindre l'idéal de purification par l'art de grands dramaturges. Bien que le monde du spectacle soit fortement influencé par la vie sociale, par les crises économiques et par la politique de l'État, les ouvrages dramatiques mettent en lumière les besoins et les aspirations des gens, les adaptant à la vision et à la sensibilité de la société.

Réécrites à sa manière, mais y mettant l'écho de la tragédie qu'il allait vivre, les pièces d'Anouilh démontrent que le talent créateur manifeste sa puissance lorsqu'il est mis au service de l'humanité avec un effet de catharsis.

Bibliographie:

Euripide, *Medeia*, en roumain par Alexandru Pop, anthologie *Tragicii greci*, Editions Univers, Bucarest, 1979

Hegel, G.W.F., *Prelegeri de filosofie a religiei*, traduction D.D.Roșca, Editions Humanitas, Bucarest, 1995

Girard, R., *Violența și sacrul*, traduction Mona Antohi, Editions Nemira, Bucarest, 1995

Marin, I., *Infidelitățile mitului*, Editions Paralela 45, Bucarest, 2002

Sofocle, *Teatru*, traduction George Fotino, E.P.L.U., Bucarest, 1969

Tischer, A., *La littérature, le lecteur*, citation de l'article "*Jean Anouilh - Inspirația este o farsă...*" le 3 octobre 2018

Materiale și discuții pentru analiza textelor clasice, Editions 32-35, International Publishing and Polygraphic Institutes, 1995.

Mises en scène

Antigone Théâtre de l'Atelier. Février 1944. Mise en scène par André Barsacq, avec Monelle Valentin, Jean Davy, Auguste Boverio, André Le Gall.

Antigone by Jean Anouilh, May 2012, Directed by Tim Kachurov, Cast: Pola Tumarkin, Keith Fernandes, Carmen Piovesan, Dale Delaney, Olivier Victor, Munir Ahmed, Irina Afonina, Nikolai Terentiev, Travis Macdonald.

Jean Anouilh, *Antigone* par Nicolas Briancon.

Jean Anouilh, *Médée*, par Serge Arhimbaud, 2 septembre 2018.

**EL ESPECTÁCULO EN LA PINTURA DE DIEGO DE VELÁZQUEZ
Y SILVA Y LA DE SU SERIE ARTÍSTICA**

**THE SPECTACLE IN DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y
VELÁZQUEZ'S PAINTING AND THAT OF HIS ARTISTIC SERIE**

**LE SPECTACLE DANS LA PEINTURE DE DIEGO RODRIGUEZ
DE SILVA Y VELAZQUEZ ET DANS CELUI DE SA SERIE
ARTISTIQUE**

Sorina Dora SIMION¹

Resumen

En este trabajo describimos, analizamos e interpretamos unas de las obras de Diego Velázquez de Silva según las pautas de la Estética, Historia y Crítica del arte y, sobre todo, las sugerencias de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández que bosquejan una Poética general de las artes. Nuestros fines son de poner de manifiesto lo teatral o espectacular de la creación del pintor español del Siglo de Oro, excelente representante del Barroco pleno, e igualmente lo que justifica la fascinación que ejerció en sus sucesores, como Francisco Goya o Pablo Picasso. Tal vez la explicación resida no solo en la técnica pictórica sino también en la cosmovisión velazqueña que transforma tanto los elementos mitológicos e históricos como los naturales en un universo artificial basado en la actuación y en la presencia de escenarios sucesivos en un espacio continuo que facilita la comunicación estética entre detrás y delante, entre lo representado y el espectador, borrándose los límites entre lo real y ficticio, entre lo contemplado y el que contempla: una metáfora compleja que revela el triunfo de la obra maestra sobre el tiempo fugaz.

Diego Velázquez de Silva, espectáculo, Poética general

¹ sorinadora.simion@lils.unibuc.ro, Universidad de Bucarest, Rumanía.

Abstract

In this work we describe, analyse, and interpret one of Velázquez's works of art using the guidelines of the Aesthetic, History and Art Criticism, and above all, Antonio Garcia Berrio and Teresa Hernández Fernández's suggestions that outline a general Poetic of the arts. Our purposes are to convey the theatrical or the spectacular from the creation of this Spanish painter from The Golden Age, an excellent representative of the Full Baroque, and equally to justify the fascination that he exerted over his successors, such as Francisco Goya or Pablo Picasso. Perhaps the explanation resides not only in his painting technique but also in his cosmovision that transforms not only the mythological and historical elements like the natural ones in an artificial universe based on acting and on the presence of the successive scenarios in a continuous space which facilitates the aesthetic communication between the behind and the front, between the represented and the spectator, erasing the limits between the real and the fictitious, between the contemplated and the one who contemplates: one complex metaphor which reveals the triumph of this masterpiece of the elusive time.

Keywords : Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, spectacle, General poetics

Résumé

Dans ce travail on décrit, on analyse et on interprète une des œuvres de Diego Velázquez selon les pistes de l'Esthétique, Histoire et Critique de l'art et, surtout, selon les suggestions de Antonio Garcia Berrio y Teresa Hernández Fernández qui esquissent une Poétique générale des arts. Nos propos sont de mettre en évidence le théâtral ou le spectaculaire de la création de ce peintre espagnol du Siècle d'Or, un excellent représentant du plein Baroque, et également ce qui justifie la fascination qu'il a exercé auprès de ses successeurs, tel quel Francisco Goya ou bien Pablo Picasso. Peut-être l'explication réside non seulement dans la technique pittoresque mais aussi dans la cosmovision de Velázquez qui transforme autant les éléments mythologiques et historiques comme les éléments naturels dans un univers artificiel basé sur la représentation et sur la présence des scénarios successives dans l'espace continu qui facilite la communication esthétique entre le derrière et le devant, entre le représenté et le spectateur, en supprimant les limites entre le réel et l'imaginaire, entre le contemplée et celui qui contemple : une métaphore complexe qui révèle le triomphe du chef d'œuvre sur le temps éphémère.

Mots clés : Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, spectacle, Poétique Générale

Introducción

Nos proponemos analizar algunas de las pinturas de Diego de Velázquez y Silva (1599-1660) y el impacto de su arte en la posteridad,

siguiendo las pautas ofrecidas por la Estética, la Historia del Arte, la Crítica del Arte y enfocamos la obra de arte, en este caso, pintura, como fenómeno que tiene sus estructuras o su arquitectura dispuestas en capas o estratos ontológicos¹ basados en los tropos ontológicos creadores de síntomas². A partir de estos síntomas, que orientan la lectura de un cuadro, y prestando atención al revés de *Ut pictura poesis* como *Ut poesis pictura*³, determinaremos las actitudes del pintor ante el tiempo y la muerte como conquista, repliegue o progreso⁴ que se traducen en las líneas ascendentes, descendentes u oscilatorias del Imaginario perceptibles en el esquema pictórico del cuadro.

En la línea del tiempo, como corriente artística a la cual pertenece Velázquez, hablamos de un fenómeno artístico, el Barroco, considerado, por unos investigadores, un eón, un fenómeno ahistórico⁵, o, por otros, el Barroco perenne de España con raíces históricas que se afianzó y después se extendió en toda Europa como “un modo especial de mirar las cosas, esta actitud particular de los ojos, tanto de la cara como del espíritu”⁶, o bien, concepto histórico limitado a los primeros tres cuartos del siglo XVII⁷. Si hacemos un paralelo con el Manierismo, aunque las dos corrientes no se identifiquen⁸, lo definiríamos como una forma cíclica o una forma similar de reaccionar ante la realidad, la vida, la muerte y el paso del tiempo, que se reactualiza en edades diferentes de la cultura humana a lo largo de su desarrollo. Coincidimos con Jon Snyder que, siguiendo la argumentación de Walter Benjamín, ve, en la caducidad, la imagen de lo bello tanto para el Barroco como para la modernidad. Así,

¹ Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, Taurus, México, 1998.

² Didi-Huberman, G., *În fața imaginii*, Tact, Cluj-Napoca, 2019.

³ García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 11-34.

⁴ Burgos, J., *Penru o poetică a imaginarului*, Univers, București, 1988, pp. 187-209.

⁵ d’Ors, E., *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 2002, pp. 57-100.

⁶ Hatzfeld, H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, p. 540.

⁷ Maravall, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 24-47.

⁸ Hocke, G. R., *Manierismul în literatură*, Univers, București, 1977.

la esencial modernidad del Barroco consiste en “la pasión y el pathos de la incontenible voluntad artística barroca, el estilo extremadamente elaborado, la fuerza de la imagen, la metaforicidad del lenguaje, la disgregación de las verdades culturales y la búsqueda de una caduca belleza”¹, lo que conduce a un tipo de abandono del modelo clasicista de la imitación de la naturaleza y al emprender uno de los caminos de la modernidad que se bifurcan. Por lo tanto, este es “el motor metafórico”² de los discursos barrocos que facilita la comunicación entre el autor y el receptor a través de la obra de arte.

Por cierto que, al ver en la obra de arte un fenómeno en el cual tanto el creador como el espectador comunican de una forma indirecta, dado que la comunicación es posible gracias a una mitología común del subconsciente colectivo³ y a los tropos ontológicos, que facilitan la lectura adecuada, nos centramos en el campo artístico y el hecho artístico, esto es, en la pragmática de la obra de arte creada en determinado contexto histórico y contemplada en la misma época o en épocas posteriores, por lo cual, su recepción, en sí misma, engloba estratos diferentes y la suma de estas lecturas representa la actualización permanente y el enriquecimiento de la obra de arte. Hay obras que no superan su propia época, pero otras sí, la superan, como en el caso que nos ocupa, y llegan a ser obras maestras que influyen en el desarrollo posterior del arte.

Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández⁴ destacan que, en estos casos, se constituyen series artísticas, ya que los artistas se acercan entre ellos no solo por la técnica o manera de tratar concretamente el tema, sino los acercan la misma modalidad o el mismo modo de enfocar las fuentes mitológicas, o sea, un préstamo de tropos

¹ Snyder, J., *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014, p. 40.

² Albaladejo, T., *El motor metafórico y la fundamentación retórico cultural de su activación*, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 10, pp. 559-583.

³ Jung, C., *Puterea sufletului. Antologie*, prima parte - a patra parte, Anima, București, 1994.

⁴ García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 209-236.

ontológicos, en nuestra opinión. Los tropos ontológicos acercan todas las artes y, a pesar de las diferencias de los materiales artísticos y de ser espaciales o temporales, son los tropos identificados por la Retórica desde hace tanto tiempo, como, por ejemplo, entre los más importantes: la metáfora, la metonimia, la hipérbole con su par antitético la litote, la personificación, la alegoría, a las cuales se agregan la paráfrasis, la antítesis o el oxímoron. En síntesis, recordando la sistematización de las figuras, según José Antonio Mayoral¹ y Stefano Arduini², identificamos cinco campos figurativos: el campo metafórico, el polo metonímico, la antítesis, la elipsis o la reticencia y la repetición. La metáfora demuestra la habilidad humana para construir asociaciones y se convierte en una forma universal o un hecho formal del Imaginario humano³, además, se incluyen en el mismo campo la catacrexis, el símbolo, el emblema, la alegoría, la similitud, la personificación y la parábola. El área de la antítesis abarca otras figuras también: la negación, la inversión, la ironía, el oxímoron, la paradoja, y también, desempeña un papel importante en el modo de representar el mundo, es decir, en la realización e identificación de los Regímenes del imaginario. Además, la antítesis, como procedimiento fundamental de la expresividad, revela las contradicciones que una mirada común oculta y ofrece una imagen del ser humano mismo visto en su condición determinada por límites insuperables, límites a los que siempre intenta superar al darse cuenta de ellos. La ironía, la litote y la hipérbole explotan la máxima de la cualidad. La repetición es una figura de la acumulación, y, a esta área, se añaden además de la repetición propiamente dicha (*geminatio*), la amplificación. La redundancia creada por la repetición no es un fin en sí mismo, sino

¹ Mayoral, J. A., *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994.

² Arduini, S., *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, pp. 106-129.

³ Idem, pp. 106-109.

está creando niveles de sentido, isotopías y obsesiones, orientando, de este modo, la descodificación del sentido global¹.

Seguimos los pasos de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández² en el intento de afianzar una Poética global para todas las artes, ya que, a pesar de las diferencias, las artes proponen formas de comunicación similares. Por lo tanto, las figuras retóricas u ontológicas no suponen solo la intervención de la *elocutio*, y no se trata de restringir todo a un análisis microestructural, sino que se tienen en cuenta los niveles semántico y sintáctico y las operaciones *intellectio*, *inventio* y *dispositio*. El análisis de las figuras retóricas u ontológicas se abre hacia la pragmática, por lo que atañe a la globalidad discursivo-comunicativa con fundamentación pragmática (que engloba lo sintáctico y lo semántico). Es un modelo de análisis que se centra en el resultado de las acciones conjuntas de las operaciones retóricas constituyentes de discurso artístico y considera muy importante la interrelación misma entre las operaciones retóricas: *intellectio*, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, con todas sus consecuencias en la construcción de cualquier discurso artístico³. Asimismo, señalamos que nos encontramos en el campo de la Retórica cultural que se interesa por “el lenguaje figurado [...]; por la fundamentación cultural de los diferentes lenguajes de la sociedad [...]; por las convenciones discursivos-comunicativas que resultan de la aceptación por parte de la sociedad de determinadas fórmulas canónicas y prototípicas para la construcción y comunicación del discurso [...]; por la construcción de la identidad y de los distintos aspectos de esta, como la ideología o la pertenencia a un determinado grupo social, a través de la

¹ Arduini, S., *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, p. 129.

² García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988.

³ Chico Rico, F., *Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura*, en *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 2020, pp. 141-146.

construcción y comunicación discursivos”¹, es decir, en un área interdisciplinaria que aborda los fenómenos de modo global e integrando las diferentes áreas.

El Barroco y las series artísticas

En primer lugar, destacamos la importancia de la abundante producción teórica y teórico-práctica en la España del siglo XVII, ya que entre 1600 y 1700 hay un gran interés por los conceptos artísticos, lo que prueba que el artista, con su mundo muy complejo, vivía de su profesión y sus aptitudes y valor y quería encontrar su lugar entre la élite intelectual y social de su tiempo. En estos mismos escritos teóricos, aparecen los conceptos que regulan el arte contemporáneo y de aquí se puede comprender mejor tanto el arte como su proceso durante este siglo, lo que los transforman en un instrumento valiosísimo a la hora del análisis intelectual y del análisis global de la producción de toda la época. Por una parte, no hay una separación ni en cuanto a los focos y los artistas y ni en cuanto a la producción y los contenidos de los tratados siguen a los del siglo XVI, configurándose, de esta forma, la continuidad, en cuanto a la teoría y a la producción, entre los siglos XVI y XVII.

Según Francisco Calvo Serraller², los tratados del siglo XVII establecen los principios esenciales que son conceptos o principios fundamentales de todo el siglo, a pesar de una diversidad asombrosa, ya que el abanico de los escritos influye en campos diferentes, como, por ejemplo, la jurisprudencia, la técnica, las ordenanzas, los manuales, las biografías, los tratados sobre teoría y práctica de las artes. No hay que olvidar que se trata de la interacción de los polisistemas, esto es, “un conjunto de sistemas [...] que interactúan entre sí, estableciéndose entre todos ellos una serie de tensiones que permiten y explican su continua

¹ Chico Rico, F., *Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura*, en *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 2020, p. 151.

² Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 12.

evolución”, además, cualquier arte “no constituye una entidad objetiva e independiente, sino el producto de una reflexión teórica indesligable de la sociedad y de la cultura”¹.

Para los teóricos del Siglo de Oro, el arte tiene que imitar la Naturaleza, por lo tanto, la mimesis es el principio central que el artista alcanza a través del estudio, un método racional y el aprendizaje de una técnica adecuada, de elementos normativos que se podrían tanto ampliar como enseñarse, aprenderse y transmitirse. De este modo, las artes se convierten en ciencias, como son las artes liberales, dignas, especulativas y centradas en el bien de la comunidad. En realidad, es una continuación de las concepciones de León Bautista Alberti, que en su tratado recoge la tradición clásica de Vitruvio y Plinio en una síntesis ya paneuropea en los siglos XV y XVI y la consolidación de la normativa, la evolución del gusto y de las obras de arte despiertan el interés por la posición o el estatus del artista en la sociedad, según los modelos italianos. La suma de estos textos tan diversos abarcan traducciones (Vicente Carducho, Francisco Pacheco y Antonio Palomino traducen fragmentos de obras extranjeras y los incluyen en sus libros), historias (El Padre José de Sigüenza publica su Tercera Parte de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* y describe El Escorial como obra de arte, en 1605, entre otras historias o descripciones de ciudades, publicadas o manuscritas, por ejemplo), descripciones (de viajes, acontecimientos importante o edificios), alegatos, documentos, práctica, recopilaciones y reediciones en una amalgama que sirve para alcanzar un fin único, el de poner de relieve la nobleza y la ingenuidad de las artes. En la teoría artística destacan, sobre todo, los pintores, como, por ejemplo, Vicente Carducho (*Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633), Francisco Pacheco (*Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649) o Antonio Palomino, ya en el siglo XVIII (*Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715), producciones insignes, entre otros libros españoles de teoría de las artes, pero una teoría orientada

¹ Chico Rico, F., *Pragmática y estudios literarios*, en M. Victoria Escandell-Vidal, José Amenós Pons y Aoife Kathleen Ahern (eds.), *Pragmática*, Akal, Madrid, 2020, pp. 640-656.

hacia la práctica del arte o la acción de los artistas, en lo profesional o social y una síntesis de las definiciones y desarrollos de los valores, preocupaciones, enfrentamientos o problemas del arte del Siglo de Oro.

Lo más importante de la teoría artística es definir el arte como ciencia, tanto por el objetivo de imitar la Naturaleza, como por el método, es decir, la función especulativa, con consecuencias inmediatas, ya que la nobleza del arte se reivindica en la jerarquía de la sociedad estamental y nobiliaria de aquel entonces, hasta evitar el pago de los impuestos a los artistas, y se afianza la preocupación de transmitir los conocimientos adquiridos hasta el punto¹. Igualmente se trata de la organización del mundo artístico, dado que los artistas se formaban y se desenvolvían en los talleres, estructuras heredadas en la Edad Media, de base familiar y escala clásica constituida por aprendiz, oficial y maestro y hasta el oficial era el criado del maestro y la formación era más práctica, mecánica, técnica y empírica que especulativa y lo que ocurrió fue conjugar los talleres y las academias, lo que pasó primero con los arquitectos, y tardó más en cuanto a la escultura y pintura. El desarrollo de un método científico de la investigación de la Naturaleza, con el fin declarado de imitarla, supone el estudio de la aritmética y geometría para la orientación en el dominio de la perspectiva y el estudio de la anatomía, es decir, del cuerpo humano y su representación, no solo como problema del antropocentrismo, sino como del desnudo acotado por la Inquisición. Pero hay que poner de relieve también el concepto de mimesis que filtra lo decoroso y no la imitación de lo común sin decoro considerada imitación mecánica, y la preferencia por el dibujo sobre el color, la eterna disputa entre los dos.

En segundo lugar, en cada siglo o época, un arte se pone a la cabeza del movimiento artístico y desplaza a la otra del siglo o época anterior, y lo que pasa en el siglo XVII es que la pintura desplaza a la arquitectura, desplazamiento debido al nivel cultural de los pintores que se dedicaron a la redacción de los tratados (Carducho, Pacheco, Palomino) y a la movilidad de las obras pictóricas. Además, hay que

¹ Gállego, J., *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976.

apuntar que aquí se suma también la literatura o más exacto el teatro con la nueva teoría o arte de hacer comedias de Lope de Vega y los grandiosos espectáculos barrocos y toda la obra de Calderón de la Barca.

Se entrecruzan también dos modelos de artistas, por una parte, el artista en la concepción ya conocida de Alberti, un artista sabio y refinado y, por otra parte, el discreto cortesano, en una época en la cual el espectáculo o la apariencia se convierten en la dimensión fundamental de la vida pública. La vida es sueño y espectáculo, todo se vive de modo plenario, los pintores siguen perteneciendo al gremio y a la estructura familiar mencionada, ganan de los encargos de los monasterios e iglesias, sea, del dorado, estofado y encarnado de estatuas y retablos, pero se dedican también a la pintura propiamente dicha, de caballete y se notan los grandes progresos debidos al estudio del natural o de los grabados de Durero, Rafael o Ribera y de las pinacotecas o colecciones reales a las cuales accedió Velázquez. La clientela pide también encargos mitológicos, o de otra índole, bodegones o floreros, la inspiración y las fuentes vienen de Italia y de Flandes y se echan las bases del naturalismo español desde los fines del siglo XVI que se extiende gracias a la influencia veneciana y de Cambiaso¹, pero también gracias a Ribalta y Carducho, afianzándose no el caravaggismo sino el naturalismo tenebrista, según Pérez Sánchez².

En definitiva, el siglo XVII español provoca una ruptura “con los esquemas anteriores y coloca en el mismo nivel valorativo las cosas intrascendentes y cotidianas junto a lo considerado esencial desde Alberti: la figura humana, los afectos, el movimiento y la expresión”³. Vicente Carducho, José Ribera, Juan Bautista Maíno, Sánchez Cotán, Felipe Ramirez, Loarte preparan el terreno para la entrada en escena de Diego de Silva y Velázquez al lado de Murillo, Zurbarán y otros representantes del Naturalismo y del Barroco español en la pintura.

¹ Pérez Sánchez, A. E., *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla y Madrid, 1973.

² Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, 1964.

³ Bustamante García, A., *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, en *Manual del Arte español*, Sílex, Madrid, 2003, p. 605.

En otro orden de ideas, no hay que olvidar que a Felipe IV le encantaba el teatro, pero igualmente el teatro dominaba la vida social de la época, por lo tanto, la representación y el espectáculo, la escenificación son algo muy común y utilizado en todas las artes que muestran y se muestran, es decir, ofrecen una representación, lo visual, la actuación llegando a ser una característica fundamental de las formas barrocas, en general. Emilio Orozco Díaz¹ destaca lo teatral del Barroco, lo que entraña movimiento externo, estímulo sensorial, en especial de la vista, aparatosidad de indumentaria, atrezo y escenografía, con una concepción espacial de desbordamiento expresivo y poder comunicativo, aunque su última explicación esté en lo íntimo y espiritual y en la profunda y grave inquietud de vivir el sentimiento de la fugacidad del tiempo o la gran fugacidad de la vida.

En la obra de Velázquez, hasta desde su juventud², y, sobre todo, en los cuadros de madurez, es patente esta actitud de director universal que capta el instante³ o la secuencia temporal, pero utiliza una puesta en escena anterior. En las obras del período sevillano⁴, sorprende un instante concreto de la escena y los bodegones incluidos en el cuadro demuestran la preparación previa. Más adelante, como pintor de la corte, se decantará por los retratos que respetarán la etiqueta rígida de los Austrias, pero, en estos retratos también, se nota la preocupación por la apariencia, la aparatosidad y, sin duda alguna, por el espectáculo mismo de la realeza y de la distante y noble dominación que los personajes tienen que ejercer sobre el espectador.

¹ Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, pp. 13-21.

² Simion, S.D., *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y la sociedad de su tiempo*, en Hotařová, Liana (ed.). *Pasión por el hispanismo III*, Universidad Técnica de Liberec, Liberec, 2018, pp. 197-198.

³ Angulo Iñiguez, D., *Historia del arte*, Tomo segundo, Oñate, Madrid, 1962, p. 343.

⁴ Simion, S.D., *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y la sociedad de su tiempo*, en Hotařová, Liana (ed.). *Pasión por el hispanismo III*, Universidad Técnica de Liberec, Liberec, 2018, pp. 199-221.

El dramatismo¹ es una característica mencionada por muchos investigadores en cuanto al Barroco, pero, en este caso, hay que poner de relieve más la exhibición, el modo de exceder la vista y de suponer que los personajes cuentan con la excelencia de actuar y el pintor, con aquella de ingenioso director. Velázquez avanza más en este oficio y no utiliza solo las metáforas, las antítesis o la hipérbole, sino que emplea la parábola y las alegorías cifradas, ingeniosas y plurivalentes, en sus cuadros mitológicos que mezclan lo cotidiano, lo simbólico y lo divino, según cánones establecidos o no.

Como punto de partida para bosquejar nuestra serie artística y poner en tela de juicio el tratamiento de los temas o cuadros de Velázquez por sus sucesores, elegiremos tres de sus cuadros, respectivamente: *Venus del espejo* (hacia 1649-1651, óleo sobre lienzo, 122,5x177 cm, Londres: National Gallery), *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656, óleo sobre lienzo, 318x276 cm, Madrid: Museo del Prado) y *Las Hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1656, óleo sobre lienzo, 220x290 cm, Madrid: Museo del Prado), dada la reflexión sobre los cuadros velazqueños y lo de retomar el tema, elementos del tema, recursos retóricos similares, distintos o cercanos. Por ejemplo, el desnudo y el tratamiento del desnudo en las obras de Francisco de Goya y Lucientes y Pablo Picasso beben de las fuentes velazqueñas y mantienen un permanente diálogo con el maestro, a pesar de las distancias y épocas, circunstancias históricas, contextos históricos y corrientes artísticas tan diferentes. Este diálogo tan ingenioso, creativo y fecundo representa el eje que justifica la afirmación de que hay formas barrocas perennes adoptadas por la posteridad, voluntaria o involuntariamente. Por cierto, no se podrían ignorar las distancias, pero partiremos de una afirmación de Victor Ieronim Stoichiță², que nos parece de suma importancia, es decir, que toda la cultura europea se encuentra bajo el signo del

¹ Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, p. 15.

² Stoichiță, V. I., *Efectul Don Quijote*, Humanitas, București, 1995, p. 6.

ilusionismo quijotesco. Antes había afirmado E. H. Gombrich¹ que el ideal paneuropeo de belleza sigue siendo el ideal del Renacimiento.

En breve, a pesar de la diversidad y de las diferencias entre las culturas, hay hilos rojos que inervan la cultura europea y, podríamos afirmar, son hilos atemporales que pertenecen a un sustrato mitológico antiguo y salen a la superficie sin tener en cuenta las delimitaciones espaciales o temporales. No hay que olvidar el paralelo que realiza Helmut Hatzfeld² entre Cervantes y Velázquez e interconectar todas las sugerencias e integrarlas en nuestra argumentación. Desde luego, Francisco de Goya y Lucientes se sitúa entre los dos siglos, XVIII y XIX y pertenece ya a la época contemporánea, selecciona otras corrientes artísticas (cierto neoclasicismo, romanticismo, etc.)³, que supera siempre y Pablo Picasso es un representante insigne de las Vanguardias y fundador del Cubismo, pero nuestra elección no se justifica solo por el hecho de que todos superan los límites de los cánones artísticos de sus épocas y ni siquiera por ser los tres españoles y por haber encontrado Goya o Picasso modelos en el “antiguo” Velázquez, sino porque hay lazos de unión entre ellos, sea temáticos, arquitectónicos, en el sentido de la *dispositio* de la Retórica y en la preferencia por los tropos ontológicos y hasta elementos técnicos, a pesar de las diferencias patentes. Especialmente este diálogo a distancia de siglos nos ha llamado la atención, pero no podemos ignorar tampoco las diferencias en cuanto al Régimen imaginario, lo que también los separa.

El espectáculo ilusionista y sus funciones

En primer lugar, nos dedicaremos al cuadro de Velázquez titulado *Las Hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1656, óleo sobre lienzo, 250x160 cm, Madrid: Museo del Prado) porque representa plenamente el

¹ Gombrich, E. H., *Moștenirea lui Apelles*, Meridiane, București, 1981, p. 5.

² Hatzfeld, H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 406-435.

³ Simion, S. D., *Contrastes en la obra de Francisco Goya y Lucientes*, en *Quaestiones Romanicae. Interferențe și contraste în România*, VIII&1, JatePress, Szeged, 2020, pp. 652-661.

espectáculo barroco tan ingenioso y lleno de símbolos extraídos de la mitología y al mismo tiempo el juego discreto de lo real y lo mitológico, en una síntesis interesantísima. Jon Snyder¹ considera que, a pesar del continuo esfuerzo del Barroco de distanciarse de la civilización antigua y de dar un paso más adelante sin apoyarse en ella, no se realiza una auténtica ruptura, sino una progresiva distorsión y debilitamiento, lo que hace imposible hablar del Barroco sin referencias al Clasicismo, ya que los individuos del siglo XVII suscriben los valores del Clasicismo.

Por lo menos, en dos de los cuadros anteriores, *Los borrachos* o *El triunfo de Baco* (1628-1629, óleo sobre lienzo, 165x227 cm Madrid: Museo del Prado) y *La fragua de Vulcano* (1630, óleo sobre lienzo, 223x290 cm Madrid: Museo del Prado), pero también en otros, se prepara la compleja puesta en escena del mito de Aracne.

En *Los Borrachos*, el pintor reparte el espacio pictórico entre lo mitológico y lo cotidiano, situando a los personajes mitológicos a la izquierda y diferenciando visiblemente los dos planos mediante el modo propio de representación de los dos mundos, uno de apariencia clásica, por lo menos superficialmente, y el otro, tosco, áspero y rudo. La unión se realiza a través del actuar de Baco, que se aproxima al gesto sagrado y misterioso de un bautismo o de un proceso iniciático, y de la agrupación de los personajes, sus ademanes, y, especialmente, las direcciones de sus miradas, convergentes y divergentes, orientadas hacia adentro o afuera del marco del lienzo. El trazado imaginario es horizontal y sin que haya un paisaje muy detallado de fondo, solo, como elemento vegetal, a la izquierda, aparecen la parra y las hojas de vid, una presencia simbólica natural para el dios del vino. Los elementos del bodegón, la jarra y los vasos, marcan el centro de gravedad y agregan las dos partes del grupo en un conjunto extraño. La aparente disparidad entre el dios y Sileno, su acompañante, y sus seguidores, los borrachos, que resaltan como protagonistas de la cotidianidad del autor, se disipa, a causa de la ironía y desmitificación y hasta por la mirada de Baco, que se aparta de su séquito de fieles, como si los renegara o disuadiera. El juego de las miradas

¹ Snyder, J., *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014, p. 25.

aglutina más al grupo de borrachos y aparta o hasta relega los elementos mitológicos, como si los dos planos se separaran de por sí, quitándose lo primoroso de lo mitológico por una ironía envolvente e ingeniosa, ironía típica de la contemporaneidad del pintor.

En *La fragua de Vulcano*, lo real ocupa aún más espacio y la unión del grupo de los cíclopes, que son herreros y muy acercados a las situaciones reales, se realiza mediante las reacciones sinérgicas y unánimes ante la noticia de Apolo referente al adulterio de Venus, la esposa de Vulcano, y Marte. En el cuarto libro de las *Metamorfosis* de Ovidio¹, se describe la reacción de Vulcano como violenta: se quedó de piedra y se le cayó el hierro que trabajaba. El cuadro resalta la estupefacción y el pasmo total ante la revelación de una verdad tan dura y dolorosa y la hipérbole consiste en la paralización total de las actividades en la forja. También el yunque, los martillos, la piedra rectangular separan los dos planos, pero la desmitificación y la trasposición al cotidiano están presentes en un movimiento imaginario que gana en profundidad y altura gracias al personaje que se sitúa en un plano alto y más alejado, creándose un punto de fuga hacia la derecha, en compensación con la presencia aureolada del dios Apolo. Las formas del imaginario velazqueño permanecen en la horizontal, pero las actitudes, la mímica y los gestos, esto es, la reacción de todo el grupo de herreros, aun si no se repitan, construyen, de modo convincente, la hipérbole del estupor colectivo por una repetición de tipo poliptoton plástico, es decir, en formas variadas, pero convergentes. ¿Pero cuál es el impulso imaginario que subyace en una representación que no se desprende mucho de la tierra firme, y empieza a adentrarse un poco más en la profundidad? La escena está anclada en la tierra y no se desprende de lo terrestre, lo que significa la materialidad, en un escenario en que se concreta el espectáculo diario de la vida normal y corriente de la época del artista. Lo mitológico se humaniza, baja en el terreno de la realidad cotidiana, en la dimensión horizontal y se potencializa sea por la ironía sea por una similitud expresiva y gestual repetitiva.

¹ Ovidio, *Obras. Metamorfosis*, Libro IV, Iberlitteratura, 2015, pp. 774-775.

Marte (entre 1639 y 1641, óleo sobre lienzo, 179x95 cm Madrid: Museo del Prado) parece un cuadro en el cual, a causa del formato alargado, se abre la dimensión vertical del Régimen diurno, pero Velázquez emplea la ironía desmitificadora y su trato muy especial de los temas mitológicos. Asimismo, es una línea vertical engañosa porque la mirada del espectador se detiene en medio de la altura del lienzo y más hasta la figura del dios se ve borrosa, socarrona y casi ausente.

Las Hilanderas o *La fábula de Aracne* es una síntesis representativa entre lo cotidiano y lo mitológico y lo estético o artístico, entre el momento de la historia en que vive el autor, el mito y la eternidad a través de un túnel de escenarios presentados en una perspectiva casi mareante y que se adentra en las capas ontológicas más profundas e íntimas de la obra. Es una parábola casi desconcertante sobre el destino y la vida de la gente, los mitos y los artistas, en estratos o planos de telescopio al revés que encoge todo en vez de aumentar, en una perspectiva orientada desde el presente hacia el pasado, desde lo común hacia lo excepcional, desde los mortales hacia los dioses, desde lo no estético o artístico hacia lo estético o artístico. Además, aparece un tipo de estética de lo feo *avant la lettre*, una clase de estética de lo corriente y normal en el orden de la metamorfosis o transformación de lo mitológico y divino en común y humano: el mito no desaparece, pero conoce una degradación y se oculta en la vida profana y bajo esta forma de disimulación continúa sobreviviendo desapercibido, camuflado y difícil de identificar. El cuadro investiga, con mucha ingeniosidad, la relación entre apariencia y esencia, entre humano y divino, entre el tiempo humano y el tiempo divino, entre el tiempo histórico y el tiempo mitológico, entre el destino de los mortales y de los inmortales, entre artesanía y arte, entre concreto y abstracto, en una lluvia de ideas que despiertan tanto el conjunto como los detalles.

La fábula de Aracne representa la cosmovisión del pintor y, al mismo tiempo, sitúa al ser humano en el mundo, por una parte, y, por otra parte, hace patente la actitud del creador ante la muerte y el tiempo, al mostrar cómo se asienta en el universo. El universo entero se convierte

en teatro y asistimos a una sucesión de escenarios dispuestos en una clase de pirámide escalonada, como si se tratara del telescopio o antejo al revés, es decir, el mito de la Antigüedad, época de antaño, se transforma en la época en que vive el pintor y pierde su grandeza y trascendencia: parece un sencillo instantáneo del taller de tapices con todas las labores típicas y los utensilios necesarios y todo, en movimiento¹.

Las cortinas, las paredes y hasta la escalera pertenecen al escenario y tanto la disposición de los colores como igualmente el contraste entre los colores llaman la atención para dirigir, sobre todo, la lectura del cuadro e indicar el síntoma o los nudos de significación. La disposición de las mujeres es simbólica también y hay dos grupos en las partes laterales: la vieja, Palas, y la joven establecen el contacto visual y todo se asocia con la rueca, la movilidad y el paso del tiempo, o la Moira que gira la rueca de los destinos de los humanos, esto es, la diosa que decide y castiga; y las dos jóvenes, una que está deshilvanando la lana, Aracne, y otra agazapada que recoge los vellones y se acerca a Aracne, de falda verde y blusa blanca, estableciendo la unidad del grupo representado de espaldas. Otros símbolos, además del vellón, son: el ovillo ubicado en el centro², mostrando la dirección del enigma de la narración, ya que se interconecta con la joven agazapada y sin rostro, pero de falda roja, y blusa blanca; el gato, tal vez símbolo del interior, de lo doméstico, pero quizás de la muerte también, aludiendo a la existencia humana limitada, en comparación con la eternidad de los dioses, que disponen de las vidas de los mortales; y la escalera, que se asocia con los peldaños, lo que sugiere los intentos de los humanos de perfeccionarse y superarse.

La joven agazapada, los peldaños y las cortinas conducen hacia el segundo plano donde aparecen las tres damas de la corte vestidas como en el siglo XVII, una de parte de Palas y apoyada en el chelo de bas y las otras dos agrupadas en la parte derecha, una de ellas estableciendo el

¹ Knox, G., *Las últimas obras de Velázquez*, CEEH, Madrid, 2010, pp. 69-128.

² Portus, J., Museo del Prado, Multimedia, Otros ojos para ver el Prado: Las Hilanderas, de Velázquez - YouTube.

contacto visual tanto con el espectador como también con el obrador y los personajes del primer plano.

En el tercer plano se ubica la fábula de Aracne presentada en la *Metamorfosis* de Ovidio¹, con Palas y la joven y talentosa tejedora delante del tapiz acabado por la diosa, el rapto de Europa. Es el cuadro pintado por Tiziano que representa la escena mitológica (cuarto plano), cuadro copiado por Rubens durante su estancia en Madrid. La diosa castiga a Aracne por su osadía de haberla desafiado y el mensaje transmitido es que los mortales no pueden superar la muerte y el paso del tiempo, la gente común desaparece y no tiene rostro, se pierde en el pasado desconocido, pero el artista sí, lo puede hacer y llega a ser inmortal, de tal modo que nos muestra una metáfora de la perpetua regeneración del arte, del infinito poder del arte de regenerarse y conferir inmortalidad.

La autorreferencialidad, la “cita” del cuadro de Tiziano reproducido por Rubens² y, esta vez, por Velázquez, nos muestra la serie de los artistas a la cual pertenece él, en una compleja puesta en escena, para mostrarnos que el universo entero es el teatro en una sucesión temporal inversa, desde la contemporaneidad del pintor hasta la Antigüedad. Importantísima es la síntesis artística entre lo visual, lo auditivo y lo teatral, un sincretismo que muestra que las artes cuentan con fuentes comunes y que son las únicas que, gracias al ingenio, engañan el tiempo y aseguran la inmortalidad. Es un discurso pictórico en el cual la interdiscursividad³ desempeña un papel fundamental, ya que no interpretamos la presencia de los objetos solo como símbolos, sino que lo dramático, lo pictórico y lo musical fusionan para mostrar la íntima y permanente consustancialidad de los discursos de las bellas artes y la

¹ Ovidio, *Obras. Metamorfosis*, Libro IV, Iberlitteratura, 2015, pp. 331-337.

² Portus, J., Museo del Prado, Multimedia, Otros ojos para ver el Prado: Las Hilanderas, de Velázquez - YouTube.

³ Chico Rico, F., *Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura*, en *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 2020, pp. 150-152.

consonancia o disonancia con los discursos teóricos canónicos de la época u otros discursos. De hecho, para revelar el enigma del último plano (el cuarto) y dirigir la descodificación de la compleja parábola que contiene metáforas y símbolos, el pintor cuenta con la ayuda del lector, un lector participativo e ingenioso, que conoce tanto la Antigüedad clásica como las sutilezas de la obra de ingenio y agudeza de su siglo y las formas de representación del nuevo arte del teatro.

En breve, el cuadro *Las Hilanderas* es la historia misma de la representación y del espectáculo, como forma generalizada del arte barroco e igualmente como la modalidad de asegurar una comunicación directa, real y eficiente, con el espectador. No hay que olvidar el sincretismo de las artes en el escenario de las obras de teatro y la participación más que interesante e interesada del público espectador. ¿Cuál es el impulso imaginario que infunde toda la composición? Es un tubo que asegura la comunicación con los niveles más profundos de la reflexión humana y la quintaesencia del arte, por una parte, y, por otra parte, las líneas verticales de la escalera y de la vara de Palas o del chelo de las sugieren la actitud de conquista, el enfrentamiento, el Régimen diurno de la imaginación, pero solo en el fondo, en el horizonte, en los planos alejados, a los que se llega con el tiempo y con dificultad. Es un movimiento de adentramiento entre bastidores o de comunicación entre escenarios cada vez más alejados, en una sucesión de repetición indefinida y en una atmósfera típicamente velazqueña de interior, en la cual se puede observar el aire, como si se focalizara la esencia de la comunicación críptica entre el pintor y sus espectadores en escenarios cada vez más cercanos al sentido final y complejo de toda la historia: la percepción del movimiento del aire en taller.

Otra puesta en escena realizada con exquisito cuidado aparece en *La Venus del espejo* y tanto la belleza como la misma indiferencia de la belleza o despreocupación por el resto del mundo se trasladan al desnudo de Goya (*Maja desnuda*, 1795-1800, óleo sobre lienzo, 97,3x190,6 cm Madrid: Museo del Prado), pero de una forma complementaria, como si se tratara de una réplica.

El desnudo de Velázquez es interesante y presenta a la diosa de espaldas y Cupido le ofrece el espejo en el que se refleja un rostro borroso e irreconocible, que mira al espectador. Es el rostro de alguien que actúa, está consciente de la presencia del espectador y, por una parte, crea la impresión de que lo ignora, pero, por otra parte, está estudiando sus reacciones: es la más ilusionista forma de conectar al artista y a su receptor. Helmut Hatzfeld considera que el pintor “ha borrado la cara del espejo para no distraer la mirada de la forma cisne del reposado cuerpo que, a pesar de su pequeña transformación idealística, por medio de la sobriedad y la elegancia”, y conforme a la *concordia discors* del Barroco, sigue siendo cuerpo de mujer y no de diosa¹. De hecho, se concentra toda la luz en el brillo del desnudo. Asimismo, las líneas horizontales calman y reposan, como si las olas del mar se escurrieran sobre las formas perfectas del cuerpo desnudo y, como la crítica ya lo mencionó, solo la presencia de Cupido nos avisa que la mujer es Venus, pintada en la misma clave desmitificadora como en los otros cuadros de tema mitológico. Es algo general en todo el Siglo de Oro, cuando la antítesis entre lo mítico y la realidad se hace patente gracias a un esfuerzo sin precedente de acercar más al mito a lo humano y a la contemporaneidad del pintor, con una ironía, a veces, fría y cortante, o, a veces, benevolente y envolvente. El fondo sencillo, en ambos casos, de Velázquez y Goya (y con telón de fondo en caso de Velázquez), y la representación tradicional de la Venus tendida en la cama ponen de relieve, aún más, la belleza y perfección femeninas destinadas a la contemplación y se dispone como una clase de escenario. Es un escenario que configura el ambiente idóneo para mostrar y ofrecer, a través de medios escuetos, la mejor manera de resaltar la perfección de la belleza que los humanos podrían admirar.

Picasso ha tratado el desnudo de otra manera y la disposición se desarrolla a lo largo de ejes verticales y, de esta forma, de impulsos de conquista o del Régimen diurno de la imaginación. A diferencia del erotismo picassiano, que se hiperboliza y ocupa todo el espacio visual, al supradimensionarse en un movimiento ascendente, las versiones

¹ Hatzfeld, H., *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973, p. 433.

anteriores del desnudo, tanto de Velázquez como de Goya, pertenecen a un Régimen del imaginario distinto, que favorece la visión calma del repliegue y de la concentración en sí o en un centro de gravedad de la perfección misma, en una metáfora de la reclusión y del centramiento. La atmósfera y los colores del cuadro velazqueño sitúan la escena en un tiempo impreciso y borroso, pero todo se acerca al espectador gracias al espejo, que abre el espacio del cuadro hacia el contemplador, y al juego de la luz.

Las Meninas tiene su réplica en el cuadro de Goya, *La familia de Carlos IV* (1800, óleo sobre lienzo, 280x336 cm Madrid: Museo del Prado), y los dos cuadros colocan al pintor como artista que proyecta en la eternidad a los soberanos, en el primer plano lateral (Velázquez) o en el segundo plano lateral, detrás de la familia real (Goya), pero a los dos delante del gran lienzo, pintando y en un ambiente decorado por otros lienzos, como si el espacio se abriera en múltiples espejos en profundidad hacia lo alejado, misterioso y lleno y se estableciera una forma de comunicación entre los dos artistas, a pesar de la distancia temporal que los separa. Es un diálogo que Picasso realiza de otra forma, concentrándose en la infanta Margarita y situándola en el centro de muchos de sus 58 lienzos dedicados al célebre cuadro de Velázquez. Si, en *Las Meninas*, la infanta está en el centro y organiza el grupo, lo que Picasso destaca en varias variantes, y los siguientes planos se despliegan hacia el interior con los lienzos, el espejo, la puerta abierta, de un modo parecido al ahondamiento de *Las hilanderas*, en el cuadro de Goya, la reina María Luisa parece desempeñar, irónicamente, el papel coagulante, junto a las infantas e infantes, al rey o las damas de compañía y al príncipe de Asturias.

La idea de escenario está presente en los dos cuadros, en el de Velázquez, la habitación bien delimitada, y, en el de Goya, un escenario infinito, pero la idea de espectáculo está vinculada a la presentación, o, mejor dicho, representación, en un juego ingenioso de perspectivas y papeles inversos, todo basándose, en el caso de Goya, en un diálogo con

el lienzo de su antecesor y en una antítesis tanto de las situaciones como de las dos dinastías, representación reforzada, a veces, por la ironía.

En cuanto a Velázquez, Jonathan Brown¹ insiste en la posición y el papel del pintor y en la emancipación del artista que, gracias a la práctica del arte de la pintura como una de las artes liberales, ocupa el debido lugar noble en la sociedad, pero, en el cuadro, hay múltiples focos de sentido y el lugar que ocupa el pintor en el mundo y en la sociedad es solo uno de los nudos que generan significación, al lado de la infanta, del espejo que refleja la imagen borrosa de los reyes o los cuadros de la estancia real, etc. El juego que propone Velázquez es el juego de los planos sucesivos que ahondan en la creación, por una parte, o abren el cuadro al espectador, por otra parte, lo que realiza también Goya y sugiere que está pintando al espectador o a alguien que está en el lugar propio del espectador y que la familia real ya la pintó él u otro pintor antes. Hablamos de una apertura en doble sentido: hacia adentro y hacia afuera, en una relativización del espacio y del tiempo. El tiempo ejerce un verdadero terror en el Barroco y, de esta forma, se transforma el horror al tiempo en una metáfora laberíntica de planos comunicantes o espacios enlazados de diferentes maneras, que siguen la obsesión barroca de la comunicación. Así, se construyen parábolas o narraciones llenas de enigmas. Por ejemplo, la potencialidad del lienzo al revés de los dos pintores y los cuadros de temas mitológicos, que aluden a personajes históricos o a situaciones diversas o a obras de artes, sugieren el triunfo del arte. La asociación entre las artes, el sincretismo, la mutación o hibridación son elementos barrocos, como también lo son el efectismo e ilusionismo barrocos y la exageración o el hiperbolizar de lo visual y de lo dramático. Helmut Hatzfeld cita las reacciones de artistas célebres, una actriz y un escritor, que hacen resaltar tanto el carácter dramático o de espectáculo como la capacidad de borrar los límites entre el espacio del pintor y del espectador, en el caso de *Las Meninas*: “Una vez la gran actriz italiana Eleonora Duse, al mirar este cuadro en El Prado, exclamó:

¹ Brown, J., *Pictura spaniolă din secolul al XVII*, Meridiane, București, 1982, pp.158-187.

«¡Verdadero teatro!» y Théophile Gautier lanzó esta pregunta, «Pero ¿dónde está el marco?»¹

Igualmente, Javier Portus insiste en la multiplicidad de los sentidos del cuadro y en la superación de los límites entre lo histórico, político, real y ficcional, perenne y efímero: “Esa riqueza y variedad de contenidos, así como la complejidad de su composición y la variedad de las acciones que representa, hacen que *Las Meninas* sea un *retrato* en el que su autor utiliza estrategias de representación y persigue unos objetivos que desbordan los habituales en ese género y lo acercan a la *pintura de historia*. En ese sentido, constituye uno de los lugares principales a través de los cuales Velázquez reivindicó las posibilidades del principal género pictórico al que se había dedicado desde que se estableció en la corte en 1623”².

Las Meninas no es solo una escena de género con un aspecto instantáneo o una secuencia temporal³ de la vida de la corte y de la irrupción de la infanta Margarita en el obrador del pintor de cámara, que se autorretrata en el proceso mismo de pintar en un inmenso lienzo al revés y mirando hacia el supuesto modelo, en realidad, hacia el público. La presencia de la correspondencia entre el espejo y el antejo, entre las cualidades ópticas de la anamorfosis y la figura poética del mismo nombre, es casi permanente en las composiciones del pintor, con los efectos típicos del antejo o del espejo cónico, en unas perspectivas que abren la comunicación en todos los sentidos: hacia adentro o hacia afuera. El efecto de multiplicidad, variedad y abundancia es la superación de las consecuencias del paso del tiempo y hasta de la muerte y las metáforas inéditas o insólitas hacen la diferencia entre la naturaleza y el universo artificial creado y en permanente movimiento, que requiere al

¹ Hatzfeld, H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, p. 424.

² Portus, J., *Diego Velázquez “Las Meninas”*, en *Velázquez y la familia de Felipe IV*, [1650-1680], Museo Nacional del Prado, n.16, Madrid, 2013, pp.126-129.

³ Knox, G., *Las últimas obras de Velázquez*, CEEH, Madrid, 2010, pp. 129-186.

pintor una técnica rapidísima y agilísima para sorprender libremente los matices del mundo en incesante mudanza y mutabilidad, con el triunfo del color y la iluminación. Es una pintura en movimiento, que cuenta con la forma y la libertad y que requiere que uno la mire con distancia debida, ya que el movimiento libre o la acción dinámica y veloz constituyen la única regla del artista barroco. Él sorprende, de esta manera, la auténtica belleza, el instante perfecto, en el caso de Velázquez, en el cual hasta el aire atmosférico se puede representar.

Conclusiones

Lo que nos ofrece en sus pinturas Velázquez es un concepto poético, esto es, una representación o una “imagen mental” o agudeza que cristaliza en el lenguaje poético y el artista tiene que ser *arguto* y agudo, es decir, tiene que dominar la *argutia*, que es fundamentalmente ornamental y pertenece a la *elocutio*, pero facilita al receptor la penetración en el sentido profundo del discurso, en este caso plástico, ya que la agudeza es responsable para el pensamiento. Pero es el discurso que conduce al lector en busca de relaciones raras y desconocidas y lo obliga casi a alejarse del orden preconstituido del mundo y buscar lo que no es evidente. De este modo, el concepto representa el triunfo de la imagen sobre los límites de lo cotidiano y, si la belleza consiste en su propia variedad o multiplicidad de agudezas, entonces el arte del ingenio cuenta con una variedad y complejidad superiores a nuestra experiencia con la naturaleza y, por consiguiente, se trata de la belleza artificiosa que es la esencia misma del arte barroco, y la agudeza es el principio estético universal de la experiencia humana, según Baltasar Gracián¹.

La libertad reside en la conciencia creadora, ingeniosa y artística, que nos permite reconocer estas verdades cifradas y enmascaradas, reordenarlas y recontextualizarlas, en un concepto sutil y artificioso, por lo tanto, se humaniza el mundo y se transforma en arte, en *constructo*: herencia artística y metáfora de la regeneración del arte, en *Las*

¹ Gracián, B., *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, II, Tomo II, Castalia, Madrid, p. 218.

hilanderas, o triunfo del artista sobre el tiempo y la muerte, en *Las Meninas*. Goya y Picasso valoraron y desarrollaron la riqueza del legado del pintor sevillano.

Los cuadros velazqueños presentados tienen este sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo, una dinámica expresiva de la profundidad y de la fusión de espacios, y, sobre todo, la tendencia de penetrar en el espacio de los espectadores y de arrancarlos de sus sillones e incorporarlos a la obra de arte, una obra de arte inmersa en un espacio continuo y que relaciona lo que queda atrás con lo que hay delante, lo que pone de manifiesto también Emilio Orozco Díaz¹. Y, en este sentido, tanto *Las Hilanderas* como *Las Meninas* captan al espectador, y lo adentran en el tubo de planos sucesivos, en una ilusión espacial tan moderna, y lo dejan atónito delante de la maravilla que se le desvela. Es una de las causas por las cuales sus sucesores se preocuparon por los enigmas y misterios de los cuadros velazqueños y se dedicaron a dar réplicas, a reinterpretarlos o a valorarlos, desde su propia época tan alejada del siglo XVII, pero también épocas de gran conflictividad, convulsiones sociales o históricas, que los artistas viven con cautela y desconfianza. A lo barroco.

Copiar *Las Meninas* en grabados, reinterpretarlas en el cuadro de familia de los Borbones, concentrarse en el centro mismo del universo de *Las Meninas*, la infanta Margarita, representan las acciones necesarias tanto para Goya como para Picasso, que se dejan seducidos por la horizontal del Régimen imaginario reposado de Velázquez y por el movimiento y comunicación entre los planos del espacio continuo. La metáfora continuada del universo entero igualmente seduce por la teatralidad del escenario de la vida en el cual todos son actores, con la conciencia de su vestir, de sus gestos y con la conciencia clara de que alguien los está mirando y de que se enlazan con el medio ambiente que engloba a los personajes o actores, a los espectadores y hasta el escenario. El universo entero se convierte en el teatro global que abarca

¹ Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, pp. 39-40.

lo real y natural y lo ficticio o artificial, borrando las diferencias, nivelando los términos opuestos, en una armonía de los contrarios apaciguados por una traslación rápida entre épocas y costumbres que ocultan la última verdad que, según todos los artistas mencionados, la constituye la perdurabilidad y riqueza de la obra maestra. El arte acerca a los mortales a los dioses, y los mortales ganan la competición con su propia fragilidad, gracias al arte ingenioso. Desde los cuadros, los pintores siguen escrutando las tinieblas como eternos “exploradores del abismo”¹ y nos dan la impresión de que a nosotros nos están estudiando y pintando, así que hasta los espectadores llegan a ser sus modelos.

Michel Foucault², al enfocar el cuadro de Velázquez *Las Meninas*, no solo se fija en la función doble del espejo, que ofrece la magia de lo visible y lo invisible simultáneamente, sino que identifica la metátesis de la visibilidad proporcionada por el espejo, que llega al espacio representado en el cuadro, y su propia naturaleza de representación. El espejo muestra dos veces lo que, necesariamente, es invisible, la imagen de su marco y, de este modo, tanto el espejo como el marco de la puerta sorprenden la parte trasera del escenario y el cuadro, en su totalidad, contempla un escenario para el cual el mismo representa un escenario, dada la reciprocidad del espejo que mira y está mirado. Es el juego de la representación, esto es, la representación de la representación, que se aleja de la naturaleza y crea lo artificial como también el juego de los significados y cánones de pintar lo mitológico, apropiando las épocas, las metáforas, los símbolos y ofreciendo el sentido último de la complicada construcción detrás de la cual ni siquiera se adivinan las tramoyas, dado que resultó otro mundo mucho más complejo que la naturaleza, ya compleja de por sí. El concepto se divide en la imagen y en la transparencia del espejo: ilusionismo puro del arte.

¹ Simion, S.D., *Impostura y literatura en la novela vila-matiana “Exploradores del abismo”*, en *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice*, nr. 8, Editura Universității din Pitești, Pitești, 2010, p. 86.

² Foucault, M., *Cuvintele și lucrurile*, Univers, București, 1996, pp. 44-57.

Bibliografía:

- Albaladejo, T., *El motor metafórico y la fundamentación retórico cultural de su activación*, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 10, pp. 559-583.
- Angulo Iñiguez, D., *Historia del arte*, Tomo segundo, Oñate, Madrid, 1962.
- Arduini, S., *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000.
- Brown, J., *Pictura spaniolă din secolul al XVII*, Meridiane, București, 1982.
- Burgos, J., *Pentru o poetică a imaginarului*, Univers, București, 1988.
- Bustamante García, A., *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, en *Manual del Arte español*, Silex, Madrid, 2003, pp. 610-636.
- Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Chico Rico, F., *Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura*, en *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 2020, pp. 133-164.
- Chico Rico, F., *Pragmática y estudios literarios*, en M. Victoria Escandell-Vidal, José Amenós Pons y Aoife Kathleen (eds.), *Pragmática*, Akal, Madrid, 2020, pp. 640-656.
- d'Ors, E., *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 2002.
- Didi-Huberman, G., *În fața imaginii*, Tact, Cluj-Napoca, 2019.
- Foucault, M., *Cuvintele și lucrurile*, Univers, București, 1996.
- Frontisi, C. (coord.), *Istoria vizuală a artei*, Rao, București, 2003.
- Gállego, J., *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988.
- Gombrich, E. H., *Historia del arte*, Diana, México, 1995.
- Gombrich, E. H., *Moștenirea lui Apelles*, Meridiane, București, 1981.
- Gracián, B., *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, Castalia, Madrid, 1969.
- Hatzfeld, H., *Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1973.
- Hocke, G. R., *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977.
- Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, Taurus, México, 1998.
- Jung, C., *Puterea sufletului. Antologie*, I - IV, Anima, București, 1994.
- Knox, G., *Las últimas obras de Velázquez*, CEEH, Madrid, 2010.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Maravall, J. A., *Velázquez și spiritul modernității*, Meridiane, București, 1981.
- Mayoral, J. A., *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.

- Ovidio, *Obras. Metamorfosis*, Libro IV, Iberliteratura, 2015.
- Papu, E., *Barocul ca tip de existență*, Editura Minerva, București, 1977.
- Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, 1964.
- Pérez Sánchez, A. E., *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla y Madrid, 1973.
- Portus, J., *Diego Velázquez "Las Meninas"*, en *Velázquez y la familia de Felipe IV*, [1650-1680], Museo Nacional del Prado, n.16, Madrid, 2013.
- Portus, J., Museo del Prado, Multimedia, [Otros ojos para ver el Prado: Las Hilanderas, de Velázquez - YouTube](#).
- Pujante, D., *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia, 2003.
- Rousset, J., *Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*, Univers, București, 1976.
- Simion, S.D., *Impostura y literatura en la novela vila-matiana "Exploradores del abismo"*, en *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice*, nr. 8, Editura Universității din Pitești, Pitești, 2010, pp. 84-90.
- Simion, S.D., *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y la sociedad de su tiempo*, en Hotařová, Liana (ed.). *Pasión por el hispanismo III*, Universidad Técnica de Liberec, Liberec, 2018, pp. 197-221.
- Simion, S. D., *Contrastes en la obra de Francisco Goya y Lucientes*, en *Quaestiones Romanicae. Interferențe și contraste în România*, VIII&1, JatePress, Szeged, 2020, pp. 652-661.
- Snyder, J., *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014.
- Stoichiță, V. I., *Efectul Don Quijote*, Humanitas, București, 1995.

**LE FILM ET LE ROMAN DJEBARIEN – DEUX FACETTES DU
MÊME SPECTACLE**

**THE FILM AND THE DJEBARIAN NOVEL – TWO SIDES OF THE
SAME PERFORMANCE**

**LA PELÍCULA Y LA NOVELA DJEBARIANA – DOS FACETAS
DES MISMO ESPECTÁCULO**

Adelina-Elena SORESCU¹

Résumé

Le spectacle peut prendre des formes variées compte tenu la diversité des expressions des émotions humaines. Le film-documentaire est une expression valorisée par l'écrivaine francophone d'origine algérienne, Assia Djebar. Son œuvre filmique tourne autour deux productions : La Nouba des femmes du mont Chenoua (1978) et La Zerda ou les Chants de l'oubli (1982). Les deux long-métrages ont en commun le regard sur le passé colonial de l'Algérie, la reconstitution des scènes de la guerre de libération et la vie quotidienne des algériens. Dans le présent travail, l'analyse et les observations se concentrent sur La Nouba des femmes du mont Chenoua par rapport au roman djebarien La femme sans sépulture où Assia reprend l'histoire de l'héroïne oubliée de la guerre, Zoulikha. À travers son histoire, Assia reprend celle de la communauté entière et met en évidence l'image de la vie familiale. L'œil de la caméra s'arrête sur le couple que forment Lila et son mari immobilisé dans un fauteuil roulant. Tous les éléments utilisés dans la production du long-métrage La Nouba des femmes du mont Chenoua contribuent à la création d'une image complexe de la vie sur le territoire algérien.

Mots-clés : film, roman, Djebar, couple, histoire

Abstract

The show can take various forms given the diversity of expressions of human emotion. Documentary film is an expression exploited by the Francophone writer of Algerian origin, Assia Djebar. Her cinematographic work covers two productions: La Nouba des femmes du mont Chenoua (1978) and La Zerda ou les Chants de l'oubli (1982). The two feature films share a common perspective on Algeria's colonial past,

¹ sae93adelina@yahoo.com, Université de Pitești, Roumanie

the reconstruction of the national liberation war scenes and the Algerians everyday life. In this paper, analysis and observations focus on the film, La Nouba des femmes du mont Chenoua, in relation to the djebarian novel La femme sans sépulture in which Assia retakes the story of the forgotten heroine of the war, Zoulikha. Through its story, Assia retakes the history of the entire community and it highlights the image of family life. The camera stops on the couple of Lila and her husband immobilized in a wheelchair. All elements used in the production of the feature film La Nouba des femmes du mont Chenoua help to create a complex image of life on the algerian territory.

Keywords : feature film, novel, Djebbar, couple, history

Resumen

El espectáculo puede tener diferentes formas teniendo en cuenta la diversidad de expresión de las emociones humanas. El largometraje documental es una expresión valorada perteneciente a la escritora francófona de origen argelino, Assia Djebbar. Su obra cinematográfica abarca dos producciones: La Nouba des femmes du mont Chenoua (1978) y La Zerda ou les Chants de l'oubli (1982). Estos dos largometrajes tienen en común un punto de vista sobre el pasado colonial de Algeria, la reconstrucción de las escenas de la guerra de liberación nacional y la vida diaria de los algerimos. En este tratado, el análisis y las observaciones se concentran sobre la película La Nouba des femmes du mont Chenoua en relación con la novela La femme sans sépulture, en el cual Assia retoma la historia de la heroína de guerra olvidada, Zoulikha. Gracias a su historia, Assia retoma la historia de toda la comunidad y saca a relucir la imagen de la vida en familia. El objetivo de la cámara se fija sobre la pareja formada por Lila y su esposo, el cual esta en silla de ruedas, inmovilizado. Todos los elementos utilizados en la producción del largometraje La Nouba des femmes du mont Chenoua contribuyen en la creación de una imagen compleja de la vida en la tierra argelina.

Palabras clave : película, novela, Djebbar, pareja, historia

Préambule

L'art a de multiples formes de manifestation qui s'inscrivent dans des chaînes de transmission de l'auteur vers l'auditeur/le public. La dynamique de la vie culturelle et sociale est l'embrayeur dans la construction des « mondes » que l'on peut faire connaître grâce au théâtre, à la musique, à la danse, au film. L'esthétique et les conventions contribuent à la mise en scène d'un entier système symbolisant. Nous nous arrêtons sur le « spectaculaire » de l'imaginaire djebarien et nous

envisageons une analyse de l'œuvre filmique de l'écrivaine francophone d'origine algérienne, Assia Djébar (1936-2015) en insistant sur l'observation des éléments-clés du rapport *film – roman*. Cependant, son œuvre romanesque est polyphonique et présente un fort penchant pour l'oralité. Ce trait témoigne d'un jeu des voix et des sensations qui lui imprègnent une nuance de spectaculaire. Le monde djébarien s'étale dans un spectacle complexe qui contient des événements du passé historique, des commémorations, des témoignages des aïeules, des épisodes de la vie de l'écrivaine.

De concert avec l'écriture romanesque, Assia Djébar explore le domaine de la cinématographie directement lié au champ de l'imaginaire. La conjonction du son, de l'image, du décor et l'interprétation des personnages crée un vrai spectacle dont les lignes directrices sont le rapport *masculin – féminin*, la remémoration du passé historique, la mémoire des femmes. Le film djébarien¹ auquel nous faisons référence dans le présent article est : *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978 ; réalisé en 1976-1977) qui reçoit le prix de la Critique internationale à Venise – 1979. Le roman djébarien dont l'action renvoie au long-métrage est *La femme sans sépulture* (2002). L'observation des thèmes et des aspects contrastifs nous permet de faire une analyse comparative.

Prémises dans l'orientation vers la production cinématographiques

La guerre de l'Algérie (1954-1962) a laissé des traces profondes dans la mémoire du peuple. L'objectif de la colonisation française s'inscrit dans la démarche d'assimilation de la nouvelle culture par les

¹ Un autre long-métrage djébarien est *La Zerda ou les Chants de l'oubli* (1982) qui reçoit le prix pour le meilleur film historique au Festival de Berlin. Assia utilise les archives de la télévision française coloniale dans la production de ce film.

populations des territoires conquis. L'espace franco-algérien est dominé par l'enjeu du pouvoir, les réformes mises en place et les réactions à leur égard. Dès que la force coloniale s'installe en terre algérienne, on envisage des changements dont le but est de mieux comprendre et assimiler la culture étrangère. L'éducation et l'administration sont les premières visées. L'instruction des enfants se fait en français et le patrimoine des valeurs traditionnelles est remis en question. Au fur et à mesure que le pouvoir colonial revendique ses droits, le peuple réagit et les conflits surgissent. La formation d'un État algérien indépendant se concrétise après les négociations d'Évian (le 3 juillet 1962). Cependant, les 132 années de présence coloniale et les 8 années de guerre en vue de la libération laissent des traces dans la conscience collective et individuelle. Lors de ses observations psychiatriques, Frantz Fanon constate un état de *dépersonnalisation* suite à l'intrusion du pouvoir colonial :

Car le colonialisme n'a pas fait que dépersonnaliser le colonisé. Cette dépersonnalisation est ressentie également sur le plan collectif au niveau des structures sociales. Le peuple colonisé se trouve alors réduit à un ensemble d'individus qui ne tirent leur fondement que de la présence du colonisateur¹.

Alors, le recours à l'image-son permet à Assia de raviver ces traces qui constituent un préalable aux souvenirs.

Dans l'observation du processus de production cinématographique, on aborde des aspects tels : le genre, la forme et le style. Le cinéma est un art de date assez récente (un siècle environ) par rapport au théâtre ou à la littérature. Ce moyen d'expression s'avère efficace dans la transmission des idées et la suscitation des émotions. « Les films ne sont pas seulement réalisés, ils sont aussi produits. Et de

¹ Fanon, Frantz, *Les damnés de la Terre*, Éditions La Découverte & Syros, Paris, 2002, p. 283.

manière toute aussi importante, ils sont étroitement liés à leurs contextes sociaux et économiques »¹.

L'art du film vise des choix en ce qui concerne la forme (la manière dont le film est structurée afin de produire certains effets) et le style (les techniques cinématographiques utilisées). Les techniques se réfèrent à la mise en scène (personnages, lieux, objets), l'enregistrement des images et des sons, le montage. Tous ces éléments contribuent à la création d'une expérience puisque le cinéma propose un « voyage » dont le sujet est établi par le cinéaste. Les trois étapes dans la production d'un film – la production, la distribution, l'exploitation – visent un processus complexe ayant une finalité précise.

Les films proposés par Assia Djebar transmettent des idées et des émotions, montrent des endroits et une manière de vivre que l'on peut mieux connaître grâce au jeu *images – son*. Dans *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, les bruits de la guerre, la réviviscence de la nature et les chansons en arrière-plan créent une mélodie qui transpose les spectateurs dans l'atmosphère guerrière mélangée à la vie quotidienne et privée. La trame du film envisage deux directions principales : le retour de la femme (Lila) dans son territoire natal afin de reconstituer l'histoire du passé guerrier de son frère et l'évocation de la mémoire de Zoulikha, héroïne oubliée de la guerre d'indépendance. Le roman djebarien *La femme sans sépulture* reprend l'histoire de cette héroïne afin de rendre une image plus complexe sur le rôle de la femme pendant la guerre de libération.

La Nouba des femmes du mont Chenoua et La femme sans sépulture – contrastes et interconnexions

La manière dont Assia utilise les éléments du décor aide à marquer le passage du général aux détails. Les bruits des avions et des explosions alternent avec le son de la rivière tandis que l'on fait dérouler

¹ Bordwell, David ; Thompson, Kristin, *L'art du film*, p. 14.

sur l'écran des informations sur le film, une sorte d'introduction afin de comprendre le but de la production :

Ce film, en forme de « nouba », est dédié à titre posthume : au musicien hongrois Bela Bartok, venu en 1913 dans une Algérie quasiment muette, étudier la musique populaire ; à Yamina Oudaï, dite Zoulikha, qui, en 1955 et 1956, coordonna la résistance nationale dans la ville et les montagnes de Cherchell. Arrêtée au maquis à quarante ans, elle fut portée disparue. Lila, le personnage de ce film, pourrait être la fille de Zoulikha. Les six autres femmes du Chenoua qui parlent, racontent des bribes de leur histoire bien réelle. « Nouba des femmes », veut dire : histoire quotidienne des femmes (qui parlent à « leur tour »). Mais la nouba est aussi une sorte de symphonie, en musique classique, dite « andalouse », avec des mouvements rythmiques déterminés¹.

L'influence de la romancière Assia Djebar est ressentie dès le début par cette courte introduction qui annonce les principaux éléments du « spectacle » : le but, les personnages, les lieux.

Le premier cadre tombe sur Lila qui répète : *Je parle*² (trois fois). Elle semble se cacher du regard de son mari qui est immobilisé. La perspective sur le couple change puisque cette fois-ci l'homme est le *prisonnier dans le silence et l'espace*³. Lila surpasse les limites de sa condition de femme algérienne en plongeant dans la mémoire du passé. Elle s'interroge sur le choix de retourner son regard vers l'histoire douloureuse de l'Indépendance. À ce moment du monologue, la composition du cadre change soudainement et rend des images de la guerre (incendies, explosions). Puis, l'action se déplace à l'intérieur de la maison où le docteur vient réviser l'état de santé de l'époux immobilisé dans un fauteuil roulant. De plus en plus consciente de l'impuissance physique de son mari et de sa propre incapacité de l'aider, la femme

¹ L'intro du film. <https://vimeo.com/445881801?signup=true>

² *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, min. 03 :14, <https://vimeo.com/445881801?signup=true>

³ *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, min. 03 :40, <https://vimeo.com/445881801?signup=true>

déplace son regard vers l'espace extérieur, la mer, la musique, les voix des enfants et des femmes. Et l'œil de la caméra s'arrête également sur ces scènes de la vie champêtre et les montagnes dont la vue déclenche des souvenirs de la guerre d'autrefois. Quant au mari immobilisé, le regard est le seul moyen de participer à la vie familiale et communautaire. Grâce à un flash-back, le spectateur est renseigné sur l'accident de cheval du personnage masculin. Les scènes sont accompagnées par la musique à l'air nostalgique.

Lila renoue avec le passé grâce à la mémoire des femmes de la communauté algérienne fortement marquée par les événements guerriers. Une vieille raconte l'histoire du saint Chenoua, ancien berger dont la protection régnait sur la montagne. Les scènes de la vie de famille alternent avec des images de la vie quotidienne des femmes. À côté du regard – symbole de la « mobilité » de l'homme, il y a le regard espion des femmes curieuses de découvrir une nouvelle image de l'une d'entre elles. Lila conduit une voiture et explore le territoire natal en vue de faire des recherches sur le passé.

L'image du couple met en évidence un contraste : l'immobilisme de l'homme - la mobilité et l'inaccessibilité de la femme. La nuit devient complice du mari qui regarde sa femme sans pouvoir la toucher. La composition des cadres met en évidence un spectacle de l'impuissance qui alterne avec des scènes de la guerre. On crée l'impression que c'est un rêve de Lila. Le retour à la réalité se produit par le déroulement des cadres de la vie quotidienne.

Le jeu des acteurs, les décors et la musique servent à construire une histoire parallèle à celle de Lila. La vie quotidienne avec ses enjeux est doublée par l'image d'un temps révolu. Le repas familial, le jeu des enfants, le passage d'un troupeau, tous ces détails contribuent à créer une atmosphère véridique de la vie paysanne. Le regard de Lila qui explore l'espace et parle avec les femmes est doublé par l'œil de la caméra qui passe du général (les paysages, la mer, la montagne) au détail (le souvenir de la promenade en calèche, le repas, la baignade). Cette distribution des cadres assure la dynamique même de la production.

L'évocation de Zoulikha représente une piste d'analyse qui nous porte vers l'action du roman *La femme sans sépulture*. Dans le film, c'est la sœur qui raconte l'histoire tandis que, dans le roman, ce rôle revient à la narratrice. Zoulikha est une femme active qui soutient la lutte nationale de libération à côté de son mari. Avant de passer aux observations de quelques détails, nous remarquons l'image des deux couples : Lila – son mari (le présent) et Zoulikha – El Hadj, son mari (le passé). L'union et la complémentarité sont plus présents dans l'image du deuxième couple où le principe féminin et le principe masculin sont réunis par le même idéal : la lutte contre l'injustice. Cette énergie contraste avec la passivité qui comble le premier couple. Par rapport au roman, le film imprègne l'histoire de dynamisme grâce aux images déroulées pendant l'évocation de l'héroïne.

Dans le roman, c'est notamment la fille qui raconte ; dans le film, le portrait de Zoulikha résulte du témoignage de sa sœur. Nous observons les mêmes lignes directrices : le dévouement de la femme pour la cause nationale qui devient celle de son mari ; le refus d'accepter l'injustice ; la force de poursuivre son destin. La succession des images mentales est semblable à celle des images filmiques. Le passage d'un épisode à l'autre correspond aux témoignages des personnages du roman. Les propos de Zoulikha font penser aux films policiers :

j'allais de nouveau me déguiser, sinon ce voile accepté jusque-là deviendrait linceul, ou prison, il me fallait l'arracher, ou alors le mettre comme costume pour quel théâtre, pour quel jeu immense, quel affrontement nouveau ?¹

On loue Zoulikha pour son courage de monter au maquis, de contribuer à la lutte pour l'indépendance. Elle est arrêtée, torturée, mais on ne retrouve pas son corps.

La virtualisation de l'histoire de cette héroïne de la guerre permet l'insertion de la musique et des voix des femmes. On fait également des remarques sur la vie des Européens ; le seul moyen d'y accéder par les

¹ Djebbar, Assia, *La femme sans sépulture*, p. 192.

Algériennes est le regard. On insère des images qui se réfèrent aux travaux des paysans, de la ferme. Celles-ci servent à mettre en évidence la condition de l'homme incapable de regagner la force d'autrefois à cause de son accident.

Le film nous permet de mieux observer les relations entre les personnages. Il y a des détails qui soulignent des traits ou des manières de percevoir la réalité : le mari de Lila ne parle durant le long-métrage. Il regarde, il est présent aux côtés de sa femme, il se déplace à son aide, mais il ne parle à celle-ci. À son tour, Lila n'exprime pas ses pensées à haute voix en présence de son mari. Elles sont rendues par la voix féminine en arrière-plan, l'équivalent de l'instance narrative dans le roman. Et le contraste entre Lila (sans voile) et les autres villageoises (voilées) met en évidence l'émancipation de la femme algérienne.

Lila se souvient des histoires de sa grand-mère sur les origines de la tribu dont elle faisait partie. Le film permet d'insérer ces scènes qui se passent dans les montagnes où les gens se cachaient puisque l'ennemi était partout. Dans le roman, l'écrivaine met en évidence plusieurs éléments liés à la conjugalité : la célébration des fiançailles du frère de Hania (fille de Zoulikha) et l'histoire d'amour non-partagé de Mina et Rachid (deux personnages qui incarnent le rapport *norme sociale* – *volonté propre*).

Conclusion

La valorisation de deux moyens d'expression – le cinéma et l'écriture romanesque – permet à Assia d'explorer l'espace public et privé, d'observer la réalité selon le modèle stendhalien du miroir que l'on promène le long de la route. Dans son livre, *Ces voix qui m'assiègent – en marge de ma francophonie*, Assia Djébar fait des remarques sur la production des films et suggère la propriété cathartique de la production du film :

Rythmer les images de la réalité pour vingt années de quotidien du Maghreb où chacun des trois pays a payé son tribut de morts pour obtenir son indépendance. Ce travail, qui devrait être une

simple mise en images « historique », je m'en approche comme d'une zone minée. Je l'appréhende comme un explosif qui réveille de mon passé, de tout passé, les douleurs englouties que l'on croit pourries ou vaincues, je ne sais. Elles ressuscitent, elles se rhabillent en fantômes sans visage, mais voilées, comme si elles exigeaient soudain un déroulement de liturgie purificatrice.¹

D'ailleurs, l'art cinématographique aide à rendre le message d'une manière des plus complètes :

(...) Il emprunte au roman une intrigue, au théâtre ses acteurs, à la musique l'accompagnement et le rythme, à la peinture ses décors, aux journaux amusants leurs sous-titres... Il nous présente les spectacles de la vie justement sous l'aspect le plus banal, le plus familier (...)²

La force des mots se reflète dans l'intensité des gestes et l'action qui se déroule sur l'écran représente une expression des mouvements de l'âme. En ce qui concerne le roman, les techniques de l'écrivain servent à douer les mots d'une valeur unique en transposant les états d'âme dans le récit.

Le monde du spectacle est construit autour des émotions humaines, des idées que l'on cherche à exprimer. Dans le cas particulier de l'écrivaine francophone, Assia Djebar, le penchant pour la production cinématographique témoigne d'un esprit pluridisciplinaire. La composition des cadres ressemble à la technique utilisée dans l'écriture de ses romans. Les images des archives sur le passé historique de l'Algérie, sur la vie privée, la communauté alternent et inscrivent l'écriture djebarienne dans une perspective kaléidoscopique des thèmes qui représentent des constantes regardées d'un angle différent.

L'observation en parallèle du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* et du roman *La femme sans sépulture* sert à comprendre les mécanismes de l'imaginaire djebarien. L'action du film et celle du roman

¹ Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent – en marge de ma francophonie*, p. 153.

² Quint, L.-P.; Dulac, G.; Landry, L.; Gance, A., *L'art cinématographique*, p. 7-8.

mettent en évidence une complémentarité au niveau des scènes, des intrigues, des personnages. Cet aspect témoigne de l'harmonie qui caractérise le « spectacle » de l'œuvre djebarienne. Il n'y a pas de dissociation au niveau des formes artistiques d'expression ; au contraire, c'est le dialogue permanent et la connexion *idée – image – son – récit* qui servent à (re)construire le monde en accord avec les aspirations, les choix, la vision de l'écrivaine et cinéaste, Assia Djébar.

Bibliographie

Abdelhafid, Hammouche, « *La femme sans sépulture*, Assia Djébar, 2002; *Je ne parle pas la langue de mon père*, Leïla Sebbar, 2003 [compte-rendu] », *Hommes et migrations*, no. 1244, 2003, pp. 140-141

Bordwell, David ; Thompson, Kristin, *L'art du film*, 3^e édition française, De Boeck Supérieur s.a., 2014

Bourdieu, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, PUF, Paris, 1958 (1961 pour la présente édition)

Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, essai, Éditions Albin Michel, Paris, 1999

Djébar, Assia, *La femme sans sépulture*, Éditions Albin Michel, Paris, 2002.

Fanon, Frantz, *Les damnés de la Terre*, Paris : Éditions La Découverte & Syros, 2002

Laghouati, S. (2013). Les je(ux) de partitions d'Assia Djébar : un Quatuor algérien pour corps féminins. *Tangence*, (103), 31–56. <https://doi.org/10.7202/1024970ar>

Quint, L.-P.; Dulac, G.; Landry, L.; Gance, A., *L'art cinématographique*, Librairie Félix Alcan, , Paris, 1927

Sitographie

Clerc, Jeanne-Marie, *L'interdit dans l'oeuvre d'Assia Djébar*, <https://books.openedition.org/pur/48234?lang=en> , consulté le 23 mai 2022

La Noubia des femmes du mont Chenoua <https://vimeo.com/445881801?signup=true>

**EL AMOR COMO ENFERMEDAD EN LOS POEMAS DE
GARCILASO DESDE LAS ANOTACIONES HERRERIANAS**

**LOVE AS ILLNESS IN THE POEMS OF GARCILASO,
COMMENTED IN HERRERA'S ANOTACIONES**

**O AMOR COME DOENÇA NOS POEMAS DE GARCILASO,
COMENTADOS NAS ANOTACIONES DE HERRERA**

Silvia-Alexandra ȘTEFAN¹

Resumen

*El motivo literario de la enfermedad del amor, inspirado en las *Remedia Amoris* ovidianas y la filosofía medieval del *amour courtois*, pasa al petrarquismo de los humanistas y al neoplatonismo renacentista, para que posteriormente se difunda ampliamente en la producción lírica del Siglo de Oro. El presente estudio se propone, en primer lugar, analizar las varias acepciones y matices filosóficos que adquiere el tópico del amor como enfermedad en los poemas de Garcilaso, según se desprenden de las reflexiones herrerianas en las *Anotaciones* y, por último, dar fe de la manera en que Herrera logra fijar en el arsenal castellano de los lugares poéticos comunes varios elementos constitutivos del motivo de la enfermedad amorosa.*

*Palabras clave: Siglo de Oro, Fernando de Herrera, Garcilaso de la Vega, *Anotaciones*, enfermedad del amor*

Abstract

*The literary motif of love as an illness, inspired in Ovid's *Remedia Amoris* and the medieval philosophy of *amour courtois*, pervaded the humanists' Petrarchan style and the Renaissance Neoplatonisms, and subsequently was diffused extensively throughout the lyrical production of the Spanish Golden Age. The current study aims, firstly, at analysing the various meanings and philosophical nuances that the topos of love as an illness acquires in the poetry of Garcilaso, according to the Herrera's comments in *Anotaciones* and, ultimately, at giving testimony upon the way in which*

¹ Universidad de Bucarest, Rumanía, silvia.stefan@lils.unibuc.ro.

Herrera successfully manages to establish within his Castilian arsenal of poetical commonplaces a special place for the constitutive elements of love as illness motif.

Keywords: Spanish Golden Age, Fernando de Herrera, Garcilaso de la Vega, Anotaciones, lovesickness

Abstrato

O motivo literário do amor como doença, inspirado na Remedia Amoris de Ovídio e na filosofia medieval do amour courtois, permeou o estilo petrarquiano dos humanistas e os neoplatônicos renascentistas, e posteriormente foi amplamente difundido por toda a produção lírica da Idade de Ouro espanhola. O presente estudo visa, em primeiro lugar, analisar os vários significados e nuances filosóficas que o topos do amor como doença adquire na poesia de Garcilaso, segundo os comentários de Herrera em Anotações e, por fim, dar testemunho sobre o modo como Herrera consegue, com sucesso, estabelecer no seu arsenal castelhano de lugares-comuns poéticos um lugar especial para os elementos constitutivos do amor como motivo de doença

Palavras-chave: Idade de Ouro, Fernando de Herrera, Garcilaso de la Vega, Anotaciones, doença do amor

En sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580), Fernando de Herrera (1534-1597) incluye en sus comentarios críticos una multitud de temas y motivos literarios que identifica en la poesía del que denomina el *Príncipe de la poesía castellana*. Herrera explica la fuente de estos temas y motivos y, muchas veces, añade su genealogía imitativa, inspirada en la creación del toledano. El proceso subyacente es la fijación en la memoria de los poetas que escriben en castellano de todo un arsenal de tópicos poéticos, entre los cuales el de la enfermedad amorosa adquiere un lugar especial, según lo detallaré en lo que sigue.

Efectivamente, uno de los temas a los que Herrera presta especial atención es la proyección del antiguo motivo literario de la enfermedad del amor y las varias acepciones del Eros como patología. El tema genérico del amor como enfermedad ha sido ampliamente tratado por Massimo Ciavolella (1976), Pedro Cátedra (1989), Mary F. Wack (1990), Guillermo Serés (1996), Bienvenido Morros Mestres (1998, 1999), Antonio Gargano (1998, 2012) y Eukene Lacarra Lanz (2015), entre otros. Hay que puntualizar que la idea del sufrimiento, tanto físico como psíquico, asociado al amor tiene raíces muy profundas y de varias

índoles. Por un lado, como la frontera entre lo sacro y lo profano no era sólida en el periodo medieval y renacentista, una posible explicación para el empeño de los enamorados en vivir su cuita amorosa hasta sus últimas consecuencias y de martirizarse sobre el altar de Eros puede ser la proyección del ideal religioso cristiano vuelto a lo profano:

Esta contumacia en vivir anclados al dolor y la cuita, esta perpetua condena a los sinsabores por la no correspondencia de la señora del turno, esta recreación en el propio sufrimiento quizá sea una proyección al mundo profano del ideal del matrimonio religioso, expresado de una manera asaz morbosa, por ejemplo, en multitud de cuadros de la época, en que las gentes veían, tal vez con ignorada deleitación, los torsos de los santos acribillados por las flechas como auténticos acericos, sus miembros descoyuntados, su carne expuesta al calcinamiento de las brasas, las manos y pies de Cristo clavados en una cruz mientras resbalaba por todo el cuerpo, en llaga viva, el rojo destello de la sangre.¹

Así las cosas, una prueba extrema del martirio amoroso al que llegaban algunos de los enamorados que divinizaban a sus damas era la disciplina galante, en virtud de la cual los amantes iban por las calles azotándose con la única meta de ganar la atención y los favores de sus damas, siendo esto uno de los cortejos favoritos por las jóvenes que solían acusar a sus señoras de crueldad extrema por no corresponderles en sus amores. Muchos disciplinantes desfilaban, no para la reparación de sus pecados, según la práctica cristiana de la mortificación, sino con la mera meta de ganar el favor de sus ídolos femeninos. El ideal del amante cortés era convertirse en un heroico mártir de amor, ya que, según los tratados medievales, el caballero pez llegaba a ser merecedor de la misericordia de su señora, solo mediante los sufrimientos amorosos².

Por el otro lado, la tradición árabe describe la enfermedad de amor como una variante de la melancolía, según se desprende de las

¹ López Gutiérrez, Luciano, *Amor y sexo en el Siglo de Oro*. Madrid. Abada Editores, 2019, p. 69.

² Idem, p. 148.

teorías compendiadas por el *Viaticum* del médico árabe Haly Abbas, traducido por Constantino Africano, y los conocimientos galénicos en que las enfermedades mentales tienen una causa fisiológica. Se trata de teorías y conocimientos sobre la melancolía, con una amplia difusión e influjo en la medicina occidental medieval.

En esta tradición, ya cumplida en el *Viaticum*, el amor comparece con el nombre de *amor hereos* o *amor heroycus*¹. En resumidas cuentas, la patología erótica y la melancolía expresan su máxima proximidad a lo largo de las tres principales vertientes líricas medievales y renacentistas: la tradición del *fin'amors* o amor cortesano, que recoge las ideas del servicio y galantería del amante hacia su señora; el *dolce stil nuovo* con su lirismo petrarquista según el cual la mujer amada está endiosada, descrita como llena de virtudes santas, y enaltecida como *donna angelicata*; y el neoplatonismo con su concepción de idealización de la dama situada más allá del mundo sensible, en el mundo inteligible. Gracias a los tratadistas renacentistas, Marsilio Ficino, Pietro Bembo, León Hebreo y Baltasar Castiglione, se sintetiza la tradición platónica y la filosofía cristiana. Es así como el tratado médico *De amore* (1484) de Ficino explica la enfermedad amorosa como una falta de equilibrio humoral, desencadenada por el enamoramiento y su subsiguiente inclinación contemplativa típica del enamorado melancólico y pasional. La relación entre la melancolía como enfermedad y los espíritus amorosos se ve intrínsecamente consolidada por el movimiento de los espíritus, que, atraídos por la belleza, provocan la melancolía, por la mera aprehensión de las formas bellas, *ex sola apprehensione formae*, y de los espíritus de amor, *ex phantasiae apprehensione*². El *morbus amoris* o *amor hereos*, definido como la corrupción del *eros* —ya que el amor

¹ Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducción de Tomás Segovia. Título de la edición original en lengua italiana: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Valencia. Pre-Textos, 2006, p. 46.

² Cátedra, Pedro M, *Amor y pedagogía en la Edad Media*. Salamanca. Universidad de Salamanca, 1989, p. 57.

correspondido no era considerado patológico— podía aliviarse, según parte de los tratados médicos y eruditos, con la música, porque las teorías amorosas vehiculadas en la época consideraban que las principales vías de entrada de la imagen física de la amada eran la vista y el oído y los recuerdos de su voz o de su cara bastaban para enloquecer a la víctima.

En este sentido, es famoso el lema paródico que Fernando de Rojas se inventa para ridiculizar a Calisto, quien encarna el enamorado típico, proclive a la deificación de la dama como un verdadero adulator de una religión propia: “¿yo? Melibeo sólo, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo”¹.

A su vez, el estado de Melibea es motivo para un fervoroso despliegue paródico de los *Remedia amoris* ovidianos y de perspectivas médicas sobre la *aegritudo amoris*, es decir, el amor no correspondido considerado patológico en la medicina medieval y renacentista². Su incurabilidad —a causa de la irreductibilidad de los contrarios y por la consiguiente falta de deseo del paciente de deshacerse de su amor— es uno de los tópicos bien asentados sobre los principios básicos del paradigma hipocrático-galénico³.

A pesar de lo insólito y raro que puedan parecer estas teorías y prácticas, tales mentalidades vienen recogidas en la producción lírica medieval y renacentista, que, además de sus valores literarios, cuentan, asimismo, como testimonio de un lugar y de una época tal vez no tan lejana a nuestra propia contemporaneidad.

En la lírica, para deslindar el comienzo en tierra ibérica de la perspectiva sobre el sentimiento amoroso como padecimiento de la vista y de los ojos, basta recordar el refrán mozárabe de la primera jarcha conocida: “¡Tant’amáre, tant’amáre, / habīb, tant’amáre! / enfermíron

¹ Rojas, Fernando de, *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid. Cátedra, 1992, p. 93.

² Lacarra Lanz, Eukene, “El ‘amor que dicen hereos’ o aegritudo amoris”. *Cahiers d’études hispaniques médiévales*. 38. 2015/1. p. 30.

³ Amasuno, Marcelino V, *Sobre la “aegritudo amoris” y otras cuestiones fisiátricas en “La Celestina”*. En “Anejos de la Revista de Filología Española”. Madrid. CSIC, 2005, p. 204.

welyoš nídioš / e dólen tan mál ē”¹. Parece ser una idea muy antigua que iba a sobrevivir en la práctica medieval de la *religio amoris* encubierta en el *amour courtois*, desde Arnaut Daniel y hasta Dante, cuya *Divina comedia* ya ha sido calificada completamente neoplatónica² y que iba a pasar luego al petrarquismo imperante y al neoplatonismo renacentista italiano encabezado por la Academia Platónica de Florencia y las obras de Pico della Mirandola y el comentario a la obra de Platón que hace Marsilio Ficino en su *De amore*. Con el motivo de la enfermedad amorosa inspirado en los *Remedia Amoris* ovidianas y con el pleno desarrollo de la idea neoplatónica del sentimiento amoroso como enfermedad de la vista, la teoría del amor adquiere importantes matices filosóficos, que penetran ampliamente en la obra de los humanistas castellanos durante el siglo XVI.

A raíz de toda esta tradición, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Fernando de Herrera expresa sus ideas sobre la enfermedad del amor a través de dos vías: por un lado, expone sus teorías en largas digresiones inspiradas en la obra garcilasiana, y, por el otro lado, explica paso a paso la producción poética del toledano por medio de sus comentarios prácticos, hechos a partir de pequeñas citas de las poesías que anota. Estos comentarios tienen la capacidad no solamente de hacer constancia de los usos líricos de Garcilaso, sino también de fijar en la práctica poética una serie de lugares poéticos comunes disponibles para cualquier poeta que quisiera escribir en castellano.

Entonces, en primer plano, las teorías que expone Herrera reúnen una multitud de fuentes grecolatinas, que recoge en su amplia exposición de la noción amorosa dentro de su comentario al *Soneto VII* de Garcilaso de la que se desprende su enfoque en los orígenes mitológicas del amor y en la idea de amor como enfermedad de la vista y de los ojos:

¹ Crivăţ, Anca, *La lírica hispánica medieval. Una Introducción*. Bucureşti. Editura Universităţii din Bucureşti, 2018, pp.77-78.

² Alsina Clota, José, *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*. Barcelona. Anthropos, 1989, p. 110.

Amor. (...) Acusilao quiere que naciese Cupido del Éter o ardiente esfera i de la Noche, entendiendo por la Noche el oculto principio de Amor i por el encendido elemento el ardor fogoso. (...) Safo lo llama hijo del Cielo i Venus, entendiendo por Venus la divina essencia i por el Cielo la celeste belleza que aparece a nuestros ojos, porque vista su singular hermosura, nos inflama en ella el Cielo. (...) el ver engendra afeto amoroso, i d' esto se trae bien lo de Propercio: ... oculi sunt in amore duces / en el amor los ojos son la guía. Porque el amor entra por los ojos i nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea aquella potencia de l' anima que los platónicos llaman viso i los teólogos conocimiento intelectual, conocimiento intuitivo¹.

Herrera describe la evolución del sentimiento amoroso como una afección del alma y ejemplifica el proceso de la transformación del amante en la amada, a causa de las flechas o saetas que emana sus ojos y se clavan en la vista del enamorado. Todo este proceso de metamorfosis psíquica del amante en su trayecto hacia su encuentro con el amor desencadena un intercambio entre los dos espíritus – el así llamado *vivir en el otro*² –, a la vez con la evaporación de los espíritus vitales que se traduce en la palidez del enamorado, su alimentación deficiente y alteración del sueño, como también la impresión en su alma de la imagen de su amada. Todo este proceso conlleva, según Herrera, a una neurosis obsesiva y, en los peores casos, a fases más peligrosas, como es la *aegritudo amoris*, *amor hereos* y melancolía combusta o *melancholia nigra et canina*, que resulta en actos de violencia, rabia canina e incluso licantropía³.

¹ Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001, p. 318.

² Morros Mestres, Bienvenido, “Literatura y Medicina en Herrera: de las Anotaciones a Algunas Obras”. *Especial Fernando de Herrera - El siglo que viene*. Coord. Juan Montero. 30/1997, p. 37.

³ Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001, pp. 324, 334-336.

Además, explica Herrera que la palidez como señal del enamorado que sufre un estado avanzado de su padecimiento se debe a la tristeza profunda que acoge al amante, o bien por no ser correspondido, o bien por haber perdido a su amada:

El palor i descolorimiento de la faz delgada suele ser de grande flaqueza, i de la poca fuerça del calor natural, que no puede digerir bien ni hazer buena sangre. Pero debe proceder por ventura en los que aman de tristeza i profundo cuitado, porque arrebatados en consideración de lo que dessean, gastan i destruyen la propia virtud i impiden sus operaciones con la vigilia i trabajo de los espíritus. Assí, Diógenes, viendo a un mancebo descolorido i amarillo, dixo que estaba enamorado o tenía invidia; i a otro que vio flaco i sin color en el rostro, el qual era enamorado, dixo que estaba muerto en su proprio cuerpo i vivo en el ageno¹.

En segundo plano, los comentarios prácticos de Herrera dejan constancia de que, en lo que concierne a Garcilaso de la Vega, el lugar común de la enfermedad del amor se desarrolla a partir de sus fuentes en las *Metamorfosis* y *Remedia amoris* ovidianas y evoluciona a través de los poemas petrarquescos hasta la visión de la filosofía neoplatónica, para acabar adquiriendo, con la muerte de Isabel Freire, incluso matices elegíacos.

El influjo directo de los clásicos latinos se nota, antes de todo, en el importante nivel de erotismo que carga la producción del toledano. Tal erotismo es patente al contextualizar sus escritos en el ámbito de las mentalidades de su época, ya que la noción de la enfermedad ocular no tendría sentido sin el poder tan impactante de la imagen erótica de la amada estampada en el corazón del enamorado. En perspectiva iconográfica, los cabellos se asocian con los fluidos vivificantes, por lo cual son casi siempre un vínculo con el vigor sexual:

Recuérdese, por ejemplo, su famoso Soneto XXIII en que, recreando el archiconocido tópico del Collige, virgo, rosas, muy

¹ Idem, pp. 487-488.

vinculado al horaciano Carpe diem, describe minuciosamente los rubios cabellos de una joven bamboleándose y desordenándose con el soplo del viento (...) Y téngase en cuenta que en la época la mención de unos cabellos al descubierto, luengos y sin ceñir, era más perturbadora que en la actualidad, pues el pelo poseía unas claras resonancias eróticas¹.

Tal erotismo sirve y explica el proceso artístico de la impronta de la imagen de la amada en el alma del enamorado, quien, como un pintor, se la figura en su corazón. Se trata de un proceso documentado en la historia de la lírica por los motivos literarios empleados por lo menos desde el tiempo de la poesía de los trovadores, por ejemplo, en Bernart de Ventadorn, *Lancan folhon* («e port el cor, on que m'estei, / sa beutat e sa fachura») o en Folchet de Marselha, *En chantan* («qu'inz il cor port, dona, vostra fisso»). En la poesía italiana pre-estilnovista del siglo XIII, el motivo de la imagen estampada en el corazón se une a la referencia a un procedimiento del arte, es decir, se establece un vínculo importante entre el simulacro interior y la noción de efigie pintada². De ahí que, cuanto más involucrada esté la voluntad de la víctima de dejarse llevar por tal enfermedad, su posible terapia resulta sumamente difícil, si no casi imposible. Y, si bien, como en el caso de la Celestina, la curación por un iletrado es considerada un ejemplo sublime del poder de Dios, que fortalece la fe, conforme a las ideas de Rhabanus Maurus (ca. 776-856) abad de Fulda y arzobispo de Mainz³, el saber de los sabios y conocedores se vuelve incluso más eficaz y portentoso. Es así como, en la *Égloga II*, pone Garcilaso en boca del pastor Nemoroso, el alter-ego del poeta, el magnífico cuento del sabio Severo, médico no solo capaz de

¹ López Gutiérrez, Luciano. *Amor y sexo en el Siglo de Oro*. Madrid. Abada Editores, 2019, pp. 85-86.

² Gargano, Antonio, “‘L’ombra ignuda entro ‘l pensier figura’ . La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI”. *Criticón*. 114. 2012. p. 35.

³ Amasuno, Marcelino V., *Sobre la "ægritudo amoris" y otras cuestiones fisiátricas en "La Celestina"*. En “Anejos de la Revista de Filología Española”. Madrid. CSIC, 2005, p. 189.

curar, conforme con la tradición ficiniana, la enfermedad del amor o el mal de amores, sino incluso suficientemente avezado como para poder cambiar el curso de los ríos y la naturaleza:

En la ribera verde y deleitosa / del sacro Tormes, dulce y claro río, / hay una vega grande y espaciosa, / verde en el medio del invierno frío, / en el otoño verde y primavera, / verde en la fuerza del ardiente estío (Égloga II, vv. 1041-1046).

Un hombre [Severo] mora allí de ingenio tanto / que toda la ribera adonde él vino / nunca se harta de escuchar su canto (Égloga II, vv. 1059-1061).

Este, cuando le place, a los caudales / ríos el curso presuroso enfrena / con fuerza de palabras y señales; / la negra tempestad en muy serena / y clara luz convierte, y aquel día, / si quiere revolvella, el mundo atruena; / la luna de allá arriba bajaría / si al son de las palabras no impidiese / el son del carro que la mueve y guía. / Temo que si decirte presumiese / de su saber la fuerza con loores, / que en lugar de alaballe, lo ofendiese. / Mas no te callaré que los amores / con un tan eficaz remedio cura, / cual se conviene a tristes amadores; / en un punto remueve la tristura, / convierte en odio aquel amor insano / y restituye el alma a su natura. No te sabré decir, Salicio hermano, / la orden de mi cura y la manera; / mas sé que me partí de él libre y sano (vv. 1077-1097).

No sé decir sino que, en fin, de modo / aplicó a mi dolor la medicina / que el mal desarraigó de todo en todo (Égloga II, vv. 1110-1112).

Así curó mi mal con tal destreza / el sabio viejo, como te he contado, / que volvió el alma a su naturaleza / y soltó el corazón aherrojado (Égloga II, vv. 1125-1128).

Garcilaso mantiene, como se puede notar que el amor es un trastorno del alma, alejado de su naturaleza más íntima, que, a través de la sabiduría y el conocimiento, se puede curar, es decir, devolver a su estado natural.

Herrera anota el fragmento, indicando la fuente en la Elegía ovidiana y traduciendo el fragmento original de Ovidio que cita:

Éste, cuando le place - Ovidio en el I de los amores, Elegía 8:

*Cum voluit, toto glomerantur nubila caelo,
cum voluit, puro fulget in orbe dies.*

*Cuando quiere, se juntan los nublados
en todo el cielo, y cuando quiere el día
en el puro orbe luce y resplandece¹.*

Además de resaltar el poder absoluto de intervenir del mago sabio para curar la enfermedad del amor, gracias a sus conocimientos y erudición, también, citando a Galeno, Herrera reflexiona sobre la necesidad de la adecuación de las medicinas en función del tipo de enfermedad: “cuanto conviene (v. 1091): Porque, como dize Galeno en el Libro de l’arte médica, cerca del fin, los reparos i presidios deven ser iguales en fuerças con las enfermedades i con las causas de las enfermedades”².

Por tanto, en sus comentarios subraya Herrera el valor casi divino de los conocimientos del sabio Severo garcilasiano, inspirado en Ovidio, de poder curar la poderosa, temida y casi mortal enfermedad de amores, en cualquier momento, según su voluntad. A la vez, el “cuando le place” de Garcilaso, inspirado del “cum voluit” ovidiano, traducido “cuando quiere” por Herrera, se convierte en lugar poético común de las letras españolas por medio de su fijación en el arsenal de la *inventio* renacentista y, por lo tanto, en la memoria de los poetas cultos. Un lugar poético común que, en las mentes de los eruditos, trae detrás de sí todo un conjunto de símbolos y significados.

Más allá de la sabiduría del mago y de la adecuación de sus medicinas a la tipología de la enfermedad amorosa, Herrera contribuye al saber médico-literario apuntando hacia un antiguo motivo ovidiano que también convierte el erudito sevillano a través de sus comentarios en lugar común de la invención renacentista. Se trata del *cum mala per*

¹ Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001, p. 866.

² Idem, p. 866.

longas convaluere moras, que requiere que el mal de amores vuelva viejo antes de que se pueda curar. Este requisito concuerda con la necesidad de martirizarse el enamorado en su estado de sufrimiento al que me he referido anteriormente. El mismo motivo se recoge también en la segunda égloga de Garcilaso:

SALICIO: Espantado me tienes / con tan extraño cuento, / y al son de tu hablar embebecido, / acá dentro me siento, / oyendo tantos bienes / y el valor desde príncipe escogido, / bullir con el sentido / y arder con el deseo / por contemplar presente / aquel que, estando ausente, / por tu divina relación ya veo. / ¡Quién viese la escritura, / ya que no puede verse la pintura! / Por firme y verdadero, / después que te he escuchado, / tengo que ha de sanar Albanio cierto, / que, según me has contado, / bastará tu Severo / a dar salud a un vivo y vida a un muerto; / que, a quien fue descubierto / un tamaño secreto, / razón es que se crea / que cualquiera que sea, / alcanzará con su saber perfecto / y a las enfermedades / aplicará contrarias calidades.

NEMOROSO: Pues ¿en qué te resumes, di, Salicio, / acerca desde enfermo compañero?

SALICIO: En que hagamos el debido oficio. / Luego de aquí partamos, y primero / que haga curso el mal y se envejezca, / así le presentamos a Severo.

NEMOROSO: Yo soy contento, y antes que amanezca / y que del sol el claro rayo ardiente / sobre las latas cumbres se parezca, / el compañero misero y doliente / llevemos luego donde entiendo / que será guarecido fácilmente (Égloga II, vv.1829-1866).

Herrera traduce el pasaje correspondiente de la fuente ovidiana: “Ovidio en los *Remedios de amor*: «Principiis obsta, sero medicina paratur, / cum mala per longas convaluere moras». Impide tú al principio, porque tarde / la medicina se prepara, cuando / por luenga dilación el mal se esfuerza”¹. Promueve así la fuerte imagen poética del mal prolongado

¹ Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001, p. 922.

debidamente antes de aplicar la medicina adecuada, como lugar común de la dilación y desarrollo prolongado del proceso de la enamoramiento y padecimiento de amor, antes de curarlo con el desamor, al mismo tiempo fijando, como decía, el lugar común en el arsenal imitativo castellano.

Según he comentado antes, la curación que aplica Severo consta en convertir “en odio aquel amor insano”, y ahora en aplicar “contrarias calidades”. Se recoge aquí toda una teoría médica desarrollada y explicada detalladamente por Luis Vives en su *De anima*. Vives mantiene en su doctrina del alma nutridora que el alma humana se nutre de la materia similar a ella y se cura con su contrario, o, dicho de otro modo, que el espíritu crece por la acumulación de una materia análoga y se cura por la asimilación de una materia contraria: “Nos nutrimos con las materias análogas y nos curamos con las contrarias”¹. En el caso de la enfermedad del amor, su contrario es el odio, de donde la unión de los dos hijos de Venus, el Eros y el Anteros, logra “volver al alma a su natura”, es decir curarlo.

En la misma línea de las materias nutridoras, Herrera, citando a Heliodoro, anota que las enfermedades amorosas se alimentan con el silencio: “Mas como] Porque el silencio es alimento de las enfermedades de amor, como dize Eliodoro en el Libro 4”². El pasaje de la *Égloga II* de Garcilaso al que se refiere Herrera describe con detalle el proceso de la contemplación ensimismada y silenciosa de la imagen de la amada estampada a la manera neoplatónica en el alma del amante:

*ALBANIO: Ya te conté el estado tan dichoso / ado me
puso amor, si en él yo firme / pudiera sostenerme con reposo; /
mas como de callar y de encubrirme / de aquélla por quien vivo
me encendía / llegué ya casi al punto de morirme (Égloga II, vv.
419-424).*

¹ Vives, Luis, *Tratado del alma*. Madrid. Espasa Calpe, 1957, p. 15.

² Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001, p. 829.

Conviene recordar brevemente que, según los neoplatónicos, el amor, junto con la música y la filosofía, es una de las tres vías que conllevan al alma humana hasta los límites del mundo sensible, con la ayuda de los tres sentidos superiores correspondientes: la vista por el amor, el oído por la música y el intelecto por la filosofía. Más allá de tal límite del mundo sensible, el alma humana puede seguir su propensión natural hacia las ideas perfectas de lo bello y lo verdadero del mundo inteligible, para llegar a unirse por fin con el bien supremo, o sea, la primera hipostasis neoplatónica del Uno. Según la famosa asociación de Plotino, el Uno se ve muy a menudo representado en la lírica renacentista como el Sol y el Intelecto como la Luz que emanada la Divinidad. De ahí que, la belleza del mundo natural, en la mayoría de las veces imaginado como un *locus amoenus*, propicio para el encuentro amoroso y como imagen de la hermosura sobrenatural de la amada en medio de tal paisaje utópico ideal, es percibida por el sentido de la vista, “hiere los ojos” y trastorna el alma humana, enfermándola.

En la poesía de Garcilaso, la filosofía neoplatónica se actualiza muy a menudo, a veces en feliz síntesis con referencias a los mitos antiguos. En la *Cancion IV*, por ejemplo, las ideas neoplatónicas del amor se juntan con las referencias al mito ovidiano del amor imposible de Apolo y Dafne, un mito que tanto amaba Garcilaso:

*Los ojos, cuya lumbre bien pudiera / tornar clara la noche
tenebrosa / y escurecer el sol a mediodía, / me convirtieron luego
en otra cosa, / en volviéndose a mí la vez primera / con el calor del
rayo que salía / de su vista, que en mí se difundía; / y de mis ojos
la abundante vena / de lágrimas, al sol que me inflamaba, / no
menos ayudaba / a hacer mi natura en todo ajena / de lo que era
primero. Corromperse / sentí el sosiego y libertad pasada, / y el
mal de que muriendo está engendrarse, / y en tierra de sus raíces
ahondarse / tanto cuanto su cima levantada / sobre cualquier
altura hace verse; / el fruto que de aquí suele cogerse / mil es
amargo, alguna vez sabroso, / mas mortífero siempre y ponzoñoso
(Cancion IV, vv.61-80).*

Recoge aquí magistralmente Garcilaso el lugar común del amor como patología que corrompe el alma como una ponzoña mortífera, inspirado, según lo apunta también Herrera, en el *Soneto VI* de Petrarca, en el cual el poeta italiano asocia su amor por Laura con el sabor amargo del laurel:

El fruto. Es de Petrarca, parte I, Son.6:

*Sol per venir al lauro, onde si coglie,
acerbo frutto, che le piaghe altrui
gustando afflige piú, che non conforta.*

*Sólo por ir al lauro, a do se coge
Acerbo fruto, que la llaga agena
Gustado afflige más, que no conforta¹.*

En la *Egloga I*, Garcilaso sintetiza el motivo petrarquista del *mal presente, bien pasado* con sus acostumbradas referencias a la mitología grecolatina y en donde el habitual motivo de la enfermedad del amor se convierte en una elegía por la muerte de su amada Elisa, miméticamente actualizando el hecho real del deceso de Isabel de Freire, la tan querida amante del poeta toledano.

Desarrolla Garcilaso el lugar ameno que le incita a recordar el bien pasado de sus amores y el mal presente de la ausencia de la amada, volcando su alma hacia un sufrimiento amoroso que ya no tiene cura:

*Corrientes aguas puras, cristalinas, / árboles que os
estáis mirando en ellas, / verde prado de fresca sombra lleno, /
aves que aquí sembráis vuestras querellas, / hiedra que por los
árboles caminas, / torciendo el paso por su verde seno; / yo me vi
tan ajeno / del grave mal que siento / que de puro contento / con
vuestra soledad me recreaba, / donde con dulce sueño reposaba /*

¹ Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001, p. 518.

*o con el pensamiento discurría / por donde no hallaba / sino
memorias llenas de alegría (Égloga I, vv. 239-252).*

Herrera anota el asíndeton y, una vez más, fija el lugar común poético, indicando la fuente en “en aquella suave i tierna canción” de Petrarca, que había traducido Boscán: *Claros y frescos ríos, / que mansamente vais / siguiendo*¹ (Anotaciones, 725):

*Chiare, fresche et dolci acque, / ove le belle membra / pose
colei che sola a me par donna; / gentil ramo ove piacque / (con sospir'
mi rimembra) / a lei di fare al bel fiancho colonna; / herba et fior' che
la gonna / leggiadra ricoverse / co l' angelico seno; / aere sacro,
sereno, / ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse: / date udienza
insieme / a le dolenti mie parole extreme (Petrarca, CXXXVI)*².

También en la *Egloga I*, el discurso amoroso elegíaco de Garcilaso se actualiza con la muerte de Isabel Freire, encarnada en el personaje de la ninfa muerta Elisa:

*Y en este mismo valle, donde agora / me entristezco y me
canso en el reposo, / estuve ya contento y descansado. ¡Oh bien
caduco, vano y presuroso! / Acuérdome, durmiendo aquí algun
hora, / que, despertando, a Elisa vi a mi lado. / ¡Oh miserable
hado! / ¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos
filos de la muerte! / Más conveniente fuera aquesta suerte / a los
cansados años de mi vida, / que es más que el hierro fuerte, / pues
no la ha quebrantado tu partida (Égloga I, vv. 253-267).*

Herrera comenta el pasaje remitiendo a la fuente de la imitación en el soneto de Petrarca: “Descripcion de la persona muerta, que la representa ante los ojos por sus partes; i es imitación del *Soneto 31* de la

¹ Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001, p. 725.

² Petrarca, Francesco, *Canzoniere/Cançonierul*. Trad. de Eta Boeriu. Edición bilingüe de Corina Anton, Bucarest. Humanitas, 2011, p. 232.

2 parte de Petrarca”¹ (*Anotaciones*, 727). Se trata de hecho de un soneto en que Petrarca mismo desarrolla el *ubi sunt*, lamentando sus amores por Laura:

*Ov'è la fronte, che con picciol cenno / volgea il mio core in questa parte
e 'n quella? / Ov'è 'l bel ciglio, et l'una et l'altra stella / ch'al corso del mio viver
lume denno? / Ov'è 'l valor, la conoscenza e 'l senno? / L'accorta, honesta, humil,
dolce favella? Ove son le belleze accolte in ella, che gran tempo di me lor voglia
fenno? Ov'è l'ombra gentil del viso humano / ch'òra et riposo dava a l'alma
stanca, et là 've i miei pensier' scritti eran tutti? / Ov'è colei mia vita ebbe in
mano? / Quanto al misero modno, et quanto manca / agli occhi miei che mai non
fien asciutti!*².

Es indicativo para la teoría amorosa el modo en que Herrera afirma explícitamente en sus comentarios que se trata de una descripción de la persona muerta, que el yo poético garcilasiano representa ante los ojos, engendrando de tal modo el sentimiento de tristeza profunda que le envenena y enferma el alma.

En conclusión, el motivo poético de la enfermedad de amores ha logrado traspasar los siglos, reinventándose cada vez, con nuevos sentidos, en función de las mentalidades de cada época. En particular, la obra maestra de Garcilaso de la Vega viene a procesar y a sintetizar de forma muy original los motivos literarios relacionados con la enfermedad del amor existentes en las creaciones artísticas que preceden sus poesías. Asimismo, las concepciones de Garcilaso dialogan fructuosamente con las reflexiones herrerianas que aportan toda la erudición del sevillano en su tarea de esclarecer y facilitar la comprensión de las creaciones del toledano. El ímpetu y la voluntad crítica de Fernando de Herrera hace posible que significantes elementos constitutivos del ya clásico motivo de la enfermedad amorosa, con toda su herencia literaria y filosófica, cobren el estatuto de lugares poéticos comunes en el arsenal de las letras

¹ Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001, p. 727.

² Petrarca, Francesco, *Canzoniere/Cançonierul*. Trad. de Eta Boeriu. Edición bilingüe de Corina Anton, Bucarest. Humanitas, 2011, p. 434.

españolas, a disposición de todos los poetas de su contemporaneidad que quisieran elevar sus creaciones artísticas a un grado superior de dignidad.

Bibliografía:

Textos

Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra, 2001

Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias. Electroneurobiología*. vol. 3 (2). 1996. pp. 1-322

Petrarca, Francesco, *Canzoniere/Cançonierul*. Trad. de Eta Boeriu. Edición bilingüe de Corina Anton, Bucarest. Humanitas, 2011

Rojas, Fernando de, *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid. Cátedra, 1992

Vega, Garcilaso de la, *Poesía*. Edición de Ignacio García Aguilar. Madrid. Cátedra, 2020

Vives, Luis, *Tratado del alma* (1538). Madrid. Espasa Calpe, 1957

Crítica

Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducción de Tomás Segovia. Título de la edición original en lengua italiana: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Valencia. Pre-Textos, 2006

Alsina Clota, José, *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*. Barcelona. Anthropos, 1989

Amasuno, Marcelino V., *Sobre la "ægritudo amoris" y otras cuestiones fisiátricas en "La Celestina"*. En "Anejos de la Revista de Filología Española". Madrid. CSIC, 2005

Crivăţ, Anca, *La lírica hispánica medieval. Una Introducción*. Bucureşti. Editura Universităţii din Bucureşti, 2018

Cátedra, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media*. Salamanca. Universidad de Salamanca, 1989

Ciavolella, Massimo, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medio Evo*. Roma. Bulzoni, 1976

Gargano, Antonio, "L'ombra ignuda entro 'l pensier figura'. La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI". *Criticón*. 114. 2012. pp. 33-69

Lacarra Lanz, Eukene. "El 'amor que dicen hereos' o ægritudo amoris". *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 38. 2015/1. pp. 29-44

López Gutiérrez, Luciano, *Amor y sexo en el Siglo de Oro*. Madrid. Abada Editores, 2019

Morros Mestres, Bienvenido, “Literatura y Medicina en Herrera: de las Anotaciones a Algunas Obras”. *Especial Fernando de Herrera - El siglo que viene*. Coord. Juan Montero. 30/1997, pp. 33-39

Morros Mestres, Bienvenido, “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”. *Anuario Lope de Vega*. 4. 1998. pp. 209-252

Morros Mestres, Bienvenido, “La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna”. *Boletín de la Real Academia Española*. 79. 276. 1999. pp. 93-150

Pego Puigbó, Armando, “Hipertextualidad e imitación (a propósito de los «espíritus de amor» en Garcilaso)”. *Revista de Literatura*. LXV. 129, 2003, pp. 5-29

Ramon Jurado, Enrique Ángel. *De Platón a los neoplatónicos: escritura y pensamiento griegos*. Madrid. Síntesis, 2006

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona. Crítica, 1996

Wack, Mary F, *Lovesickness in the Middle Age. The “Viaticum” and its Commentaries*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1990