Sommario

Núm. 11 (2011)

Contribuciones / Contribuções / Contributi

La Jerusalén de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría
Alfredo Rodríguez López Vázquez

Alcuni aspetti della storia di Cola di Rienzo nella dilogia del licenciado Juan Grajal (La próspera y adversa fortuna del Caballero del Espíritu Santo, 1612)
Debora Vaccari

¿Representación del otro o auto representación?: el caso del Genovés liberal
Marina Bettaglio

Algunas consideraciones sobre el itinerario y la difusión de la literatura informativa en el Siglo de Oro, con el ejemplo de una relación de milagros
Nieves Pena Sueiro

El ocaso del criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez
Ilaria Resta

Il Futurismo in Spagna: da Marinetti a Gómez de la Serna
Carola Sbriziolo

La noche de los tiempos di Antonio Muñoz Molina: “traspasando la frontera del tiempo”
Antonio Candeloro

La fuerza de lo simbólico y tradicional en un cuento breve de Ana María Matute
Marcia Romero Marçal

Botánica del caos: tra catalogazione ed entropia
Sara Princivalle

Editiones

Cinco escritos clarinófilos desconocidos
José Luis Campal, Aurora Sánchez

Canto ritual y simbolismo en el último Cirlot
Felipe Muriel Durán

Marginalia

Articulación temporal y geografía mítica en La memoria de agosto, de Cristina Pérez Valverde
Alfredo Rodríguez López Vázquez

Un requiem beffardo: Domingos Bomtempo, S. Il Nobel privato, s. l., Cavallo di Ferro, aprile 2011
Arlindo José Nicau Castanho

Las claves de La Celestina anterior a Rojas
Milagros Gil Lázaro

Propuesta racional para simplificar la ortografía

Juan Andrés Gualda Gil

La *Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

Desde el descubrimiento de la comedia *La conquista de Jerusalén* en 1991 en la Biblioteca de Palacio, la propuesta hecha por Stefano Arata de que se trata de una obra de Cervantes ha suscitado una atención crítica importante con un sentir general favorable a dicha atribución, pero sin un argumento definitivo claro que acabe por dirimirla. El fondo documental del CORDE permite hoy en día respaldar esta atribución por medio de un cotejo minucioso del texto con los usos lingüísticos de los dramaturgos del período 1580-95. El resumen de esta situación puede encontrarse en un pasaje de su reciente editor, Héctor Brioso:

> Un especialista en el teatro de esa generación como Arata y un cervantista como Montero han señalado frases y pasajes paralelos en la obra de Cervantes y en la *Jerusalén*. Coinciden en nuestra obra y en textos cervantinos expresiones como *ropa rozagante* (v. 2578) –también en el *Viaje del Parnaso* (pág. 108) – o *tristes agüeros* (v. 2032) –en *Numancia*, v. 796-. Algún otro estilema se parece: "ilustre mora" dedicado a Clorinda (v. 1442) se convierte en *El trato* en "ilustre hermosa mora" y se le endosa a Zahara (v. 2086).[1]

Parece claro que estas coincidencias, si no se verifican y cotejan con los usos de otros autores, sólo pueden tener valor orientativo. Por otra parte hay un problema metodológico: la concidencia del sintagma *ropa rozagante* con un texto de 1614 como es el *Viaje del Parnaso* se produce con treinta años de distancia, lo que no ayuda a la credibilidad de la propuesta. Sin embargo el principio básico de estas citas coincidentes puede someterse a un método más claro y articularse de acuerdo con una propuesta general basada en elementos objetivos. Por ejemplo: acotar el período 1580-1595 para ver la frecuencia de uso de determinadas fórmulas lingüísticas; verificar su uso en todos los autores que escriben en ese período; cotejar los usos de los dramaturgos seleccionando un elenco definitorio; proponer un modelo de medida objetivo que pueda formularse matemáticamente con arreglo al cálculo de probabilidades.

Hemos llevado a cabo una revisión de criterios ateniéndonos a estos principios, de modo que el cotejo de autores se hace entre Cervantes, Juan de la Cueva, Gabriel Lobo y Lasso de la Vega, Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués. Hemos tomado también en consideración, para la consulta en el CORDE, las distintas grafías posibles, incluyendo la posibilidad de que la primera letra de un elemento sea una mayúscula, conforme a las

[1] Atribuida a Miguel de Cervantes (2009), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, edición Hérctor Brioso Santos, Madrid: Cátedra (pág. 42).

diferentes entradas que reserva el CORDE para estos casos, y hemos cotejado el singular con el plural (vira/viras; sobrevista/sobrevistas), además de afinar los usos léxicos (vira: pieza del calzado/ vira: flecha). No hemos querido incluir en el repertorio los usos verbales en forma personal, lo que resultaría extremadamente amplio. De esta forma el principio básico de selección ha sido considerar los elementos que aparecen usados al menos una vez por alguno de los cinco autores antedichos, pero que al mismo tiempo aparezcan usados como máximo por tres de los cinco autores. Es decir: términos o expresiones que excluyen por lo menos a dos autores de los cinco. Obviamente descartamos expresiones que, aún cumpliendo estas condiciones, resulten excesivamente generales, con lo que pierden valor probatorio. De esta forma indicamos entre paréntesis cuadrados [ ] el número de veces que una expresión aparece en el CORDE en ese período y más adelante entre paréntesis normales ( ) el número de veces que aparece en cada autor concreto. El repertorio analizado alcanza un total de 40 elementos y su distribución es la siguiente:

1) 'esquiva condición' [2]. "esa tu esquiva condición no amansas" (v. 4). Este sintagma sólo aparece dos veces en todo ese período. En la *Galatea* (1585) y en *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto, autor elogiado por Cervantes. La fórmula es muy poco usual: si ampliamos al período 1570-1599 sólo aparecen dos nuevos casos, uno en *El Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña y otro en *La campana de Aragón* (1595-99), de Lope. Por lo tanto su valor indicial es bastante alto.
2) 'de lo hondo del pecho' [1]. "y de lo hondo/ del pecho dio a luz" (vv. 19-20). Esta secuencia o configuración léxica sólo la usa un autor: Cervantes en la *Galatea*. No hay ningún otro registro entre 1570 y 1599.
3) 'amargo dolor' [4]. "de tu amargo dolor eres opresa" (v. 40). Parece una fórmula típica de los dramaturgos de esa generación, porque sólo aparece en Cervantes (1), Juan de la Cueva (1) y Cristóbal de Virués. El único que la repite es Virués, que la usa 2 veces en el *Montserrate*. No la usan Gabriel Lobo Lasso de la Vega ni Andrés Rey de Artieda.
4) 'corpóreo velo' [4]. "cubierto de mortal corpóreo velo" (v. 80). Tan sólo se registra cuatro veces y de ellas, dos están en Cervantes. También lo usa Cristóbal de Virués.
5) 'paso diligente' [16]. "y a ti vuelven el paso diligente" (v. 140). Este sintagma es más general y es bastante típico de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que lo usa hasta cinco veces y una vez más en el sintagma inverso 'diligente paso'. Además de Lobo aparece también en Juan de Castellanos (7 veces), en Góngora, Virués y Ercilla. Hay que hacer notar que las *Elegías de claros varones de Indias*, de Juan de Castellanos, alcanzan los cien mil versos endecasílabos, en octavas reales, equivalente en extensión a unas cuarenta comedias.
6) 'a vuelo' [4]. "y hacer venir al tardo a vuelo" (v. 164). En este verso hay una discrepancia entre las ediciones Arata y Brioso. Brioso mantiene la lectura 'tardo abuelo', pese a que el verso está mal en la medida (faltan dos sílabas) y que el sintagma 'tardo abuelo' no aparece nunca en la literatura española registrada en el

CORDE. Frente a ello, en el período 1580-95 aparecen 4 casos del sintagma 'a vuelo'. Ninguno entre los autores buscados, pero sí hay un ejemplo en *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto. Cervantes utiliza este giro en 1615, en su comedia *La entretenida*: "el mercader en débil leño a vuelo". En la parte final de este artículo explico las razones que me llevan a postular que el verso correcto debe ser: "y hacer venir el [paso] tardo a vuelo".

7) 'pesado yugo' [7]. "y del pesado yugo descargarte" (v. 171). Aparece en Juan de la Cueva (1) y en Cervantes, dos veces, una en la *Numancia* y otra en la *Galatea*.
8) 'condición terrible' [5]. "¡oh, cómo tienes condición terrible!" (v.189). Aparece en Cervantes, una vez.
9) 'máquinas de guerra' [6]. "de las cristianas máquinas de guerra" (v. 215). Aparece en Cervantes, una vez en 1588.
10) 'inclinada frente' [1]. "Alzad, amigos, la inclinada frente" (v. 233) Tan sólo hay un registro en este período. Está en Cervantes (1581).
11) 'triste/s agonía/s' [1]. "y a los de nuestras tristes agonías" (v. 253). Sólo lo usa Cervantes, una vez en (1581).
12) 'a dulce fin' [1] "donde ha de ser a dulce fin venido" (v. 281). Tan sólo hay un registro, en la *Galatea* (1585).
13) 'paso presuroso' [27]. "con brazo diestro y paso presuroso" (v. 289). De los 27 casos, aparecen 4 casos en Gabriel Lobo y 2 en Cristóbal de Virués.
14) 'mover la lengua' [2]. "mover la lengua, que la turba el miedo" (v. 329). Sólo hay dos ejemplos, uno en Cervantes (1585) y el otro en Juan Pérez de Moya.
15) 'empece' [10]. "cristiano la robó, y que empece" (v. 375). Se trata del verbo 'empecer', no muy usual. Aparece en Cervantes (1581).
16) 'ira ardiente' [6]. "Por esto en ira ardiente" (v. 378). Aparece dos veces en Juan de la Cueva y una en Gabriel Lobo.
17) 'fiero turbador' [1]. "el fiero turbador de mi sosiego" (v. 399). El único autor que usa este sintagma es Cervantes en la *Galatea*.
18) 'furia insana' [13]. "Tiempla, rey, la furia insana" (v. 420). Aparece dos veces en Gabriel Lobo y una en Juan de la Cueva.
19) 'que en balde' [5]. "Yo creo que en balde" (v. 438). Aparece en Cervantes, una vez, (1586).
20) 'viras' [30]. "o arrójante al pecho viras" (v. 474). La palabra tiene dos acepciones principales: 'pieza del calzado' y 'flecha' o 'dardo', que es el que aparece en *La conquista de Jerusalén*. Aparece este uso en Gabriel Lobo (3) y en Juan de la Cueva (1). El CORDE registra, entre esos 30 casos, varios homófonos derivados del verbo 'virar' y de usos latinos.
21) 'luengos cabellos' [4]. "sus luengos cabellos de oro" (v. 475). Aparece una vez en la *Galatea* de Cervantes y las otras tres en Gálvez de Montalvo (1582), que es el prologuista de la *Galatea*.
22) 'larga fatiga' [1]. "áspera y larga fatiga" (v.635). El único autor que usa este sintagma es Juan de la Cueva.

23) 'de fajina' [3]. "entre los duros lechos de fajina" (v. 723). Es vocabulario militar y aparece en Cervantes y en Gabriel Lobo.
24) 'burlerías' [9]. "si a estas burlerías torpes, bajas" (v. 748). Aparece, repetido, en Cervantes.
25) 'amorosa dolencia' [3]. "de la amorosa dolencia" (v. 873). De los 3 usos registrados, dos están en Cervantes.
26) 'fiera mano' [7]. "[tu] padre, con fiera mano" (v. 901). De los siete usos, Cervantes tiene 2. También lo usan Juan de la Cueva (3) y Virués (1).
27) 'pérfido enemigo' [4]. "Detente, perro, pérfido enemigo" (v. 1026). Lo usan Cervantes (1) y Virués (1).
28) 'tan recio que' [17]. "tan recio que ellos solos las rindieron" (v. 1107). El único dramaturgo que usa este sintagma es Cervantes.
29) 'nieve pura' [2]. "eran más blancos que la nieve pura" (v. 1109). Este sintagma depara una sorpresa muy notable, porque frente a lo que podríamos sospechar, tan sólo hay un autor que lo use durante este período: Cervantes, las dos veces.
30) 'tierno sentimiento' [24]. "Y luego con un tierno sentimiento" (v. 1144). Lo usa Cervantes (4) y también Virués (3).
31) 'hondo abismo' [13]. "haciéndola bajar al hondo abismo" (v. 1191). También coinciden Cervantes (1) y Virués (2).
32) 'tan manifiesto' [14]. "por sus hazañas es tan manifiesto" (v. 1226). De nuevo son Cervantes (1) y Virués (1) los únicos que la usan entre los dramaturgos.
33) 'a un punto' [15]. "a un punto mismo todas las gargantas" (v. 1358). Lo usa Cervantes (2).
34) 'en tal sazón' [26]. "si en tal sazón el cielo no ayudara" (v. 1404). Es un giro bastante usado, pero se debe casi exclusivamente a Alonso de Villegas (18 veces), autor del *Flos Sanctorum* más conocido de la época. Cervantes lo usa 2 veces.
35) 'tiempo presuroso' [4]. "y contra el tiempo presuroso lidia" (v. 1451). Otro ejemplo de un giro típico de autores teatrales: lo usan Cervantes (1), Juan de la Cueva (1) y Virués (1).
36) 'con furor insano' [4]. "que en daño tuyo, con furor insano" (v. 1514). En cambio este giro es poco usual y específico de Cervantes entre los dramaturgos.
37) 'suelta lengua' [2]. "amenazar en paz con suelta lengua" (v. 1623). Lo usa una vez Gabriel Lobo.
38) 'sobrevista'. "esa sobrevista negra" (2205). No aparece registrado en ningún autor de ese período. En *La conquista de Jerusalén* aparece en una acotación escénica, pero también en el texto. Aparecerá en Cervantes en 1615 (*Quijote* II) en un pasaje que no deja lugar a dudas: "sobre las armas traía una sobrevista o casaca".
39) 'dura malla' [1]. "¡Qué voces, qué romper de dura malla!" (v. 2454). Tan sólo aparece una vez y en Cervantes.
40) 'mortal dolencia' [5]. "y de mis güesos la mortal dolencia" (v. 2568). De los 5 usos que registra el CORDE, uno de ellos está en Cervantes.

Del análisis detallado de cómo se distribuyen estos 40 elementos léxicos obtenemos que 31 de ellos aparecen en Cervantes (un 77.5 por ciento), 10 en Cristóbal de Virués (un 25 por ciento), 8 en Juan de la Cueva y en Gabriel Lobo Lasso de la Vega (un 20 por ciento), y ninguno, ni uno sólo, en Andrés Rey de Artieda. Parece, pues, que el repertorio es significativo para la atribución. El hecho de que Cristóbal de Virués aparezca con algo más de frecuencia de uso que Lobo y Juan de la Cueva tiene una explicación sencilla: la extensión del *Montserrate* es también muy superior a la obra de los otros dos dramaturgos. En principio la mera comparación estadística debería bastarnos para atribuirle la obra a Cervantes sin mayores dudas, pero un análisis más fino de ese mismo repertorio refuerza de forma drástica esta primera impresión. De los nueve elementos que no aparecen en Cervantes en el período 1580-95, cuatro de ellos {sobrevista, suelta lengua, a vuelo, vira} están en el repertorio de la época del *Quijote*, con lo que los usos cervantinos de ese repertorio pasan a ser 35/40, un 87,5 por ciento. Si filtramos el sub-repertorio más significativo, es decir, aquellos ejemplos en los que sólo un autor utiliza un término dado, es decir, el léxico específico de autor, esto nos hace un repertorio filtrado de tan sólo nueve elementos. De estos, ocho corresponden a Cervantes y uno, 'larga fatiga', a Juan de la Cueva. Quedan fuera Gabriel Lobo y Cristóbal de Virués, que no presentan ningún uso específico de un solo autor. Podemos decir pues, que usando elementos léxicos objetivos, filtrando un período previsible que corresponde al de la época más probable de la obra estudiada, las probabilidades de que la obra sea de Cervantes respecto a que sea de Juan de la Cueva, son de 8 a 1, si nos atenemos al elenco de nueve casos, incluyendo 'sobrevista', avalado por su uso en 1615. Si excluimos este ejemplo y nos limitamos al repertorio de 1580-1595, la proporción es de 7 a 1, que, curiosamente, es la misma proporción porcentual (87,5%) que nos daba el repertorio completo de 40 elementos. Añadirle al repertorio el ejemplo de 'sobrevista' no altera los resultados: simplemente pasamos de 87,5 a 88,8 %., y hacemos descender el porcentaje de Juan de la Cueva de 12,5 a 11,1, lo que es irrelevante a efectos de prueba.

El último filtro es el que corresponde a la frecuencia de uso y que sitúa la redacción de la *Jerusalén* en la misma época que la *Galatea*. En efecto, de los 31 casos en que coinciden la *Jerusalén* y las obras de Cervantes, el reparto es el siguiente:

La Galatea {esquiva condición, en lo hondo del pecho, corpóreo velo, pesado yugo, condición terrible, a dulce fin, mover la lengua, fiero turbador, luengos cabellos, burlerías, amorosa dolencia, fiera mano, tan recio que, nieve pura, tierno sentimiento, hondo abismo, tan manifiesto, en tal sazón, tiempo presuroso, dura malla, mortal dolencia} Total: 21 elementos

La Numancia {inclinada frente, triste agonía, empece, de fajina, pérfido enemigo} Total: 5 elementos.

El trato de Argel {corpóreo velo, nieve pura, a un punto, con furor insano} Total: 4 elementos

Poesías {máquinas de guerra, que en balde} Total: 2 elementos.

Parece bastante claro que esa concordancia de 21 elementos sobre los 40 rastreados apunta a una composición muy próxima en el tiempo a la de la novela pastoril cervantina. Esto permite estudiar la evolución técnica de la dramaturgia cervantina desde la *Numancia* a la *Jerusalén*. Así pues la *Jerusalén* ha debido ser escrita hacia 1585 y retocada hacia 1614, de modo que conserva una gran cantidad de huellas de estilo de la época de la *Galatea* pero también conserva algunas que permiten situar su remodelación hacia 1614. Me limitaré al ejemplo del verso que H. Brioso edita como "y hacer venir al tardo abuelo". Ya he señalado que el sintagma 'tardo abuelo' no existe en toda la historia de la literatura española; por otra parte el verso tiene 9 sílabas, por lo tanto, faltan dos para completarlo. Conforme al sistema acentual la primera parte, con acentos en 2ª y 4ª tiene que ser correcta, y la terminación 'a vuelo' es necesaria para la rima y está avalada por su uso en *La entretenida*. Por lo tanto las dos sílabas que faltan corresponden a una palabra anterior. El procedimiento de descubrimiento es muy sencillo: se trata de verificar los usos cervantinos del adjetivo 'tardo'. Hay tres usos que refuerzan el sintagma natural 'paso tardo': uno en la primera parte del *Quijote*, otro en la novela ejemplar *La fuerza de la sangre* y otro en el *Viaje del Parnaso*. En los tres casos se usa la secuencia 'paso tardo', la única que resuelve, conforme a los usos cervantinos, el doble problema de la medida del verso y de la coherencia semántica. Probablemente las discrepancias entre las ediciones Arata, Sevilla Arroyo y Brioso en lo que atañe a la fijación del texto deben poder resolverse acudiendo a una metodología rigurosa.

Con todos estos datos, no parece apropiado discutirle a Cervantes la paternidad de esta obra basándose en consideraciones subjetivas, ni poner en duda la minuciosa tarea investigadora de Stefano Arata, que ha rescatado por vía documental una pieza importante del primer período teatral de don Miguel de Cervantes. Esta consideración teórica debe poder contribuir a esclarecer los problemas de fijación textual que la *Jerusalén* cervantina todavía presenta, priorizando las hipótesis que concuerden con usos del estilo de Cervantes, que van más allá de los dos que hemos apuntado en este breve estudio.

Alcuni aspetti della storia di Cola di Rienzo nella dilogia del *licenciado* Juan Grajal (*La próspera y adversa fortuna del Caballero del Espíritu Santo,* 1612)*

Debora VACCARI
Università di Roma "La Sapienza"

La commedia in due parti intitolata *La próspera y adversa fortuna del caballero del Espíritu Santo* dell'andaluso Juan Grajal fu pubblicata per la prima volta a Siviglia nel 1612 all'interno della *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (si tratta di una *parte* anomala dato che contiene solo tre opere del Fénix[1], oltre ad essere una falsificazione editoriale[2]).

L'opera mette in scena la storia dell'ultimo tribuno di Roma, Cola di Rienzo, vissuto nel XIV secolo: ancora oggi suscita grande sorpresa il fatto che un drammaturgo minore come Juan Grajal abbia concesso il ruolo di protagonista della sua opera a un personaggio tanto controverso come il tribuno, vittima, soprattutto in Italia, di una implacabile e duratura *damnatio memoriae* dopo il tragico finale della sua "rivoluzione" del 1354. E tuttavia, all'inizio del XVII secolo, il *licenciado* Grajal sceglie proprio Cola di Rienzo come *exemplum* dell'azione della fortuna mutevole e incostante sull'uomo, e soprattutto sull'uomo di potere.

Infatti, specialmente dopo l'ascesa alla *privanza* del Duque de Lerma nel 1598, molti drammaturghi fanno dell'ambigua duplicità della fortuna il tema centrale delle loro commedie, spesso costruite come una dilogia, in due parti. In queste commedie la fortuna non è il tipico espediente usato dall'autore per ordire l'intreccio ma "sirve para enmarcar la trayectoria vital de uno o más personajes generalmente históricos" (Gutiérrez 1975: 4): si tratta della cosiddetta *fortuna bifrons*[3].

---

* Il contenuto di queste pagine è in parte tratto da Vaccari (2007).

[1] Solo *La noche toledana*, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de D. Beltrán de Aragón* e *La vida y muerte del santo negro llamado San Benito de Palermo* sono di Lope de Vega.

[2] La *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* sarebbe stata pubblicata, secondo quanto leggiamo nel frontespizio della prima edizione, da Sebastián de Cormellas a Barcellona nel 1612. In realtà, come ha dimostrato Jaime Moll (1974 e 1995), la *Parte* fu stampata a Siviglia da Miguel Ramos Bejarano. La *Tercera parte*, prima falsificazione di *parte de comedias* di cui si ha notizia, verrà ripubblicata legalmente a Madrid nel 1613 dal *librero* Miguel Martínez –a cui Alonso Pérez aveva ceduto la licenza del Consejo ottenuta il 24 dicembre del 1612– e a Barcellona proprio da Sebastián de Cormellas nel 1614. Gli elementi apportati da Moll per sostenere la paternità di Ramos Bejarano sulla *Tercera parte* vengono ritenuti "concluyentes" da Giuliani (2002: 17), che li riassume nella sua introduzione alla *parte*: la cattiva qualità della stampa e della carta contrasta con la qualità dei prodotti editoriali preparati abitualmente da Cormellas; i dati del frontespizio della *Tercera parte* provengono dalla collezione di *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, pubblicata da Aurelio Mey a Valencia 1608, e la cui seconda edizione fu stampata l'anno successivo a Barcellona da Cormellas (della collezione si riproducono anche i preliminari); la *marca de impresor* presente in più punti del volume è quella generalmente utilizzata da Ramos Bejarano per le sue edizioni.

[3] Tutte le commedie della *Tercera parte* trattano in qualche modo il tema della fortuna: quelle di Lope (*La*

Per ovvie ragioni, la riflessione sulla condizione umana sempre soggetta agli alti e bassi della fortuna ruota quasi sempre attorno a personaggi storici o pseudo-storici, le cui vicissitudini funzionano da *exemplum* e avvertimento non solo per il pubblico ma anche (e soprattutto) per chi, come i *validos*, in quei personaggi si riconosce più direttamente (e questo spiega la stretta relazione tra queste *piezas* e le cosiddette "comedias de privanza", oltre alla loro parentela con il tema della "caída de príncipes")[4]. Perché, con le parole di Lope de Vega nella sua nota dedica a *La campana de Aragón* (*Parte XVIII*, 1623): "La fuerza de la historia representada es tanto mayor que la leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato".

Quello che mi propongo di fare in questo lavoro è analizzare il modo in cui un drammaturgo del *Siglo de Oro* può usare la Storia, manipolandola e reinventandola, con il fine di creare un'opera che risponda a una precisa intenzionalità politico-ideologica.

1. Prima di affrontare le questioni relative al testo oggetto di studio, penso sia opportuno dare qualche breve notizia sul drammaturgo autore della dilogia, il *licenciado* Juan Grajal (o Grajales, dato che il cognome era diffuso in entrambe le forme, e la seconda prevale a partire dal XV secolo, e dato che con questa variante appare come autore di un'altra commedia, *El bastardo de Ceuta*, pubblicata nella *Quinta parte*[5]), il cui nome non è apparso finora in nessuna delle storie del teatro spagnolo. Certamente si tratta di un autore di quarta fila: di lui sono rimaste solo tre commedie di sicura attribuzione (la citata dilogia *La próspera y la adversa fortuna del caballero del Espíritu Santo* e la commedia *El bastardo de Ceuta*), una attribuita anche a Lope de Vega (*El rey por semejanza*, di cui rimane

---

noche toledana, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de D. Beltrán de Aragón* e *La vida y muerte del santo negro llamado San Benito de Palermo*) così come le altre: *Los hijos de la Barbuda* ed *El espejo del mundo* di Luis Vélez de Guevara, *La tragedia de D.ª Inés de Castro* di Mejía de la Cerda, *La privanza y caída de D. Álvaro de Luna*, *La próspera fortuna del Ruy López de Avalos* e *La adversa fortuna del Ruy López de Avalos* di Salustio del Poyo, *El esclavo del demonio* di Mira de Amescua, ovviamente oltre a *La adversa fortuna del caballero del Espíritu Santo* e *La próspera fortuna del caballero del Espíritu Santo* –le commedie appaiono in ordine inverso– di Juan Grajal. Luigi Giuliani, infatti, afferma che "el anónimo recopilador de la Tercera parte estaba [...] interesado en seleccionar piezas teatrales sobre el tema que estaba de moda en los corrales, el de las mudanzas de fortuna" (Giuliani, 2009: 37).

[4] Anche Ignacio Arellano osserva come il tema della caduta dei potenti in queste commedie serva da pretesto per trattare il tema della fortuna: "La verdadera protagonista de estas comedias es la fortuna voltaria y mentirosa, y los argumentos de caídas de privados van dirigidos a la iluminación de las dimensiones fugaces, impredecibles y mudables de la fortuna, y por tanto, a la presentación de conclusiones ascéticas, estoicas [...] y religiosas [...] en tanto que son ejemplo de la sustancial vanidad de la vida terrena" (Arellano, 1996: 58).

[5] Anche la cosiddetta *Quinta parte*, il cui titolo originale è *Flor de las comedias de España de diferentes autores* (Alcalá, 1615) rappresenta un'anomalia nella serie delle *partes* lopiane, dato che contiene solo una commedia del Fénix, *El ejemplo de las casadas*. Le altre *piezas* pubblicate nella *parte* sono *Las desgracias del rey D. Alfonso el Casto* e *La rueda de la fortuna* di Mira de Amescua, *La tragedia de los siete infantes de Lara* di Hurtado de Velarde, *La venganza* di Gaspar de Aguilar, *La hermosura de Raquel. Partes primera y segunda* di Luis Vélez de Guevara, *El premio de las letras por Felipe II* di Salustio del Poyo, *La guarda cuidadosa* di Miguel Sánchez, *El loco cuerdo* di José de Valdivieso, *La enemiga favorable* di Francisco de Tárrega, oltre a *El bastardo de Ceuta* di Juan Grajales. Si veda Dixon (1996) e Moll (1995: 220).

un manoscritto conservato nella Biblioteca Nacional) e il titolo di una commedia non pervenuta (*La sangre encontrada*).

La prima opera che dà notizia di un attore-drammaturgo chiamato "Grajales" è la famosa *Loa de la Comedia* contenuta ne *El viaje entretenido* (1603) di Agustín de Rojas Villandrando. Nella sua *Loa*, Rojas propone una lista di "farsantes que han hecho / farsas, loas, bailes, letras / [...] que componen y han compuesto / comedias muchas y buenas" della prima fase del teatro commerciale in cui accanto a nomi di personaggi noti come Alonso de Morales, Pedro de Morales e Claramonte, appaiono nomi di personaggi praticamente sconosciuti, come Zorita o Mesa, o lo stesso Grajales (Rojas Villandrando 1995: 157-158)[6]. A una ventina di anni di distanza, nel 1624, don Tomás Tamayo de Vargas nella sua *Junta de libros* (1624) scrive al f. 20v del secondo volume: "Lº Juan de Grajales / natural y colegial de Ossuna / comedia de La sangre encontrada"[7]. Pochi anni dopo, Fabio Franchi (nome d'arte dell'ambasciatore Juan Antonio de Vera y Figueroa), nel suo *Ragguaglio di Parnaso. Essequie Poetiche del signor Lope de Vega* (Venezia, 1636), colloca un "Graxales" tra i poeti dell'immaginario *entourage* di Lope de Rueda che presenziano al funerale del *Fénix*[8].

Nel suo *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860), Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado (1860: 179-180) include ben cinque voci diverse relative al drammaturgo andaluso, voci in cui attribuisce ora a "Juan de Grajal" ora a "Juan de Grajales" la dilogía su Cola di Rienzo pubblicata a nome del "licenciado Juan Grajal" e *El bastardo de Ceuta*, a nome "Juan Grajales". Già nel 1893 Restori (1893: 61) commentava la confusione fatta da La Barrera, dicendo che

> evidentemente di un autore solo egli ne ha fatto due e forse più. Io credo che il 1° Grajales notato dal Barrera, il 2° il 3° e il 4° sieno una sola persona di nome "Licenciado Juan" diverso dal Grajales, di cui non si sa il nome di battesimo, citato dal Villandrando.

Il problema dell'esistenza di un drammaturgo chiamato Juan Grajal (o Grajales) diverso da un attore chiamato anche lui Grajales rimane aperto, come emerge anche dalla scheda che il *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* dedica all'attore (*DICAT* 2008: s.v. *Juan de Grajales [o de Grajal]*). Dai dati raccolti nel *database*, che vanno dal 1603 al 1626, si evince che l'attore Grajales e sua moglie, l'attrice Catalina de Peralta, erano "vecinos de Madrid", che nel 1603 lavorarono nella compagnia di Pedro de Valdés, nel 1614 con Alonso de Heredia, Villalba e Andrés de Claramonte, nel 1626 con Juan Morales

---

[6] Rosset, editore de *El viaje entretenido*, in una nota afferma che "a Juan de Grajales se le conoce únicamente como representante" e cita Rennert (1909: 486).

[7] Riprendono la notizia: Méndez Bejarano (1922-25: I, 278), Berenguer (1994: 169-173), Molinari (1994: 136) e Castillejo (2002: 276). Grajales viene citato anche in Cejador y Frauca (1935: IV, 307).

[8] Nel *Ragguaglio* il personaggio di Lope de Rueda presenta a nome di "Graxales" una richiesta che riguarda la scarsa qualità dei suoi versi: "E Graxales con ogni humiltà dimanda che dalle sue [commedie] si leuino le imperfettioni (ch'è il medesimo, che dimandare, che non si gli lasci vn verso in pede) & che si ordini à tutti li Poeti, che piglino essemplo de i gran mali à che obliga il consonante, in quel suo metro doue Dragut, comandando uscir dal Porto la sua Armata, dice: «Zarpa Zarpa, / Tocca la Trombetta, e l'Arpa»". Cito da Empel (1964: 139).

Medrano[9]. Inoltre, la scheda documenta che il nome di un attore chiamato "Grajales" appare accanto al ruolo di *Toreador* nel *dramatis personae* del secondo atto della copia manoscritta de *La competencia en los nobles* di Lope de Vega, datata 16 novembre 1628 e rappresentata per la prima volta dalla compagnia di Tomás Fernández. Morley e Bruerton considerano la commedia de *La competencia en los nobles* di dubbia paternità e collocano la sua composizione tra il 1593 e il 1604; inoltre, la distribuzione delle parti non coincide con nessuna delle compagnie che avevano avuto in loro possesso il manoscritto questa commedia.

Altri dati utili sulla possibile provenienza di Juan Grajal li forniscono i nobiliari e i trattati di araldica. Se consultiamo il *Diccionario Heráldico y Genealógico* di Alberto e Arturo García Carraffa, scopriamo che il cognome "Grajal" appartiene a una casata nobile originaria dell'omonima località di Grajal de Campos (León)[10], casata di cui esiste un ramo nella città andalusa di Jerez de la Frontera, nella provincia di Cadice. Inoltre, i Carraffa affermano che tra la fine del '500 e l'inizio del '600 è esistito un *licenciado* Juan Grajal y Herrera, figlio di Mateo Grajal e Francisca de Herrera, nato a Jerez e sposato con doña Beatriz Vique, nativa di Puerto de Santa María[11].

Un altro dato utile lo fornisce nel suo *Linajes medievales de Jerez de la Frontera* Rafael Sánchez Saus (1996: I, 94-95), secondo il quale il primo Grajal di cui si hanno notizie a Jerez è un Juan de Grajal, *jurado* a Jerez nel 1407. Lo studio di Sánchez Saus, pur essendo limitato al medioevo, è molto utile dal momento che ricostruisce, tra gli altri, l'albero genealogico dei Grajal / Grajales di Jerez de la Frontera, sottolineando che si tratta di una "dinastía de jurados jerezanos" presenti nella città già nel sec. XV. Nelle conclusioni relative al *linaje* dei Grajales, Sánchez Saus (1996: II, 275) sottolinea la persistenza nella famiglia dei nomi Francisco e Juan e del patronimico López, e termina dicendo: "Todo contribuye a trazar la imagen de un pequeño linaje integrado en la oligarquía local"[12].

Ritorniamo alla *Junta de libros* di Tamayo de Vargas, che contiene un'altra informazione su Grajal dato che del *licenciado*, non solo dice che di Osuna fu "natural", ma anche "colegial". Come abbiamo visto, l'informazione riguardante la provenienza di Grajal da Osuna è molto probabilmente errata; viceversa, la notizia riguardante la formazione intellettuale del *licenciado* nel piccolo centro andaluso di Osuna potrebbe essere veritiera. A metà del '500, infatti, don Juan Téllez de Girón, quarto Conde de Ureña, aveva fondato proprio ad Osuna un Colegio-Universidad[13] che non godette mai di buona

---

[9] Per le informazioni sul *comediante* Grajales, si veda anche Rennert (1909: 553). Anche Josef Oehrlein (1993: 311) segnala la presenza di un "Juan de Grajales" nella compagnia di Alonso de Villalba (26.2.1614) e in quella di Andrés de Claramonte (28.3.1614).

[10] Signori di Grajal de Campos furono i Vega, tra cui spiccano le figure di Hernando de Vega, presidente del Consejo de las Ordenes, del Consejo de la Reina, Comendador Mayor de Castilla e signore di Grajal, Palazuelo e Melgar de Yuso e di D. Juan Vega y Enríquez de Acuña. Cfr. Luengo y Martínez (1966).

[11] García Carraffa (1920-1963: XLI, 47-48). Si veda anche Flores de Ocáriz (1990: I, 410).

[12] Anche Francisco Piferrer, nel suo *Apéndice* al *Nobiliario de los Reinos y Señoríos de España*, conferma sia la provenienza dei Grajal da Grajal de Campos (León), sia l'esistenza di un ramo della famiglia a Jerez de la Frontera (1861: I, 33, nota 22).

[13] La Bolla di fondazione di Papa Paolo III *In supereminenti Apostolicae sedis* è datata 10 ottobre 1548: "Nace,

fama: Miguel de Cervantes allude ironicamente all'università nel *Don Quijote* (ad esempio, il "loco de Sevilla" era "graduado en cánones por Osuna") e nel Seicento circolava il detto: "En Osuna y Orihuela todo cuela"[14]. Non è quindi da escludere che Juan Grajal, partendo dalla nativa Jerez de la Frontera, abbia raggiunto Osuna per frequentare l'università e che abbia vissuto nel Colegio ad essa connesso, laureandosi in giurisprudenza come molti dei suoi predecessori.

2. Dopo questa breve introduzione dedicata alle poche notizie sull'autore della dilogia, veniamo all'analisi delle modalità in cui Grajal rielabora la materia storica e delle motivazioni ideologiche sottese alle sue scelte drammaturgiche. Il primo passo riguarda necessariamente le fonti sulle quali si è basato Grajal per la sua dilogia su Cola di Rienzo. Anche se in casi come questo è arduo identificare le fonti precise di un'opera, è possibile avanzare delle ipotesi a partire da una dettagliata analisi testuale della dilogia.

Tra le possibili fonti dell'opera di Grajal la più importante è sicuramente la *Historia pontifical y cathólica en la qual se contienen las vidas, y hechos notables, de todos los Summos Pontífices Romanos* di Gonzalo de Illescas. Si tratta di una cronaca ecclesiastica della seconda metà del XVI secolo, vero e proprio *best-seller* dell'epoca, come dimostrano le numerose edizioni dell'opera pubblicate durante due secoli[15]. Le notizie su Cola di Rienzo sono contenute nella *Segunda parte* (del 1573), e concretamente nel sesto libro, capitoli quarto (dedicato a Papa Clemente VI) e quinto (dedicato a Innocenzo VI). A sua volta, Illescas in questa sezione della sua cronaca usa come fonte la *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades* dell'umanista italiano Flavio Biondo, morto a Roma nel 1463 e nominato esplicitamente nei capitoli su Cola.

L'ipotesi di un uso della cronaca di Illescas come fonte privilegiata per la stesura della dilogia di Grajal si basa soprattutto sulla presenza, nella *Próspera*, della *provisión* emanata da Cola di Rienzo contro il Papa nel 1347, testo che il drammaturgo sembra aver ripreso quasi letteralmente dalla cronaca[16]:

---

pues, el Colegio-Universidad de Osuna como institución pontificia y tal vez fuese ello uno de los motivos para que se considerase menor" (Rubio 1976). Il volume della Rubio è corredato da liste di *colegiales*, nelle quali però non appare Juan Grajal.

[14] Cervantes (1998: I, 1007). Osuna viene citata da Cervantes tre volte nelle sue opere: cfr. Rodríguez Marín (1889). Rodríguez Marín, che dedica al tema anche l'articolo *Cervantes y la Universidad de Osuna* (1899: II, 809-810), sostiene che le ragioni dell'ostilità di Cervantes verso Osuna erano personali: il nonno di Cervantes, don Juan, fu *corregidor* a Osuna, e lo stesso Cervantes fu "recaudador de alcábalas" a Estepa, vicino ad Osuna. Il duque de Osuna, inoltre, aveva favorito Francisco de Quevedo. Tuttavia, Cervantes non fu l'unico a parlar male dell'università di Osuna: ad esempio, Torres Villarroel, alla fine del s. XVIII, scriveva: "Graduóse entre gallos y medianoche y comprando la borla incurrió en una simonía civil de las muchas que se cometen en la Corte, adonde vienen a recuas los mulos cargados de panzas de doctores, licenciados y bachilleres de las Universidades de Sigüenza, Osuna, Irache y otras de la propia harina" (1794-1799: 227-228).

[15] Sulla *Historia Pontifical* si veda Roldán Pérez (1974) o il più recente Gacto (1992). Per le edizioni della cronaca si veda Simón Díaz (1960-1984: XII, 100-107).

[16] Le citazioni della dilogia sono tratte da Vaccari (2007).

Gonzalo de Illescas
Segunda parte de la Historia pontifical
(pp. 28-29)

"A honor y gloria del Sumo Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, y de los bienaventurados apóstoles S. Pedro y S. Pablo y de S. Juan Bautista, en cuyo sacratísimo templo nos recibimos la gloria militar. Item, a reverencia y honor de la Santa Madre Iglesia y de su Sumo Pontífice, y para prosperidad y aumento de la santa ciudad de Roma, y de la sacra provincia de Italia, y de toda la República Cristiana. Nos, Cándido Caballero del Espíritu Santo, Nicolao Severo Clemente, libertador de la ciudad de Roma, celador de Italia, Tribuno Augusto, &c., habiéndose consultado entre mí y los demás jueces desta ciudad de Roma con larga deliberación este negocio, habemos venido a concluir que en esta ínclita ciudad dura todavía la Majestad suprema, el poder y juridición [*sic*] que antiguamente tuvo sobre toda la redondez de la tierra, cuando más aumentada y pujante vino a estar. Por tanto nos ha parecido revocar cualesquier privilegios que en perjuicio desta suprema potencia y majestad se hubieren concedido hasta el día de hoy. Y por no ser ingratos y desconocidos a las grandes mercedes y gracias que del Espíritu Santo habemos recibido, declaramos la ciudad de Roma ser cabeza del mundo y el fundamento de nuestra santa fe católica.

Declaramos así mismo ser libres todas las ciudades de Italia, y deber gozar de la civilidad y derechos que usan los romanos. En consecuencia de lo cual declaramos el Imperio Romano y la provisión dél pertenecer a la misma ciudad y pueblo romano. Y si acaso alguna persona del mundo se sintiere agraviada desta nuestra declaración, desde ahora citamos y emplazamos a todos los emperadores, reyes y príncipes de la Cristianidad, así eclesiásticos como seglares, para que vengan y parezcan ante nos a oír las causas y razones que a esto nos mueven dentro deste año, para el día de Pascua de Espíritu Santo, en la Iglesia de S. Juan de Letrán. Y parricularmente [*sic*] citamos y emplazamos a Carlos Rey de Bohemia, aserto Emperador, y otro cualquiera que pretenda serlo. Con apercebimiento, que si para el dicho día no parecieren ante nos, procederemos en su rebeldía, &c."

Juan Grajal
Próspera fortuna
(prosa dopo il v. 1099)

"A honra y gloria de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, y de los bienaventurados apóstoles Pedro y Pablo, y de san Juan Bautista, en cuyo sacratísimo templo nos recebimos la gloria militar, y a honor y reverencia de la santísima Madre Iglesia y del Sumo Pontífice y para la prosperidad de la Santa ciudad de Roma, de la sacra provincia de Italia y de toda la República Cristiana: nos, el Cándido Caballero del Espíritu Santo Nicolao Severo Clemente, libertador de la ciudad de Roma, Senador de Italia, Tribuno de la plebe, habiéndose consultado entre nos y los demás jueces desta ciudad de Roma, con larga deliberación este negocio, habemos venido a concluir que en esta ínclita ciudad dura todavía la Majestad suprema, el poder y jurisdición que antiguamente tuvo sobre toda la redondez de la tierra, cuando más aumentada y pujante vino a estar. Por tanto nos ha parecido revocar cualesquier previlegios que en perjuicio desta suprema potencia y Majestad se hubiere concedido hasta el día de hoy, y por no ser ingratos y desconocidos a las mercedes y gracias que del Espíritu Santo habemos recibido, declaramos a la ciudad de Roma por cabeza del mundo y fundamento de nuestra santa fe católica.

Y ansí mesmo declaramos ser libres todas las ciudades de Italia y haber de gozar de toda la civilidad y derecho que gozan los de Roma. Nos mismos en consecuencia de la cual declaramos el Imperio Romano y la provisión dél pertenecer a la misma Ciudad y Imperio Romano, y si alguna persona del mundo se sintiere agraviada desta declaración, desde agora citamos y aplazamos a todos los emperadores y príncipes cristianos, así eclesiásticos como seglares, para que vengan ante nos a oír las causas y razones que a esto nos mueven dentro deste año para el día de Pascua de Espíritu Sancto en la Iglesia de san Juan de Letrán; y particularmente emplazamos a Carlos Rey de Bohemia, que se dice llamar Emperador y a otro cualquier que pretenda serlo, con apercebimiento que si para el dicho día no viniere, procederemos en su rebeldía. Dada en Roma en la Iglesia de san Juan de Letrán, a cuatro de enero, de mil y trecientos y setenta y seis años."

A proposito delle due *provisiones*, un'osservazione interessante riguarda il titolo di Cola. Nella *provisión* inclusa nella *Crónica* il tribuno si definisce: "Nos, Cándido Caballero del Espíritu Santo, Nicolao Severo, Clemente, Libertador de la ciudad de Roma, Celador de Italia, Tribuno Augusto &c.". È significativo il fatto che il *licenciado* abbia scelto come titolo delle due parti della dilogia su Cola di Rienzo proprio l'attributo di "Caballero del Espíritu Santo". Nella *Próspera* Grajal riporta il titolo in forma quasi identica: "nos, el Cándido Caballero del Espíritu Santo Nicolao Severo Clemente, libertador de la ciudad de Roma, Senador de Italia, Tribuno de la plebe". Unica differenza tra i due testi è *celador vs. senador*, quest'ultima quasi certamente correzione congetturale di Grajal sull'erroneo *celador*[17]. La lettura *senador* proposta dal drammaturgo è da preferire rispetto a *celador*, che *Autoridades* definisce: "El que zela, cuidando del perfecto y exacto cumplimiento de los ministerios, u obligaciones, y observancia de las leyes. Lat. *Zelador*, *oris*", sia per ragioni linguistiche (da una ricerca sul CORDE emerge che l'uso dell'aggettivo *celador* seguito dalla preposizione *de* + nome di luogo non è attestato), che storiche (Cola di Rienzo fu effettivamente nominato senatore di Roma dal cardinale Egidio de Albornoz nel 1353).

Altre reminiscenze fra *Crónica* e dilogia sono:

Y vino a tanta osadía que se determinó a escribir al papa Clemente que luego, sin poner dilación ninguna, se volviese a la ciudad de Roma con su Corte, con apercebimiento que no lo haciendo, si algún inconveniente veía que se seguía de ello, èl y su pueblo Romano vería lo que convenía en ello y proveerían la silla Apostólica de pastor. (*Segunda parte de la Historia pontifical*, libro VI, cap. 4, p. 28)	No está bien en Aviñón la silla pontifical, el pontífice anda mal: ésta es mi resolución. Escribásele a Clemente que se vuelva a su lugar luego al momento, que estar en Aviñón no es decente; o donde no, proveeremos la silla de Pedro santa. (*Próspera*, vv. 1140-1149)

Accanto a queste riprese puntuali dell'*Historia pontifical*, nelle pagine della cronaca di Illescas è possibile individuare diversi spunti e temi poi sviluppati da Juan Grajal all'interno della dilogia, e in modo particolare nella *Próspera*. Ad esempio, Illescas descrive Cola di Rienzo (che chiama "Nicolao Laurencio", esattamente come farà Grajal nella dilogia) come "un notaro público, persona de baja suerte, de muy poca hacienda, aunque de grande ánimo y muy bien entendido" (p. 27), dove "entendido" vale per "discreto", ovvero "el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar" (Covarrubias 2006: s.v. *discreto*). Grajal decide di sviluppare proprio questo aspetto del personaggio, descrivendo Nicolao come un "mal nacido" (v. 208), ovvero un uomo di

[17] In un brano precedente Illescas omette il primo titolo e definisce Cola con la seguente dicitura: "Nicolao Severo, Clemente, Tribuno de la libertad, y de la paz, y justicia, libertador ilustre de la República Romana" (p. 28), che è traduzione fedele da Flavio Biondo, *Historiarum ab inclinatione Romani Imperii Decades*, fonte principale della *Crónica*: "Nicolaus severus et claemens libertatis pacis iustitiaeque tribunus ac sacrae romanae rei.p. libertator illustris".

umili origini, e un "notario pobre" (vv. 396-397), ma anche come un uomo "alto de pensamientos" (*Próspera*, v. 209). Infatti, all'inizio del secondo atto della *Próspera* il personaggio di Torcato esclama:

> Caso estraño
> que un hombre tan humilde, que aun apenas
> se le conoce padre, haya venido
> a ser de Roma príncipe absoluto,
> sin que haya en ella un hombre solo
> que se lo contradiga. ¿Qué's aquesto?
> ¿Es sueño, es ilusión o encantamento?
> (*Próspera*, vv. 1004-1010)

Tuttavia, in altri passaggi della *Próspera* Grajal si riferisce a Nicolao come a un "desvanecido" (v. 211) e "un loco" temerario (v. 217), come fa anche Illescas nella sua cronaca:

> Y aconteciole, a mi parecer, como a los enfermos, que después de muy flacos vienen a ser frenéticos, y con no tener más que los huesos, cobran con el frenesí tanta fuerza, que no hay quien los pueda tener; y en pasándoles la furia de la cólera, quedan en la misma flaqueza que antes tenían (pp. 28-29).

Covarrubias (2006: s.v. *frenesí*) definisce il "frenesí" di cui parla la cronaca come "una especie de locura causada accidentalmente de la gran calentura, la cual mitigándose, cesa". Illescas conferma il suo giudizio più avanti, quando parla del secondo tribunato di Cola, stavolta inviato dal papa Innocenzo contro Francesco Baroncelli: "parece que fue echar un loco a otro". Lo stesso Nicolao nella *Próspera* dice di sé al v. 325: "¿qué [de un] loco me diferencia?".

Un altro aspetto molto presente nella *Historia pontifical* è l'ideale della *renovatio urbis*, basato sull'idea di Roma come *caput mundi* e sviluppato, per esempio, da Coluccio Salutati o Francesco Petrarca che conobbe Cola e vide in lui un uomo capace di realizzare un ideale così alto. Nella *Próspera* questo aspetto è ampliato e sottolineato varie volte, ad esempio nel lungo monologo che Nicolao pronuncia durante il sonno all'inizio del primo atto:

> ... si desde antiguo lo fue
> Roma, del mundo señora,
> ¿por qué no ha de serlo agora?
> ¿Por qué, romanos? ¿Por qué?
> ¿Por qué de su autoridad
> ha de perder? ¿No es bajeza?
> Roma del mundo es cabeza.
> ¡Viva Roma, libertad!
> Libertad, aquí me fundo:
> viva Roma, que no es
> razón que ande entre los pies

quien es cabeza del mundo.
(*Próspera*, vv. 232-243)

O più avanti:

Roma es cabeza del mundo,
dalde la mano que ha estado
caída y es menester
que le deis todos la mano
para levantarla: ¡ea,
ea valientes romanos!
¡Viva Roma, libertad!
(*Próspera*, vv. 988-994)

Lo stesso succede ai vv. 876, 1124-1127, 1133, 1138, 2373-2375.

Un altro elemento interessante: Illescas sottolinea che l'impresa di Cola inizialmente sembra a tutti un segno della provvidenza divina, e dice che è "cosa caída del cielo":

> Y fue tan extraño el temor, y autoridad que vino a cobrar, que todos le adoraban, y acataban como a cosa caída del cielo. [...] Engendrose luego en los corazones de todos, una universal persuasión, de que Nicolao Laurencio había de reducir el mundo todo a otro nuevo ser, y que debía de venir del cielo para que reformase el mundo en tan corrompidos estragados tiempos (p. 28).

Anche Grajal considera il tentativo di Nicolao come parte di un disegno provvidenziale per restaurare la grandezza di Roma ed eliminare le tirannie:

No habrá nadie
que a la gente común le persüada
que Nicolao es hombre, sino ángel
envïado de Dios, como él publica,
a libertar a Roma.
(*Próspera*, vv. 1039-1043)

Della cronaca di Illescas Grajal riprende anche il paragone tra l'avventura di Cola e il teatro. Dice il cronista: "Durole a Nicolao Laurencio esta farsa solo siete meses" (p. 28); e più avanti: "Y si bien se considera, [las cosas que Dios permite] no son sino como representaciones de comedias, que quien ayer era pastor, es hoy Rey, o Papa, y quien es Emperador, viene a ser soldado, y aun menos" (p. 29). L'autore della *Historia Pontifical*, quindi, usa l'idea del *theatrum mundi* per dimostrare la vacuità e la volubilità dei beni terreni. Da parte sua, Grajal sviluppa il tema nella prima parte della dilogia, in cui il drammaturgo sfrutta tanto la metafora barocca del "gran teatro del mundo" quanto quella della vita come sogno: basta vedere il finale della *Próspera*, in cui lo stesso Nicolao pronuncia questi versi:

¿No habéis visto contra ley
representando al peor

hombre, darle la mejor
figura de príncipe o rey,
que con ser muy mucho menos
que todos, mientras le dura
hacer del rey la figura,
le obedecen los más buenos?
Pues haced cuenta que estamos
representando vestida
la tragedia desta vida
que todos representamos
y que, con ser yo el peor
y más mal representante,
me cupo el más importante
personaje y el mejor.
(*Próspera*, vv. 2580-2595)

3. Per costruire la sua dilogia, Grajal, oltre a basarsi sulla *Historia Pontifical*, si ispira anche agli scritti di Francesco Petrarca, che al tribuno Cola di Rienzo inviò varie lettere, conservate nel suo *Epistolario*. L'*Epistolario* era compreso nell'*Opera omnia* pubblicata a Basilea, nel 1496, cui seguirono le due edizioni veneziane del 1501 e del 1503. Sempre a Basilea furono allestite due nuove edizioni (che includono anche le *Rime* e i *Trionfi*) nel 1554 e nel 1581, a partire da quella di Venezia 1503. Sicuramente accessibile a Grajal, l'Epistolario petrarchesco, strettamente legato al modello ciceroniano, era molto diffuso in Spagna. Peraltro, a dimostrazione della diffusione delle opere latine di Petrarca nella penisola iberica basti ricordare l'influenza in particolare delle *Familiari* e del *De remediis utriusque fortunae* sulla *Celestina*, influenza dimostrata da Deyermond (1975: 72 seg) nel suo *The Petrarchan sources of* La Celestina.

Dello scambio di lettere tra Cola e Petrarca rimangono otto missive del poeta e una risposta di Cola: *Variae*, 48 (*Hortatoria*), 38, 42, 40; *Sine nomine*, 3 e 7; *Familiari*, VII, 7 e XIII, 6. A queste lettere si aggiunge la missiva che accompagna l'*Egloga V*, nella quale il poeta fornisce la chiave di lettura del componimento pastorale. Altri interessanti accenni a Cola si trovano nelle lettere *Sine Nomine* 2 (1347), 4 (1352), 8 e 9 (1351), 17 (1357); *Familiari* VII, 1, 4 e 5 (1347), XI, 7, 16, 17 (1351), XIII, 7 (1352); *Seniles* I, 4.

Tra queste lettere, la più importante è senza dubbio la cosiddetta *Hortatoria* (*Variae*, 48), che Petrarca scrisse nel 1347, quando Cola era appena giunto al potere, per esortare il popolo romano a sostenere l'avventura del tribuno. Tra le molteplici coincidenze relazionate con il ruolo di rinnovatore di Cola, con il tema dei mutamenti della fortuna (non si può dimenticare che Petrarca è anche autore del dialogo *De remediis utriusque fortunae*, tradotto in spagnolo con il titolo *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* da Francisco de Madrid nel 1510, opera nella qualle si parla anche del caso di Cola senza nominarlo[18]), quello che colpisce è soprattutto il parallelismo tra l'*Hortatoria* e l'inizio della

[18] A Cola si riferisce Petrarca nel dialogo 89 del primo libro dell'opera, intitolato *De carceris exitu*. Il poeta non risparmia le critiche al tribuno, che non chiama per nome ma al quale si riferisce dicendo "virum illum

terza *jornada* della *Próspera*. Infatti, il Nicolao di Grajal sembra ascoltare il consiglio di Petrarca, quando gli raccomanda di leggere o di farsi leggere le *historias antiguas*:

> Lege dum vacat: quando id ex commodo non potes, legentes ausculta. Tibi autem in hoc precipue rerum statu quid legendum audiendumve sit potius quam maiorum tuorum res geste et, quorum nulla abundantior urbs est, omnis virtutis exempla domestica? […] michi autem satis erit, si coram te crebro Romani annales et historie relegantur.
> (*Variae*, 48[19])

NICOLAO [...] ¿Qué libro es éste?
URBANO Éste es
libro de varias historias.
NICOLAO Antiguallas y memorias
serán.
URBANO ¿Leo?
NICOLAO Leer puedes.
URBANO "Primeramente, [de] cómo
hizo Nerón abrasar
a Roma"
[...]
"Muerte de Nerva famoso
Emperador".
NICOLAO Con razón
Le da el mundo esa opinión.

URBANO Fue un rey justo y poderoso.
Murió de sesenta y más
años, gozoso y ufano.
"Vida del justo Trajano".
NICOLAO No leas, Urbano, más.
(*Próspera*, vv. 1984-1990, 2024-2029)

Grajal nel terzo atto della *Próspera* sembra letteralmente mettere in scena le parole di Petrarca: Nicolao chiede che gli vengano letti libri "de varias historias", "antiguallas y memorias", che sembrano quasi corrispondere agli Annali e le Storie romane che Petrarca consiglia al tribuno di leggere o farsi leggere. Più avanti, Petrarca propone una serie di esempi di romani illustri, passati alla storia per la loro straordinaria devozione a Roma; lo stesso fa Nicolao nel discorso ai romani col quale interrompe la rappresentazione su Cesare di cui è protagonista nel primo atto della *Próspera*:

---

animosi et magni potius quam constantis incepti" ("quell'uomo che cominciò più magnamente che non perseverò"); aggiunge che "variante fortuna" ("mutandosi la fortuna") fu imprigionato prima dall'Imperatore e poi dal Papa, uscì di prigione per cadere in mano dei suoi nemici dai quali fu "non occisus tantummodo sed discerptus" ("non solamente morto, ma minuzzato"). La traduzione è tratta da Petrarca (1867: I, 324-325).

[19] Petrarca (1996: 38-40).

> Postremo nichil non audendum pro Republica, cuius caritas […] coegit […] Gaium Mutium Scevolam, ut erranti dextere inferret mirandum ipsis hostibus formidandumque supplicium; […] duos Scipiones, ut in Hispania morientes iter Carthaginensium, quando aliter non poterant, corporibus suis et morte precluderent, […] Marcum denique hunc recentiorem Catonem, qui agnomen a morte sortitus est, ut sibi ipse manus ingereret potius quam tyranni eiusdem, licet singularis et unici viri, vultum et servientem patriam videret.
> (*Variae*, 48)

> ¿No fuiste, Roma, señora
> del mundo? Pues ¿cómo has dado,
> Roma, tan grande caída?
> [...]
> Faltan Cévolas en Roma
> que al fuego pongan los brazos;
> faltan fuertes Scipïones
> que destruyan a Cartago.
> Faltan Catones que den
> documentos [...]
> (*Próspera*, vv. 952-954; 972-977)

4. Il teatro storico (e quello di Grajal lo è, e non solo perché tratta di un argomento storico, come si vedrà), a differenza delle cronache, non si limita a riprodurre il passato, bensì lo ricrea: la Storia e i suoi protagonisti, nel momento stesso in cui diventano materiale drammatico, possono essere manipolati e ricostruiti liberamente dal poeta che gli dà un nuovo significato morale, politico e ideologico. Nel teatro storico, pertanto, si produce una "proyección del presente (de su inconsciente ideológico) sobre el pasado, que actúa a modo de marco paradigmático, de forma que la realidad histórica de los espectadores es la realidad representada y proyectada sobre el escenario" (Martínez Aguilar 2001: 376). Nell'analisi dell'opera del *licenciado*, quindi, è necessario valutare le implicazioni connesse all'uso della Storia nella commedia: non è possibile prescindere dal dialogo che si stabilisce tra il lontano passato trecentesco rappresentato (la *próspera y adversa fortuna* di Cola di Rienzo) e il presente secentesco vissuto dal drammaturgo e dal pubblico (la situazione storica, politica e sociale della Spagna barocca).

Tanto più che in Spagna la Storia diventa protagonista della *comedia nueva* proprio nel Seicento. Come sottolinea Joan Oleza (1997: XXVII), i "dramas de hechos famosos" e i "dramas imaginarios del poder y la honra" rappresentano dei generi importanti soprattutto nel teatro maturo di Lope, affermando altresì che "es probable que el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1599 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia"[20].

Un "cambio", questo, le cui motivazioni sono da imputare in primo luogo al dibattito sulla liceità del teatro che accompagna la riapertura dei *corrales* nel 1599 (Oleza 1997: XXXV). Ad esempio, Cabrera de Córdoba nelle sue *Relaciones* afferma che la chiusura

[20] Precisa Oleza che Lope aveva manifestato la sua preferenza per la commedia storica già nella sua prima produzione drammatica (basti pensare a *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* [1579?-83?], la sua commedia più antica sopravvissuta, ancora in quattro atti).

dei teatri aveva avuto lo scopo di "evitar el escándalo y mal ejemplo que en ellas había", ma che "porque los hospitales no pierdan el provecho que se les sigue [...] se da licencia para se representar *comedias de historias*" (Oleza 1997: XXVIII). Ugualmente, in un *memorial* inviato dalla città di Madrid a Felipe II nel 1598, si legge:

> Sirve también *la comedia de memoria de las historias y hechos heroicos loables*, que si bien pueden los doctos tenerla por lo que está escrito, no se debe defraudar de tanto bien a los indoctos ni usurpar la fama de los pasados que tanto se repite y celebra en las comedias.

Rappresentare la Storia su un palcoscenico diventa, pertanto, un mezzo per ottenere il riscatto morale del teatro stesso: il teatro che racconta la Storia, infatti, diventa uno strumento didattico di sicura presa sul pubblico, seguendo la massima ciceroniana "historia magistra vitae", riportata in primo piano dagli umanisti. In secondo luogo, soprattutto dopo il regno di Carlo V, si va formando una nuova coscienza storica nazionale, rafforzata anche grazie alla ripresa di opere come la *Crónica General de España* per mano di Florián de Ocampo o la *Historia de España* del Padre Mariana.

Un genere, quello della commedia storica, che è anche espressione viva dei momenti di crisi di una nazione come la Spagna nella transizione dal XVI al XVII secolo. Per questo i drammaturghi mettono in scena i problemi collegati con la gestione del potere da parte di re e di *privados*[21]. Attraverso il *drama histórico* si recupera la Storia perché essa ha ancora molto da dire anche su un presente tutto da decifrare: come afferma Kurt Spang (1998: 36), "la eficacia del drama histórico crece en la medida en la que se cristaliza una posible similaridad entre conflictos pasados y actuales". Ed è per questo che la Storia diventa il campo di azione di forze irrazionali e potenti come la Fortuna, che è, da una parte, strumento nelle mani di Dio per dimostrare la vanità delle cose umane e, dall'altra, strumento nelle mani del drammaturgo che costruisce la sua opera come avvertimento a chi detiene il potere.

L'uso che Grajal fa della Storia risponde esattamente a quanto esposto finora. Innanzi tutto, gli eventi rappresentati nella dilogia si svolgono nel breve tempo di due commedie e non nell'ampio spazio di una cronaca, per cui Grajal si vede obbligato a operare una selezione e una riduzione del materiale storico tramandato dalle sue fonti (Spang 1998: 36): se trascorrono sette anni tra la caduta della Repubblica romana con la fuga di Cola nel 1347 e la sua seconda esperienza di governo su incarico di papa Innocenzo, nella *Adversa* accade tutto in un lasso di tempo estremamente ridotto (e, concretamente, nella transizione tra il secondo e terzo atto). Ed è proprio la seconda parte della dilogia quella che presenta una maggiore rielaborazione delle fonti storiche. Vediamo qualche esempio.

---

[21] "Se ha definido el teatro histórico nacional de acuerdo con la formulación de Irving Ribner referente al drama histórico inglés, como obra dramática en la cual se representan hechos que su público considera verdaderos y en la cual se reflejan conceptos fundamentales de la historia (Bunn, Cohen). El drama histórico surge en los grandes momentos de transición de la historia de un pueblo. Como las cuestiones de poder son fundamentales para el género, se dramatizan los diversos aspectos del conflicto entre monarquía, nobleza y pueblo" (Bingham Kirby, 2002: 165).

Nella *Historia Pontifical* si descrive la conclusione della prima esperienza di governo di Cola nel 1347: racconta il cronista che a un certo punto il tribuno iniziò a pensare che lo volessero uccidere, per cui una notte decise di fuggire da Roma, finendo prima nelle mani dei suoi nemici e poi in quelle dell'imperatore Carlo, che a sua volta lo consegnò a papa Clemente. E poi Illescas passa a descrivere l'inizio della seconda esperienza di governo di Cola: nel 1354, durante il pontificato di Innocenzo VI, si sollevò a Roma un certo Francesco Baroncelli, che adottò delle misure simili a quelle di Cola, ma con meno successo. Per questo, papa Innocenzo inviò Cola a recuperare il controllo della città. Questi fatti cambiano radicalmente nella dilogia: nell'*Adversa*, Nicolao, dopo aver perso la battaglia contro il Re, emissario del Papa, fugge sui monti, in Francia (Rodulfo commenta: "y ha cogido ya la vuelta / de Francia", vv. 1439-1440) e non a Napoli e poi sulla Maiella come realmente accadde nel 1347.

Il terzo atto dell'*Adversa* si apre con una scena ambientata in una prigione molto probabilmente andalusa (data la presenza di galeotti provenienti da varie località della regione) in cui viene portato Nicolao; da essa lo porta via un *alcalde* per giustiziarlo il giorno successivo. Tuttavia, il Papa decide di graziare il tribuno per poterlo inviare contro Ursino (in realtà, come abbiamo visto, si tratta di Baroncello) che si è ribellato contro il Papa. Nicolao riesce a sconfiggere il ribelle e lo perdona, e il Re decide nominarlo senatore perpetuo di Roma. Tutto il contrario di quello che racconta Illescas (e di quello che accadde veramente): avendo iniziato una guerra contro la famiglia Colonna, Cola rimase solo; deciso a fuggire dal Campidoglio, fu sorpreso, catturato e giustiziato.

Nell'*Adversa*, inoltre, si assiste a una sovrapposizione tra la figura del Re, identificato in più momenti con Carlo IV di Boemia (alla cui complessa nomina si riferisce Nicolao ai vv. 256-257 della *Próspera*: "¿Que todavía se nombra / emperador Carlos?"), e quella di Carlo V (1500-1558), incoronato imperatore a Bologna nel 1529 e protagonista delle vicende che portarono al sacco di Roma del 1527. Ad esempio, ai vv. 12-13, Nicolao afferma: "me dicen que Carlos tiene intento / de entrarse por Calabria": in realtà, sappiamo che non fu Carlo IV a minacciare di entrare in Italia, ma Carlo V che, per vendicare l'affronto subito da parte di papa Clemente VII (al secolo Giulio dei Medici), il quale prima lo usò per sconfiggere il cardinale Pompeo Colonna e poi si schierò contro di lui a fianco del Re di Francia, inviò contro il Papa delle truppe di mercenari (i lanzichenecchi) che entrarono a Roma il 6 maggio 1527. Infatti, ai vv. 263-264 leggiamo anche: "Ya Carlos, señor, ha entrado / por Italia". A fatti contemporanei a Carlo V si ricollegano anche i due riferimenti al cardinale Farnese, presenti nell'*Adversa*: "Milán, señor, te ofrece lo que debe, / pero el habernos dicho que Farnesio / trae especial mandato de Clemente / para cercar a Roma, ha sido parte / de envïarte, señor, tan poca gente" (vv. 20-24) e "Ya, señor, el cardenal / Farnesio, que de la gente / del pontífice Clemente / se intitula general, / con un escuadrón formado / al punto y orden de guerra, / pisa el margen de tu tierra / furioso y determinado" (vv. 83-90). Il cardinale Alessandro Farnese (1468-1549) si era alleato nel 1523 con Giulio dei Medici, eletto papa come Clemente VII, contro il cardinale Pompeo Colonna, sostenitore di Carlo V, cui si riferisce probabilmente Nicolao ai vv. 891-892: "a Pompeyo / venza en ánimo de un roble". Il cardinale Pompeo

Colonna, che nel 1526 occupò la porta di San Giovanni in Laterano e giunse fino al Vaticano, costringendo Clemente VII a rifugiarsi a Castel Sant'Angelo, viene citato anche nel brano in prosa che segue il v. 2 005: "Supo que el Papa estaba con estrema necesidad, porque venía el cardenal Pompeyo contra él y que la gente a esta causa se le rebelaban y mandóle enviar ochocientos mil ducados". Anche quando si parla del sovrano francese la situazione appare confusa: al v. 2 404 della *Próspera* si parla di un "Luis rey de Francia", mentre sappiamo che in realtà ai tempi di Cola il Re di Francia era Filippo di Valois; più avanti, al v. 2 409, si cita un "ilustre Borbón", con un evidente anacronismo poiché l'affermazione dei Borboni in Francia è contemporanea a Grajal (1589). Infatti, il sovrano francese ai tempi di Grajal era Luigi XIII di Borbone (1610-1643).

4a. Ma, evidentemente, la novità più importante della dilogia è la creazione e l'inserimento nell'intreccio storico di un intreccio amoroso. Per questo, nella dilogia del *licenciado* è possibile distinguere due diversi piani che si incrociano: quello della Storia che rappresenta l'intreccio principale, e quello della *fictio* (nella *Próspera*, l'amore tra Nicolao e Laurencia, cui nell'*Adversa* si aggiunge l'amore non corrisposto di Porcia per Nicolao) che rappresenta l'intreccio secondario. L'introduzione di un intreccio amoroso ha una chiara finalità ideologica, quella di evidenziare l'incorruttibilità di Nicolao, il governante perfetto la cui condotta è un esempio di *ars gubernandi*; per questo il tribuno è capace di anteporre ai suoi sentimienti personali (*gusto*) l'interesse della cosa pubblica (*justo*). Per esempio, nella *Próspera* il tribuno decide di allontanare Laurencia, colpevole di aver condannato a morte Sulpicio per un suo capriccio, un nobile della corte romana. Ma non prende questa decisione senza soffrire. Nella commedia Nicolao si dibatte tormentosamente tra *justo* y *gusto*, in un andirivieni tra l'imperativo interiore di rispettare la legge e la volontà di salvare Laurencia. Il tema del conflitto tra "justo" (legge dello stato) e "gusto" (interesse personale), tanto caro a Lope de Vega, ritorna molto spesso tanto nella *Próspera* (cfr. vv. 1112-1115, 1229-1230, 2149-2150, 2285-2286) come nell'*Adversa* (cfr. vv. 120-121, 558-561). Si veda, ad esempio:

> Esto, Urbano, determina
> la justicia, y esto elijo
> contra la fuerza del gusto,
> pues Seleuco recto y justo
> castigó a su proprio hijo.
> Menos hago yo en prender
> a Laurencia, si el amor
> de padre a hijo es mayor
> que el de marido a mujer.
> Aquesto es justicia, anda.
> (*Próspera*, vv. 2199-2208)

Ovviamente, la presenza dell'intreccio amoroso nella dilogia dà la possibilità a Grajal di mettere in scena numerosi meccanismi tipici delle *comedias de enredo*. Per esempio, appare nella dilogia la scena del corteggiamento del *galán* sotto il balcone o la

finestra della *dama* (nella *Próspera*, tanto Nicolao come Ursino si ritrovano sotto la finestra di Laurencia), il *disfraz varonil* (nell'*Adversa*, Laurencia si traveste da soldato), le lettere d'amore (quella di Porcia a Nicolao nell'*Adversa*) e i temi della gelosia e della misoginia.

4b. L'opera di Grajal è, senza dubbio, una dilogia particolare se confrontata con le altre: infatti, il drammaturgo non sceglie un personaggio nobile o un *valido* per mostrare la volubilità della fortuna, ma un personaggio di umili origini –come abbiamo visto-, oltre tutto italiano (e quindi uno straniero, abbastanza "lontano" per il pubblico spagnolo), che si ribella contro il potere ingiusto dei due senatori al governo della città di Roma. Cola si presenta, quindi, come una specie di "rivoluzionario" *ante litteram*, mosso dalla volontà di restituire Roma all'antica grandezza imperiale in un sogno di *renovatio* a lungo condiviso anche da Petrarca. Come abbiamo visto, della vera storia di Cola Grajal decide di mettere in scena il momento della presa di potere e della prima caduta del tribuno nel 1347 per passare poi alla sua riabilitazione nel 1354: lo schema proposto, pertanto, è quello della *próspera-adversa-próspera* fortuna, con una attenta selezione dei fatti storici e l'omissione della tragica fine del tribuno.

L'intenzione politico-ideologica di Grajal è quella di proporre, attraverso Nicolao, l'ideale del perfetto governante, in contrapposizione con i due senatori, suoi predecessori. In effetti, nella *Próspera*, la presa di potere di Nicolao appare giustificata –anche se con la dovuta cautela– dal mal governo dei senatori di Roma. Infatti, il tribuno condensa in sè tutte le qualità che un buon governante deve avere: prudenza, misericordia e senso della giustizia. Si veda, per esempio, il verso riferito a Nicolao con cui si chiude il secondo atto della *Próspera*, ove significativamente viene definito "príncipe", e non "senador" o "tribuno": "Eres un príncipe justo" (v. 1927)[22]. Anche gli altri personaggi lo descrivono come un perfetto principe cristiano:

> No manda cosa, Emilio, que no sea
> vestida de justicia, no hace cosa
> que sea contra ley; castiga vicios,
> premia la virtud, favorece al pobre,
> ampara la vïuda y las huérfanas,
> al fin, acude a todos comúnmente:
> es un Trajano, un Nerva cristianísimo,
> al mundo tiene absorto su gobierno.
> (*Próspera*, vv. 1054-1061)
>
> Es de modo, señor, que no se ha visto
> Roma en tanta quietud, paz y concordia
> desde Trajano acá, y aun imagino
> que Numa ni Trajano no le igualan
> según la rectitud con que los trata.
> Cuanto adquiere reparte con los pobres
> sin dejar para sí sola una mínima;

[22] Nicolao viene definito "príncipe" solo un'altra volta nella *Próspera*: "de Roma príncipe absoluto" (v. 1007).

de la misma manera trata a todos
que si de Roma senador no fuera.
No se le ha conocido en cuatro meses
que ha que gobierna desde Roma a Italia,
cosa que huela a sin justicia. A muerte
a su misma mujer ha condenado,
que es el estremo que decirse puede.
(*Adversa*, vv. 298-311)

Perfino i capi di accusa che vengono presenati al Re contro Nicolao nell'*Adversa* si rivelano una lista delle nobili iniziative del tribuno a favore di Roma (*Adversa*, v. 2021 prosa).

Nell'*Adversa*, nonostante lo scontro militare, Nicolao si dimostra sempre rispettoso dell'autorità del Papa. È giusto con i suoi soldati e con quelli dei suoi nemici: li paga, cede la sua tenda a un soldato ferito e viene paragonato agli imperatori Nerva e Traiano per la sua equanimità e giustizia.

Grajal sottolinea anche il fatto che Nicolao è un uomo di fede e che agisce ispirato dallo Spirito Santo (si ricordi che Nicolao è il "Caballero del Espíritu Santo"):

Él dice que inspirado de la gracia
del Espíritu Santo, que procede
de Padre y Hijo, un Dios y tres personas,
ha hecho lo que ha hecho y ha venido
a libertar a Roma.
(*Próspera*, vv. 1029-1037)

Con questi versi, Grajal, come già aveva fatto Illescas, inserisce la parabola di Cola in un disegno provvidenziale in cui il tribuno è un strumento nelle mani di Dio per castigare la malvagità dei senatori che governano Roma. Tuttavia, allo stesso tempo, il drammaturgo non tralascia il fatto che, nonostante tutto, Nicolao è un tiranno che ha preso il potere con la forza: "Mas, aunque Dios permite tiranías / para azote y castigo de los malos, / no favorece, Marcio, al que las hace" (*Próspera*, vv. 1051-1053).

Già Illescas nella sua cronaca afferma che la promulgazione della citata *provisión* (in cui Cola chiedeva al Pontefice di ritornare a Roma, minacciandolo di procedere alla nomina di un altro papa in caso contrario) era stata un atto di "osadía" "más soberbia y absoluta, que jamás Augusto Cesar, ni Alejandro Magno, ni otro ninguno de los Monarcas del mundo la osaron escribir".

Questa (e, ovviamente, l'essersi ribellato contro il Papa) sarà la colpa che Nicolao dovrà pagare e che provocherà il rovescio della fortuna di cui è vittima nell'*Adversa*. Il suo ruolo di governante, infatti, appare legittimato solo alla fine della seconda parte, quando il tribuno riceve il mandato per governare Roma direttamente dalle mani del Papa e del Re.

5. In conclusione: abbiamo visto come Grajal, un drammaturgo minore contemporaneo di Lope de Vega, usi la materia storica per costruire un'opera, una dilogia in questo caso, con una chiara intenzione politico-ideologica. Da una parte, la stessa

struttura bipartita dà a Grajal la possibilità di interpretare l'avventura di Cola come una ulteriore dimostrazione della forza imponderabile della fortuna, con un chiaro riferimento alla situazione storica spagnola tra il XVI e il XVII secolo. D'altra parte, anche il drammaturgo decide di fare di Nicolao l'esempio del perfetto governante, pieno di virtù e capace di restituire a Roma il suo *status* di città *caput mundi*. Perché solo un principe retto e giusto possiede le qualità necessarie a superare le avversità della fortuna confidando nella Provvidenza di Dio, come riassume bene il Re alla fine dell'*Adversa*:

> Si puede confiarse en los sucesos
> de fortuna, este hombre nos lo enseña,
> pues mella hubieran hecho en una peña
> sus desgracias, que han sido con excesos.
> Viose en prisión burlado de los presos;
> aflicción sentiría, y no pequeña.
> ¡Oh afición de mandar falsa, halagüeña,
> cómo vas penetrando hasta los huesos!
> Caso notable, habérsele probado
> tan gran valor y corazón tan fuerte
> que al bien y al mal esté con un semblante,
> donde colijo yo que Dios le ha dado,
> para no estimar la vida y muerte,
> valor de hombre y pecho de diamante.
> (*Adversa*, vv. 2050-2063)

Non solo: il rigore della fortuna diventa un indizio del favore divino, come dimostra la dilogia di Grajal. Il governante, pertanto, può essere uno strumento nelle mani di Dio nella lotta contro le ingiustizie, ma solo se è, come Nicolao, "un príncipe justo".

Bibliografia

ARELLANO, Ignacio (1996) "El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua", in *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994*), eds. Agustín de la Granja e Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 43-64.

BERENGUER, Ángel (1994) *Madrid en el teatro I. Siglos de Oro*, Madrid, Comunidad de Madrid.

BINGHAM KIRBY, Carol (2002) "Historia", in *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, pp. 165-166.

CASTILLEJO, David (2002) *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y*

lectores con el preámbulo tres diálogos, estatal, racional y teatral, Madrid, Ars Millenii.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1935) *Historia de la lengua y literatura castellana (Época de Felipe IV)*, Madrid, Galo Sáez.

CERVANTES, Miguel de (1998) *Don Quijote*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 2 volumi.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006) *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) y *Suplemento* manuscrito, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

DEYERMOND, Alan David (1975) *The Petrarchan sources of "La Celestina"*, Westport, Greenwood Press.

DICAT (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger (libro + DVD-ROM).

DIXON, Victor (1996) "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias", *Anuario Lope de Vega*, II, pp. 45-63.

EMPEL, Wido (1964) *"In onor della Fenice iberica". Über die "Esequie Poetiche di Lope de Vega", Venedig 1636, nebst einer kommentierten Ausgabe der "Orazione del Cavallier Marino" und des "Ragguaglio di Parnaso"*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

FLORES DE OCÁRIZ, Juan (1990) *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, Instituto Caro y Cuevo, 3 volumi (riproduzione facsimile dell'edizione di Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, 1674-1676).

GACTO, Enrique (1992) "Censura política e Inquisición: *La Historia Pontifical* de Gonzalo de Illescas", *Revista de la Inquisición*, 2, pp. 23-40.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo (1920-1963) *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, Imprenta Antonio Marzo, 86 volumi.

GIULIANI, Luigi (2002) "La *Tercera parte*: historia editorial", *Introduzione* a Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, Lleida, Editorial Milenio-Universitat Autonòma de Barcelona, pp. 11-49.

GUTIÉRREZ, Jesús (1975) *La "fortuna bifrons" en el teatro del siglo de oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

ILLESCAS, Gonzalo de (1652) *Historia pontifical y cathólica en la qual se contienen las vidas, y hechos notables, de todos los Summos Pontífices Romanos*, Madrid, Melchor Sánchez a costa de Gabriel de León.

LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de (1860) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra.

LUENGO Y MARTÍNEZ, José María (1966) *Notas sobre la genealogía de los Condes de Grajal de Campos de sus abusos feudales y de sus mansiones señoriales*, León, Imprenta Provincial.

MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel (2001) "Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua", in *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. Roberto Castilla Pérez y

Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, pp. 371-402.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1922-25) *Diccionario de escritores, maestros, y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 2 volumi.

MOLINARI, Andrés (1994) *Pequeño diccionario de teatro andaluz*, Sevilla, Alfar.

MOLL, Jaime (1974) "La *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores*, falsificación sevillana", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXV, pp. 619-626.

----- (1995) "Los editores de Lope de Vega", *Edad de Oro*, XIV, pp. 213-222.

OEHRLEIN, Josef (1993) *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

OLEZA, Joan (1997) "Del primer Lope al Lope del *Arte Nuevo*", in Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, pp. I-LV.

PETRARCA, Francesco (1867) *De' rimedii dell'una e dell'altra fortuna di messer Francesco Petrarca volgarizzati nel buon secolo della lingua per D. Giovanni Dassaminiato, monaco degli Angeli*, pubblicati da Don Casimiro Stolfi in Bologna presso G. Romagnoli, 1867, 2 volumi.

PETRARCA, Francesco (1996) *Lettera a Cola di Rienzo e al popolo romano* (edizione in latino e italiano), a cura di Muzio Mazzocchi Alemanni, Gaeta, Bibliotheca.

PIFERRER, Francisco (1861) *Apéndice al Nobiliario de los Reinos y Señoríos de España*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán.

RENNERT, Hugo A. (1909) *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York, The Hispanic Society of America.

RESTORI, Antonio (1893) "La Collezione CC* IV. 28033 della Biblioteca Palatina-Parmense", *Studj di filologia romanza*, VI, pp. 1-156.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1889) *Apuntes y documentos para la historia de Osuna*, Osuna, Imprenta de M. Ledesma Vidal.

----- (1899) "Cervantes y la Universidad de Osuna", in *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, vol. II, pp. 809-810.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de (1995) *El viaje entretenido* (1603), ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia.

ROLDÁN PÉREZ, Antonio (1974) "Gonzalo de Illescas y la *Historia Pontifical*", in *Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Sucesores de Nogués, pp. 587-638.

RUBIO, María Soledad (1976) *El Colegio-universidad de Osuna (Sevilla) 1548-1824*, Sevilla, Departamento de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando.

SÁNCHEZ SAUS, Rafael (1996) *Linajes medievales de Jerez de la Frontera*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2 volumi.

SIMÓN DÍAZ, José (1960-1984) *Bibliografía de la literatura hispánica*, 2ª ed., Madrid, C.S.I.C.

SPANG, Kurt (1998) "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico", in *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. Kurt Spang, Pamplona, Eunsa.

TAMAYO DE VARGAS, Tomás (1624) *Junta de Libros. La mayor que España ha visto en su lengua hasta el año de MDCXXIV*, Biblioteca Nacional de Madrid, MSS/9752- MSS/9753, 2 volumi.

TORRES VILLARROEL, Diego de (1794-1799) *Obras completas*, Madrid, Viuda de Ibarra, 15

volumi.

VACCARI, Debora (2007) *La dilogia su Cola di Rienzo del* licenciado *Juan Grajal*, tesi di dottorato, Roma, Università di Roma "La Sapienza", di prossima pubblicazione.

¿Representación del otro o auto representación?: el caso del *Genovés liberal*

Marina Bettaglio
University of Victoria

El arte barroco se caracteriza en el campo de las artes plásticas, pictóricas y, por supuesto, en el ámbito teatral, por la creación de un espacio que incluye al espectador, que entra en diálogo con él y lo invita a participar en su realidad. Como ha subrayado Orozco Díaz, la estética barroca "lleva a la auténtica incorporación del espectador a la obra de arte" (Orozco Díaz 1969: 40). La estricta relación entre obra de arte y espectador se hace patente en el cuadro de Velázquez *Las meninas* que involucra al público que parece transformarse en "un elemento vivo de la composición" (Orozco Díaz 1969: 40). La mirada del pintor parece dirigirse justo a nosotros, que ocupamos el espacio enfrente de la tela, debido al hecho que, según Foucault, "the painter is looking, …He is staring at a point to which, even though it is invisible, we, the spectators, can easily assign an object, since it is we, ourselves, who are that point: our bodies, our faces, our eyes" (Foucault 1973: 4). Aunque nosotros como espectadores nos insertamos en el espacio externo al cuadro con la ilusión de ser el blanco de las miradas de la composición artística, el espejo, en la pared de fondo, revela que, en realidad, este espacio abierto a nuestra intervención está reservado a los monarcas, Felipe IV y su esposa Mariana. Si el poder centralizado de los monarcas informa y organiza el espacio de la tela, dejando un único rasgo de su representación en el espejo de fondo, su influencia se percibe en ausencia. La obra de Velásquez retrata la relación entre espectador y cuadro, relación mediada por la mirada del pintor y de los demás personajes y el público que asiste a la escena, en la cual, en un ilusorio juego visual, invita a participar. Lo que el pintor contempla en una breve pausa no es un espacio vacío, abierto a los espectadores, sino un espacio ocupado por la personificación del poder imperial.

El espacio artístico revela el acto de representar que se centra en la dinámica de la mirada que desde el pintor se dirige al soberano, emanación del poder imperial, creando, al mismo tiempo, la ilusión de la ausencia de esta fuerza reguladora. Como en *La meninas*, en el teatro aurisecular la presencia del poder central está oculta en un juego de espejos y miradas. Tomando como ejemplo el modo en que el poder real organiza la composición pictórica, examinaremos el rol de los valores dominantes que se reflejan en el escenario de una de las obras menos conocidas de Lope de Vega, *El genovés liberal*. Si por un lado la escena de dicha comedia invita al espectador a entrar en su realidad ficticia, a vivir la ilusión de viajar en el espacio y en el tiempo hasta llegar a Génova en el año 1507, en el fondo, como en un espejo, se reflejan las relaciones de poder y los valores de la época. Tal como en *Las meninas* vemos que el espacio limítrofe al cuadro está ocupado por los monarcas, en la obra de Lope de Vega como en un espejo de fondo se vislumbra una presencia no fácilmente identificable. Si por un lado se podría tratar de Otavio Grimaldi, noble genovés en derredor del cual se articula la acción dramática, sus características

morales, marcan el triunfo del honor y la liberalidad, virtudes raramente atribuidas a los mercaderes genoveses[1].

Antes de adentrarnos en el análisis de *El genovés liberal*, nos detendremos en el examen de las características del teatro del siglo de oro, recordando que la época barroca constituye el escenario en el cual el sujeto toma conciencia de la teatralidad de su existencia, es decir, de la escisión entre actor y personaje que caracteriza su manera de percibir la realidad y relacionarse con ella. Al entrar en la modernidad el individuo, en lo que Calderón de la Barca llama *El gran teatro del mundo*, percibe su vida en una relación dinámica entre su actuación como personaje y su rol de espectador que asiste a la actuación de los demás personajes/actores. La posición del sujeto en este espacio barroco de luces y sombras se complica con la aparición de cada nuevo sujeto en una interacción mediada por la mirada del otro. El sujeto, de hecho, existe en relación con otros sujetos en una "reciprocal interactivity between performers and witnesses" (Egginton 2003: 20). El individuo se encuentra en una sociedad en la cual se podría decir, parafraseando a Hobbes, "homo hominis actor", en la cual cada individuo juega un papel al mismo tiempo en que asiste a la representación de sus conciudadanos.

La vida cotidiana de la España del siglo XVII se caracteriza, como destacan Orozco Díaz y Egginton, por una constante actuación a la cual se someten todos los súbditos: "Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, de sus movimientos, de sus gestos; sintiéndose contemplados" (Orozco Díaz citado por Egginton 2003: 78). La situación, por ende, tiene lugar bajo los auspicios de la mirada de un público real o imaginario cuya presencia se ha interiorizado. La mirada ajena funciona como una fuerza disuasoria para reforzar el sistema de valores y normas sociales al que hay que someterse so pena de rechazo y exclusión. El ser humano, entonces, vive en un espacio teatral cuyo director, presente en ausencia, ya no es el dios medieval cuya "presencia" aseguraba la totalidad teológica de su sistema de pensamiento, sino una potente máquina de propaganda que adquiere su poder gracias a la interiorización de un código de comportamiento.

Dentro de esta sociedad basada en las apariencias, en la "opinión" y, por consecuencia, en la mirada, el espectáculo teatral adquiere un rol fundamental. En el juego observador/observado, el espectador que asiste a la representación teatral se ve reflejado en el espejo que es el espacio ficticio creado por los actuantes en el escenario. La relación entre la realidad del espectador y el espacio de la representación se convierte en una relación de reciprocidad. Se trata de una relación de miradas entre el espacio ocupado por el público y la realidad creada por la actuación de los actores "representantes" de un diferente espacio geográfico y temporal. Como ha resaltado Foucault (1973: 14) en el caso de *Las meninas*, "the entire Picture is looking out at a scene for which it is itself a scene. A condition of pure reciprocity manifested by the observing and observed mirror". El público mira el escenario que, a su vez, refleja, como en un espejo deformante, la realidad

[1] Según Nancy D'Antuono (1976: 8) el tono encomiástico de la obra no sería casual: "The comedy was probable written to please a Genoese nobleman—very possibly a Grimaldi—either upon the latter's request or with the intent to solicit funds".

histórica y socio cultural de la "edad conflictiva". Así como en el cuadro de Velázquez el espejo en el fondo de la tela refleja la imagen del poder central, de la misma manera el escenario refleja los valores que el gobierno central trata de difundir entre los ciudadanos de su vasto imperio.

El escenario transmite los valores sociales, reforzando la preeminencia del rey, garante del orden y de la justicia, reivindicando la importancia del honor, el concepto de hidalguía, y, por supuesto, la función reguladora del matrimonio, sustento de la sociedad española. Al asistir a la representación teatral, el espectador se enfrenta con la "manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva" (Maravall 1979: 22). En el precario orden social de la España del siglo XVII, amenazada por guerras exteriores y graves problemas económicos, como el hambre, la peste y la despoblación, el teatro contribuye a la difusión de un sistema de valores típicamente castizos. En un intento por contrarrestar la decadencia material, moral y espiritual, la propaganda imperial se apoya en el teatro para reforzar "un sistema de convenciones sobre las cuales, en ese momento, se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país, orden que había que conservar, en cualquier caso, sin plantear la cuestión de un posible contenido ético" (Maravall 1979: 32-33).

Para mantener dicho "orden social", amenazado por una fuerte crisis económica, que crea una pobreza endémica que alimenta el vagabundaje, la picardía y la prostitución (Aguinaga, Puértolas, Zavala, 1979: 289) no nos sorprende que los dramaturgos hayan llevado a la escena comedias en las cuales se destacan los vicios de los pueblos extranjeros, de un "otro", en oposición al cual construir, orientalísticamente, una imagen positiva de España y de sus costumbres. En realidad España, a pesar de su actitud de superioridad hacia los extranjeros, no necesitaba mirar más allá de sus fronteras para encontrar un "otro" al cual demonizar, ya que desde tiempo atrás iba estigmatizando la imagen de los judíos y los moros, para resaltar las virtudes propiamente españolas. Surge en esta época el mito del casticismo hispano, basado en la idea de la limpieza de sangre, concepto que se convierte en una verdadera obsesión y ocupa la mentalidad de los españoles.

Así pues, cuando en las letras hispanas se destaca el retrato del hidalgo honrado, caracterizado por el "*sosiego*, el no dejarse afectar por las circunstancias materiales, y el escaso interés por modificarlas, pues eso se tomaba como cosa de judíos" (Castro, 1961: 66), sucede que, a partir del reinado del emperador Carlos V, el país se encuentra en una precaria situación económica y social en la cual se impone la presencia de banqueros extranjeros, sobre todo genoveses y alemanes. Para hacer frente a la inestable situación financiera del país, el emperador recurre a numerosos y conspicuos préstamos por parte de banqueros extranjeros, entre los cuales figuran los genoveses. Mientras que el poder de la corona española se extiende en Europa y en el nuevo mundo, su situación financiera sigue empeorando. Por ese motivo en la exploración comercial del nuevo mundo participa activamente la influyente colonia genovesa, presente en Sevilla desde la época medieval.

Se manifiesta así la preeminencia de sus banqueros en la ciudad andaluza en la Casa de Contratación, así como en la capital[2].

En esta difícil situación económica y social empieza a difundirse el "concepto del genovés avaro, con sus puntas y collares de estafador y crapuloso" como explica Miguel Herrero García en su libro *Ideas de los españoles del siglo XVII* (1966: 354). Para entender el resentimiento de los españoles hacia los genoveses bastará recordar el rol de sus banqueros en la economía nacional. De hecho, en el poema *Poderoso caballero*, Quevedo sintetiza el itinerario de las riquezas que desde el nuevo mundo pasan a Génova sin beneficiar a los españoles:

Nace en las Indias honrado
Donde el mundo le acompaña
Viene a morir en España
Y es en Génova enterrado.

Si en la península ibérica el coste de las empresas militares aumentaba proporcionalmente a la deuda nacional, en la península itálica la ciudad de Génova se transformaba en el caudal destinado a guardar las riquezas del nuevo mundo, por lo que sus calles se embellecían con la construcción de nuevos barrios y palacios. Como consecuencia de la mentalidad anti-comercial española basada en la hidalguía, la "Superba", nombre con el que se designa la antigua república marítima, crecía en poder y riqueza. No sorprende, entonces, que en esta precaria situación económica los genoveses, que Quevedo en el *Buscón* llama "Antecristos de las monedas de España" (160), sean considerados responsables de las terribles condiciones económicas del país[3].

Aunque, como hemos sugerido, podríamos esperar una representación orientalística de Génova y de sus habitantes, símbolo de los vicios en contra de los cuales cabía resaltar las virtudes patrias, en *El genovés liberal* Lope de Vega ofrece uno de los pocos retratos positivos de esa ciudad italiana. Analizaremos, entonces, la subversión de la imagen negativa de Génova creada por autores como Mateo Alemán, Cervantes, Quevedo, Tirso de Molina y Gracián que, según afirma Pike, "finally succeded in creating the stereotype of the avaricious, unscrupulous, and materialistic Genoese that was both comic and vicious" (1963: 705). En el imaginario colectivo español esta ciudad era considerada la encarnación del espíritu comercial despreciado en los judíos. El materialismo de los genoveses se opone a los ideales y las virtudes cultivadas por los hidalgos españoles, y era el blanco de la crítica de los autores barrocos.

En la literatura del siglo XVII destacan tres características fundamentales de los genoveses, dos de las cuales están íntimamente ligadas a su rol de administradores de las finanzas españolas y que, por lo tanto, son de naturaleza material, mientras que una es de índole moral. El genovés solía ser representado como usurero o, en caso de adversa

[2] Como destaca Ruth Pike (1963:707) "By the last quarter of the sixteenth century, the Germans ceased to be formidable competitors, and the Genoese incontestably ruled the World of Spanish finance".
[3] "By the opening decade of the seventeenth century, it appeared that Spain was in a state of financial strangulation at the hands of the Genoese" (Pike 1963: 709)

fortuna, declarado en quiebra. Si su codicia no era suficiente para resultar despreciable, el genovés adquiría la fama de mujeriego (Herrero García, 1966: 354). Todos estos elementos, sobre todo la avaricia y la lujuria, se encuentran transformados en la obra de Lope de Vega que presenta, según indica el título de la comedia, a un "genovés liberal". En ningún otro escritor de la época encontramos semejante celebración de la grandeza de la ciudad italiana y de sus habitantes. Según el crítico Ezio Levi, esta comedia "costituisce un inno trionfale alla grandezza di Genova" (37) ya que "è dall'inizio alla fine, dalla prima all'ultima battuta, una vera e marziale epopea della vecchia Genova" (38). El elogio de la ciudad y de sus ciudadanos se hace patente ya desde el título en el cual la contraposición entre el adjetivo genovés y liberal crea un interesante oxímoron. La liberalidad atribuida a un genovés contrasta con la proverbial tacañería característica de este pueblo y destacada por autores italianos antes que españoles:

> [t]he Genoese reputation for parsimony, however, was not born in Spain in the Golden Age. Centuries before, Boccaccio had selected Erminio Grimaldi as an excellent example of an avaricious and niggardly individual. In the seventeenth century Bandello noted that the wealthy and prominent Ansaldo Grimaldi was so stingy that he counted everything he possessed including each piece of paper and string (Pike 1966: 11).

Ahora bien, cabe notar que el nombre de la familia genovesa Grimaldi, a la cual pertenece el mismo Otavio Grimaldi, protagonista de la pieza teatral, ocupa un lugar de relieve en la tradición literaria italiana. Desde la época medieval se registran ejemplos de críticas a los genoveses, como la del mismo Dante que resalta sus vicios: "Ahi, genovesi, uomini diversi/D'ogne costume e pien' d'ogni magagna, /Perché non siete voi del mondo spersi?" (*Inferno XXXIII*: vv151-153).

Si en la *Divina Commedia* se alude en general a todos los genoveses, Boccaccio y Bandello utilizan el mismo apellido Grimaldi para ejemplificar la avaricia de la *gens* genovesa. Sin embargo, contrariamente a lo que se pudiera pensar, no todos los cuentos de Bandello ofrecen una imagen negativa de dicho pueblo. En la "Novella XXVI" de la Seconda parte de *Le novelle*, que sirve de fuente para la obra de Lope, se narra la historia de un honrado caballero genovés, Luchino Vivaldo, quien, enamorado de una joven artesana de la ciudad, trata en vano de seducirla[4]. Como indica el título de la *novella* "Luchino Vivaldo ama lungo tempo e non è amato; poi essendo in libertà sua di goder l'amata donna, se n'astiene", el argumento gira entorno a la "continenza" (931) de Luchino que, a pesar de su intensa pasión amorosa por una muchacha "di basso legnaggio" (932), tras años de cortejo renuncia a gozarla. Cuando durante un período de carestía la joven madre desesperada para alimentar a sus hijos, decide acudir a su antiguo cortejador ofreciendo su cuerpo a cambio de ayuda material, el ilustre caballero le contesta: "Gianchinetta mia, Dio non voglia che ciò che non ha potuto l'amore che t'ho portato da che prima ti vidi, e porterò eternamente, mai d'altra maniera lo possa la fame" (934). Con

[4] Sobre las fuentes italianas de la obra véase Restori, *Genova nel teatro classico di Spagna*.

estas palabras el ilustre caballero sublima su deseo amoroso y lleva a la joven a casa de su esposa ofreciéndole amparo y protección.

Reteniendo tanto la ambientación genovesa como algunos elementos del argumento general del cuento italiano, Lope crea una comedia que, según Levi (1935: 37) "è una delle più belle di tutto il suo teatro". El protagonista, Otavio Grimaldi, exponente de una de las más nobles y distinguidas familias genovesas, vuelve a su ciudad natal después de un mes de ausencia debido a una embajada en Francia. De regreso encuentra a su prometida, la noble dama Alejandra, casada con Camilo y la ciudad en gran estado de alteración. El descontento popular por la entrega de la República en las manos del rey francés Luis XII, acción de la cual se había hecho partícipe Otavio Grimaldi, ha ocasionado una violenta revuelta popular. En este punto la ficción dramática se une a la descripción de los hechos históricos que culminan con el triunfo de la facción popular en contra del poder nobiliario aliado de los franceses. La histórica revuelta de las Cappette de 1507 termina con la elección de un *doge* popular, el tintorero Paulo da Novi, y el destierro de los nobles entre los cuales está el mismo Camilo, esposo de Alejandra.

La obra nos cuenta como, a pesar de muchos intentos infructuosos por vencer la obstinada resistencia de su amada, durante el sitio de la ciudad por las fuerzas francesas, la mujer, movida por el amor a sus hijos hambrientos y a su anciano padre, toca a la puerta de Otavio en busca de ayuda. Venciendo sus propios sentimientos, el caballero la socorre demostrando su liberalidad y honradez. La desinteresada prodigalidad y la virtud moral de Otavio le proporcionan, entonces, el epíteto de "liberal". Mientras tanto las tropas francesas recobran el control de la ciudad restableciendo el poder nobiliario bajo la égida del rey Luis XII. Siguiendo el final clásico de la comedia, la obra termina con la victoria del poder monárquico-señorial, el restablecimiento del orden por parte del rey que decreta la muerte de Paulo da Novi y la boda de Otavio con Marcela, una mujer que, disfrazada de hombre, lo había acompañado desde Francia.

Como destaca Emilio Cotarelo y Mori en el prólogo a su edición de la obra, se trata de un "drama en alto grado interesante, por la gigantesca lucha entre el amor y el honor, personificadas por dos férreos caracteres. Lo mismo Alejandra que Otavio son dos figuras de extraordinaria elevación moral y de suprema belleza dramática" (1928: x). La estatura moral de los protagonistas forma un evidente contraste con el estereotipo del genovés mujeriego que, gracias a su dinero, vence la resistencia de las mujeres más honradas. Según observa Herrero García, "la fama de mujeriego que, al calor de su dinero supieron crearse los genoveses la testifica Tirso elocuentemente" (1966: 369) en obras como *El Caballero de Gracia* y encuentra eco en algunas obras de Lope y Calderón.

En un intento por contrarrestar la imagen negativa de los genoveses a través de la exaltación de sus virtudes morales y civiles, Lope abre la obra con un elogio de la belleza y del valor de la ciudad de Génova que sirve al mismo tiempo para introducir la ambientación de la comedia. Contrariamente a la fama de sus habitantes, la ciudad italiana era conocida por la belleza de sus palacios como se lee en la crónica de Cristóbal Villalón. Así en su *Viaje a Turquía* el autor español la describe como "una gentil ciudad, y muy rica; las calles tiene angostas, pero no creo que hay en Italia ciudad que tenga a una mano

tantas y tan buenas casas" (Citado por Herrero García 1966: 354). En línea con esta visión, el protagonista que, en el sentido etimológico del término, es el primer actor en aparecer en la escena, de vuelta a su patria, prorrumpe con una apasionada exhortación de su ciudad natal:

> ¡Oh Génova, patria bella,
> generosa madre mía,
> mil años me aumenta el día,
> Leonato, que allego a vella!" (vv. 1-4).

Para introducir el escenario de la acción dramática y anticipar el motivo central de la obra a través de la voz de Otavio, Lope presenta a la ciudad italiana llamándola "madre". Asimismo el uso del adjetivo calificativo "generosa", aplicado a la ciudad italiana, debió sonar por lo menos insólito al público de la época acostumbrado, como hemos visto, a epítetos menos lisonjeros en referencia a los "hijos" de dicha tierra. La referencia a la patria, lugar de los padres, transformada aquí en madre, establece un lazo importante entre el personaje y el lugar de origen que le otorga ciertas características. La liberalidad de su hijo celebrada en la escena aparece, entonces, como resultado de su herencia geográfica y familiar. El atribuir a Génova la maternidad de Otavio introduce un motivo etnográfico por el cual el lugar de origen ejerce una influencia indeleble en sus habitantes. El determinismo geográfico, de ascendencia aristotélica, que encontró uno de sus mayores exponentes en Isidoro de Sevilla, evidencia el rol de los factores ambientales en las características físicas y temperamentales de sus habitantes (Bartlett, 2001: 46). Cabe recordar que a partir del enciclopedista andaluz esta idea tuvo rápida difusión en el mundo medieval y fue recalcada por Albertus Magnus. Así como Isidoro de Sevilla, siguiendo a Aristóteles, evidencia la influencia del cielo y de las estrellas en el ámbito geográfico y social, Albertus Magnus, en su tratado *De natura locorum*, insiste en el rol crucial del lugar, del ambiente físico, en la determinación de las características de su población. En la cita de Bartlett leemos: "Everything generated in a place derives its natural properties from that place" (Albertus Magnus en Bartlett 2001: 47). La transformación de la ciudad en madre crea, entonces, otro vínculo entre el *locus*, Génova, y el *genos* que se evidencia en la etimología del vocablo "generosa" que, en su sentido original, indica la ascendencia de una buena estirpe.

En numerosos parlamentos Otavio hace referencia a su ascendencia, cuya "sangre famosa" está inextricablemente ligada al destino de la ciudad, de sus muros y palacios que crean el escenario visual de la obra.

> Y antes que sus edificios,
> famosos muros y almenas,
> quintas de pintura llenas,
> torres altas, frontispicios,
> jaspes y mármoles puros
> trajesen a la memoria

la sangre, el valor, la gloria
de mis ascendientes claros,
una casa de esta hermosa
ciudad me representó
mayor gloria que me dio
aquella sangre famosa. (vv. 33-44)

Por un lado, debido a la escasez de elementos escénicos, la descripción de los elementos arquitectónicos de la ciudad, la referencia a sus "edificios" y "frontispicios", se hace necesaria para la ambientación de la comedia, por otro, en el momento en que se introduce el tema amoroso, la referencia a "la gloria" de sus "ascendentes claros" recalca la pertenencia al grupo étnico genovés. Otavio, entonces, insiste en trazar su genealogía, demostrando su parentesco con las familias genovesas más conocidas (y odiadas) en España:

No el Grimaldo, mi apellido,
no el Oria, no el Centurión,
no el Espínola, aunque son
lo mejor de lo que he sido,
me han dado este contento,
sino aquella que tú sabes,
donde tiene amor las llaves
de mi propio pensamiento (vv. 45-52).

Aunque en el desarrollo de la acción dramática de una comedia de honor la referencia a la herencia familiar de Otavio podría resultar redundante, sin embargo, dentro de la sociedad estamental los vínculos de sangre y la pertenencia a un grupo social adquieren un papel preponderante (Maravall, 1979: 18). La insistencia del protagonista en resaltar su linaje lo sitúa dentro de una "jerarquía de valores" que "confiere al individuo un estatus no por su persona, sino por su pertenencia al grupo en que figura inserto, un prestigio que le eleva, o que, en su defecto, le rebaja, en la serie de planos de valoración diferenciadora que se reconoce dentro de tal sociedad" (Maravall, 1979: 21, 22). La alusión a la mayor gloria de sus antepasados lo sitúa, entonces, como miembro de la nobleza local, es decir, de aquella élite financiera cuya presencia en la península ibérica tiene raíces profundas documentadas desde la época medieval.

Dichas familias mencionadas en la obra son bien conocidas en Italia y en España debido a su influencia comercial en España desde la época anterior a la Reconquista. Los Grimaldi, Centurioni y Spinola, junto a otros, "incuranti dei divieti papali contro i traffici con le terre islamiche" (Pistarino, 1985: 206, 207) habían establecido desde la edad media un floreciente tráfico comercial con el reino de Granada. La posición mercantil de los genoveses se reforzó y cobró renovada importancia con su participación en las actividades marítimas y comerciales que se desarrollaron con el descubrimiento del nuevo mundo, empresa ideada y dirigida por otro, hasta entonces menos ilustre, genovés. De este modo, mientras que algunas ramas de las familias genovesas establecidas en Sevilla se dedicaban

a la actividad comercial y financiera, otras, venciendo la competencia alemana, se consolidaban como banqueros de la corona.

Entonces si a los ojos de los españoles el ser genovés era sinónimo de persona ínfima, el hecho de que Lope reconozca la pertenencia de Otavio al grupo de las familias nobles y lo inserte dentro de ese grupo social equivale a elevar su estatus dentro de la sociedad ficticia representada en la escena, sociedad que, como hemos afirmado, es un reflejo de la sociedad española. La orgullosa declaración de pertenencia a estas familias sirve para atribuir a Otavio el papel social que corresponde a su rango y que demuestra ser fundamental en una comedia de honor. Debido al hecho que "[l]a correlación ser-honor- riqueza es constitutiva del sistema de jerarquía señorial" (Maravall, 1979: 29) es preciso que el público reconozca la identidad social de Otavio, así como la de su enamorada, Alejandra, y de Camilo, el esposo de aquella, en el momento en que se evalúa su valor moral.

A pesar del escenario italiano, el noble Otavio piensa y actúa como un caballero español puesto que, tras una ausencia de un mes, revela su preocupación con respecto a la fidelidad de su prometida, pues el ser mujer era considerado como sinónimo de vulnerabilidad.

> ¡Ay, Leonato!, si la ausencia
> gran ocasión en mujer,
> hizo lo que suele hacer,
> ¿adónde hallaré paciencia?
> Medroso estoy de mi dicha,
> celoso estoy de su fe (vv. 53-58).

La preocupación del embajador genovés no tarda en revelarse fundada. En efecto, no solamente la mujer, sino también "su patria bella" han demostrado su inconsistencia. El desengaño sufrido por Otavio es doble tanto al comprobarse el gran cambio ocurrido en su prometida, que bajo la presión paterna, se ha casado con otro, como en la ciudad caída en manos del bando popular y antifrancés. En un coloquio con Alejandra, entonces afirma:

> Pero terrible rigor
> es que el hombre vaya a Francia
> y a cosa tan de importancia
> le nombren embajador
> y que le digan partiendo
> que le guardarán lealtad,
> y que estará la ciudad
> firme, esperando y volviendo.
> Y que cuando vuelva halle
> la ciudad alborotada,
> la fe y la palabra quebrada
> y le obliguen a que calle.

Y aunque forzoso ha de ser
de la república digo
que ha querido ser conmigo
mudable, como mujer (vv. 649-664).

El cambio repentino de la mujer se refleja en el cambio de actitud de la ciudad hacia Francia y hacia la nobleza, cómplice de la alianza con la monarquía extranjera.

Desilusionado por la inconstancia demostrada por Alejandra durante su ausencia, y por la situación política que lo alejó de la ciudad y le hizo perder a su amada, Otavio sucumbe ante la pasión amorosa. De nada le vale el consejo de Marcelo que lo exhorta a mantener su postura, diciendo:

Vuelve con autoridad,
que las cosas del amor
en los hombres de valor
desdoran la gravedad" (vv. 177-180).

La "loca pasión" (v. 311) de Otavio se opone a la razón: "No gobierna la razón / y quiere amor ser tirano" (vv. 499-500) tanto en el campo sentimental como en las cuestiones políticas. Durante la sublevación popular de las Cappette, frente al pueblo en armas, Otavio retira su apoyo a la causa nobiliaria y declara su alianza con los revoltosos. "Vuestra intención apruebo" (vv. 1107) afirma cuando el pueblo ataca su palacio y, demostrando su simpatía a la causa popular, frena la ira de los sublevados. Gracias a su mudada actitud política, el ex embajador se transforma en un aliado de la causa popular antifrancesa, hecho que, debido al largo conflicto militar entre Francia y España, equivale a una declaración implícita de apoyo a la posición española. Si por un lado el destierro de los nobles filofranceses tenía que suscitar la aprobación de los españoles, por otro el cambio repentino sirve de respaldo al plan de Otavio que, con "industria" trata de reconquistar el amor de Alejandra durante la ausencia de su esposo noble.

En su afán amoroso el genovés, siguiendo la costumbre de los caballeros españoles, no desdeña valerse de engaños introduciendo a su lacayo en casa de la amada para que lo ayude a vencer la resistencia de la honrada mujer. Pero la estratagema de enviar a Marcelo, lacayuelo francés, como obsequio a los recién casados, en vez de ser un caballo de Troya (vv. 396-97) resulta ser un doble engaño. Marcelo en realidad es una dama francesa que, habiéndose enamorado de Otavio durante su estancia en París, decidió disfrazarse de hombre para seguirlo hasta Italia y tratar de enamorarlo. Su presencia en casa de Camilo y Alejandra causa numerosos equívocos ya que en su disfraz varonil "despierta el deseo de la criada Drusila que se le declara abiertamente" (Ferrer Valls, 2003: 202). El travestismo de Marcela/o contribuye al desarrollo de la acción cómica que se contrapone a la acción dramática. En este ambiente doméstico se despliega la trama secundaria inspirada en la ambientación italiana que hace hincapié en los elementos de la *commedia dell'arte*, género teatral muy en boga en España en la época de Lope.

El dramaturgo español, que nunca había viajado a Italia, crea una comedia de ambientación genovesa en la cual destacan los elementos más célebres de las comedias italianas, ya que en su aprendizaje artístico Lope había frecuentado las numerosas compañías de cómicos italianos presentes en Madrid. Aunque los genoveses no eran conocidos como personajes cómicos, Lope, a fin de resaltar la "italianidad" de la obra recalca los elementos típicamente italianos: "i travestimenti, gli scambi di persona, le ricognizioni, gli equivoci, i trafugamenti, i colpi di scena" (Levi, 1935: 22). A estos se unen numerosos elementos dialectales, tanto bergamascos como sicilianos en el habla del gracioso Brunetto, un lacayo al servicio de Camilo[5]. En *El genovés liberal*, entonces, aparece "la más amplia utilización de la lengua italiana en un texto dramático" (Canonica, 1991: 156). Brunetto juega el conocido papel del Zanni, el celoso, que el público madrileño conocía gracias a la presencia de la compañía de los "Gelosi" que actuaban en el corral de la Pacheca bajo la dirección de Ganassa.

Fiel a la imagen de los italianos compartida por el público de la época, Lope construye la acción dramática de manera que el uso de las intrigas y de los disfraces, típicos de la *commedia dell'arte*, contribuyen a crear una de las escenas más cómicas de la obra. Este gracioso, que "nella volgarità dei sentimenti e del linguaggio costituisce l'antitesi della raffinatezza dell'aristocratico padrone" (Levi, 1935: 61) prorrumpe en una escena de celos al descubrir a su enamorada Drusila que está a punto de entregar un anillo a Marcelo diciendo: "Per Dio que el fanchuleto/ me vole pillar la eschiava" (vv. 737-38); a lo que Drusila contesta: "El regacho me engañaba:/ era francés, en efecto" (vv. 739-40) mostrando prejuicios en contra de los franceses, enemigos de los españoles. Los celos de Brunetto aumentan hasta alcanzar el clímax cómico al descubrir a Drusila abrazada a Marcelo, el fingido lacayuelo francés[6]. La furia del gracioso italiano desemboca en una ridícula amenaza de muerte: "Ti farò macarrón,/ ti vollo engotir, Marcelo" (vv. 971-72). La ironía de los celos de Bruneto que declara: "Me moro di gelosía,/ Drusila me ha puesto el corno" (vv. 985-86) crea las risas del público consciente de la verdadera identidad del lacayo enamorado de Otavio.

Mucho se ha escrito sobre el uso del italiano en esta comedia en la cual, sin duda "lo que está a la base de la expresión italiana es un pensamiento español" (Canonica, 1991: 188). Aunque la ambientación italiana se funda en las características más conocidas del repertorio teatral italiano, sin embargo a la base de toda la comedia se percibe un "pensamiento español" que se hace patente en el motivo de la honra. Durante el sitio de la ciudad por las fuerzas francesas, seis años después del destierro de los nobles, Alejandra,

[5] Canonica subraya la peculiar mezcla lingüística de Bruneto, afirmando: "llama la atención que el gracioso Bruneto, de origen «bergamasco» —lo que delata su procedencia de la máscara del Zanni— adopte términos cuya flexión gramatical delata un origen claramente meridional («cussì», «sacho», «sachite», «fachite», «dechite», «parlati», «ca», etc.) junto con voces de su dialecto natal bergamasco, de origen lombardo" (1998:81).

[6] Cabe recordar que las escenas de amor sáfico creadas por los equívocos provocados por el disfraz de la mujer vestida de hombre no eran raras en el teatro español como resalta Carmen Bravo Villasante quien rastrea su origen en el *Orlando Furioso*. Famosa es la escena en que Fiordespina se enamora de Bradamante que, en hábito varonil, iba buscando a su enamorado Ruggero y, vencida por la pasión, se atreve a besarla (1976:16).

que durante todos estos años se había mantenido fiel a la memoria del esposo, sitiada por el hambre, expresa así su concepto del honor:

> Honor, que sois al mundo
> cosa de tanto valor,
> que sois vos primero, honor,
> y vivir el segundo" (vv. 2534-37).

Firme en la voluntad de mantenerse honrada, esta noble mujer prefiere morir de hambre con sus hijos y su padre antes de perder lo que considera el bien más preciado, el honor. Consciente de ser depositaria no solo de su propio honor, sino del honor de su esposo y de su familia afirma: "¡Cielos, morir es mejor/ que no quitar el honor/ a un hombre tan principal" (vv. 2567-69). Frente al espectáculo de su hijo agonizante, entonces acepta el plan propuesto por su padre:

> …vayas apriesa
> a Otavio y pídele allí
> que por el amor pasado
> tu pobre casa sustente,
> y cuando gozarte intente
> lleva este puñal guardado,
> que este guardaba yo triste
> sin saber por qué ocasión,
> y pásate el corazón
> en que tu valor consiste.
> El te dará sepultura
> y a tus hijos de comer,
> sin que llegues a ofender
> tu castidad noble y pura.
> Este es honrado consejo,
> no hay otro que aquí te cuadre (vv. 2648-2663).

Con este intento, consciente de que en las cuestiones amorosas los hombres suelen vencer a las mujeres, Alejandra toma el puñal y se dirige al palacio de Otavio. Mientras tanto el enamorado caballero, exasperado por el desdén demostrado por "aquella fiera" (v. 2725) durante diez años, confiesa sus penas de amor a sus lacayos y el deseo, si pudiera, de entregar todas las riquezas del mundo "porque gozara de Alejandra una hora" (v. 2765). Justo en ese momento Alejandra llega a su casa provocando un profundo conflicto interior en el alma de Otavio. Las fuerzas de la pasión representadas por "la voluntad", "el deseo", "el amor" y "el deleite" que le repiten "Gózala" (v. 2806) se afrontan en duelo a las fuerzas del honor, representadas por "la razón", "la nobleza", "la noble piedad" y el mismo "honor" que invitan a la continencia. En esta contienda, "imitación de los debates medievales" (Canonica, 2002: 553), la razón aconseja: "Tu sangre, tu fama extiende/ en tan honrosa ocasión,/ pues darte el laurel pretende" (v. 2803) y la nobleza reclama:

Eternizar vuestro nombre,
porque aunque está en tu poder,
sólo arrepentirse el hombre
queda después del placer. (vv. 2812-15)

Convencido de la necesidad de actuar honradamente, Otavio, acordándose de su estatus de "hombre bien nacido" (v. 2830) proclama: "Viva el nombre de Grimaldo/ y muera mi loco amor" (vv. 2834-35). Con esfuerzo sobrehumano resiste a su pasión y ordena que sus lacayos acompañen a la dama a su casa con muchas provisiones. El hecho tan inesperado es celebrado por Alejandra que por la prodigalidad lo paragona a "Cipión Cartaginés" (v. 2864) y, frente al anciano padre, proclama: "¡Oh Genovés singular!/ ¡Oh Genovés liberal" (vv. 2907-08). El inaudito acontecimiento induce a Floriano, lacayo de Otavio a exclamar: "Italia, Francia y España/ celebren tan alta hazaña" (vv. 2873-74). Frente a la sorpresa de Otavio, que pregunta: "¿Es esa hazaña? ¿Por qué?" (vv. 2875), Floriano responde:

Pues no es cosa nunca vista
que un hombre tras tantos años
su propio gusto resista,
y que a pesar de sus daños
de su apetito desista? (vv. 2876-80)

El coloquio entre el amo y su lacayo ofrece la oportunidad de explicar el sentido del honor de Otavio que, en la sociedad estamental, se funda en la conciencia de su linaje, su sangre honrada: "No, si es noble, noble soy,/ lo que tengo al tiempo doy;/ esto heredé y esto he hecho" (vv. 2881-83). En el comportamiento de Otavio es imposible no ver el reflejo de lo que Maravall describe como "el resultado de una inquebrantable voluntad de cumplir con el modo de comportarse a que se está obligado por hallarse personalmente con el privilegio de pertenecer a un alto estamento" (1979: 32). Abandonada la "loca pasión", Otavio se conforma con su papel social demostrando su nobleza y honradez. Al final de la comedia, entonces, frente al rey francés que ha entrado triunfalmente en Génova, Otavio se reconcilia con su papel político y social reconociendo la autoridad del monarca extranjero.

El drama de amor se concluye con el restablecimiento del orden por parte del monarca, orden que difiere necesariamente del orden inicial. El peso de la culpa de la revuelta popular recae en el inocente tintero, Paulo da Novi, víctima de la "furia airada" de un "vulgo fiero" (vv. 3015-16) que lo elevó a la púrpura otorgándole el cargo de "Duque" y, en el momento del peligro, lo ofreció como chivo expiatorio. Los equívocos se aclaran, se reconoce la verdadera naturaleza de Marcelo que, según afirma en un *a parte* al principio de la obra,

[l]a gallardía, el talle y compostura
de Otavio de mi tierra me sacaron

que no hay para el amor honra segura.
En fin, mis pensamientos se fiaron
de este traje en que vengo disfrazada. (vv. 330-34)

El rey, depositario del honor, invita a Otavio, acusado de haber raptado a la doncella francesa, a reparar la afrenta casándose con ella, al decir:

¡Mirad lo que puede amor!
Otavio, hacedme placer,
pues que iniciado estáis,
que su honor satisfagáis. (vv. 3068-71)

Aclarada la verdadera identidad del lacayuelo francés, Drusila, que se había enamorado de él suscitando los celos de Bruneto, declara su amor por su antiguo pretendiente. A la boda de los personajes elevados, entonces, se une la de los criados Bruneto y Drusila.

La resolución de los conflictos con el triunfo del honor y del amor conyugal refuerza los valores propiamente españoles bien conocidos al público lopesco. Que los personajes reflejen una mentalidad propiamente española se hace patente en las palabras del *doge*, Paulo da Novi, el cual, refiriéndose a Otavio, lo llama "este mancebo" (v. 2518); asimismo, en el momento de la derrota final, cuando el ejercito francés está a punto de entrar en la ciudad, declara orgullosamente su heroica resistencia: "que no me pienso dar sino es echándome/ como el mancebo de Numancia, al foso" (vv. 2528-29). Los referentes culturales de los protagonistas de la obra son, necesariamente, españoles así como lo es la representación del ambiente italiano, en la que, como hemos notado, destacan personajes y escenas típicas de la *commedia dell'arte*. A diferencia de Luchino y Gianchinetta, protagonistas de la *novella* de Bandello, Otavio y Alejandra revelan el mismo sistema de valores que rige la sociedad española basada en el honor, en la que destaca el concepto del honor, "palabra ausente en Bandello"(Canonica, 2002: 554)

A pesar de la reputación de avaros y mujeriegos de los genoveses, la obra crea un espacio teatral que sirve de espejo a los valores auriseculares. Los genoveses, Otavio y Alejandra son dos ejemplos de personajes sumamente honrados, virtuosos y hasta liberales. Otavio demuestra su valor triunfando sobre sus pulsiones amorosas, socorriendo a su amada sin aprovecharse de las circunstancias. En otras palabras, el caballero genovés ha adquirido el mismo sistema de valores vigente en la sociedad española, pues debido a su rectitud moral gana la aceptación y el epíteto de liberal, en clara oposición con la opinión común de los genoveses. Al mismo tiempo, el espejo en el que se refleja la sociedad española presenta la superioridad moral del sistema de valores que hasta la codiciosa Génova ha adoptado. Por tanto, en este transfer de valores, los españoles demuestran una victoria moral sobre su enemigo comercial.

Los materialistas genoveses se elevan moralmente adquiriendo la honradez, la generosidad y la liberalidad de los españoles. Los protagonistas logran superar su naturaleza étnica, el hecho de ser genoveses, para llegar a ser modelos de honradez. El público, que se refleja en el espacio imaginario que se abre en la escena, asiste a la

reafirmación de los valores de su propia sociedad. El pueblo mercantil, cuyo sistema de valores había puesto en crisis la sociedad española, se redime. Vencida económicamente, la vieja España conquista moralmente a su enemigo comercial en un drama de honor que sirve de autorepresentación.

Bibliografía

BANDELLO, Mateo (1966) *Tutte le opere* ed. Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1966.

BARTLETT, Robert (2001) "Medieval and Modern Concepts of Race and Ethnicity" *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 31, pp. 39-56.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1976) *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad general española de librería.

CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, Elvezio (1991) *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.

----- (1998) "El papel de *Gli inganni*, comedia «dell'arte» de Vincenzo Belando, en las primeras comedias de Lope" *Anuario Lope de Vega*, Vol. IV, pp. 75-86. http://www.prolope.es/telechargements/Anuario%20IV%201998.pdf

----- (2002) "Prólogo a *El Genovés liberal*", *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Lleida, Milenio Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 551-560.

CASTRO, Américo (1961) *De la edad conflictiva: El drama de la honra en Espala y en su literatura*, Madrid, Taurus.

----- (1979) *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno.

D'ANTUONO, Nancy (1976) "Genoese History and Lope's 'El genovés liberal': Sources and implications", *Annali Istituto Universitario Orientale*, 18 pp. 5-13.

EGGINTON, William (2001) *How the World Became a Stage*, Albany, State University of New York Press.

ESCARTÍN, Guillermo (1979) *Historia de España*, Bilbao, Mensajero.

FERRER VALLS, Teresa (2003) "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega", *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro 9-11 julio 2002, Felipe Pedraz Jiménez, Rafael Gonzáles Cañal y Elena Marcello coords, Colección Corral de Comedias, Almagro Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 191-212.

FOUCAULT, Michel (1973) *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York, Vintage Books.

HERRERO, García (1966) *Idea de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.

LEVI, Ezio (1935) *Lope de Vega e l'Italia*, Firenze, Sansoni.

MARAVALL, José Antonio (1972) *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.

----- (1979) *Poder, honor, elites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1969) *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta.

PIKE, Ruth (1963) "The Image of the Genoese in Golden Age Literature" *Hispania* 46, pp. 705-714.

----- (1966) *Enterprise and Adventure: The Genoese in Seville and the Opening of the New World*, Ithaca, Cornell University Press.

PISTARINO, Geo (1985) "Presenze ed influenze italiane nel Sud della Spagna (Secc. XII-XV)" en Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo eds., *Presencia italiana en andalucía: Siglos XIV-XVII. Actas del primer coloquio Hispano-Italiano*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, pp. 21-51.

QUEVEDO, Francisco de (1990) *El Buscón*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia.

RESTORI, Antonio (1912) *Genova nel teatro clásico di Spagna: discorso letto per la solenne inaugurazione degli studi della R. Università di Genova, il giorno 4 novembre 1911*, Genova, Olivieri.

TRAMBAIOLI, Marcella (2009) "La cultural material de las ciudades italianas en el teatro aurisecular" *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura aúrea*, coord. Enrique García Santo Tomás, Madrid, Iberoamericana, pp. 355-380.

VEGA CARPIO, Lope Félix (2002) *El Genovés liberal. Comedias de Lope de Vega*, *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Lleida, Milenio-Universitat Autónoma de Barcelona.

Algunas consideraciones sobre el itinerario y la difusión de la literatura informativa en el Siglo de Oro, con el ejemplo de una relación de milagros*

Nieves Pena Sueiro
Universidad de La Coruña

En las últimas décadas se han publicado algunos estudios que profundizan en la historia de la comunicación europea, vinculada al nacimiento y desarrollo de la imprenta y los correos como base sobre la que se sustenta la historia y el progreso de la sociedad, la cultura y las artes (R. Chartier, P. Burke, M. Infelise).

El florecimiento del Humanismo, la moda epistolar y sobre todo el establecimiento de la imprenta —por su capacidad de reproducir de forma mucho más rápida y barata los textos— supuso que la literatura informativa pasase a ser considerada, además de un instrumento necesario para las estructuras de poder, un negocio lucrativo. La constitución de los correos públicos con unas líneas y circuitos regulares llevó a que la información circulase por cauces casi fijos y con una temporalidad constante. Todo tipo de textos noticieros —cartas, avisos, Relaciones de sucesos, etc.,— viajaban, se copiaban, se publicaban y se difundían rápidamente a través del territorio europeo, pero también en la joven América o incluso en algunas zonas asiáticas, para lo que actuaban como agentes de la difusión los propios correos[1], los embajadores y diplomáticos, los corresponsales —que los propios centros informativos tenían en zonas estratégicas— y también los misioneros y miembros de órdenes religiosas que escribían cartas y relaciones a sus superiores informándoles de los sucesos que tenían lugar allí donde estaban.

En Italia, Roma y Venecia fueron los centros de noticias que abastecían el mercado europeo[2] (y también de América) junto con otros lugares de Europa central como Hamburgo, Colonia, etc. Pero hubo también otros focos ocasionales que se convirtieron en difusores de información debido a que algún acontecimiento impactante sucedía allí o en las proximidades; las circunstancias podían ser diversas: guerras, catástrofes naturales, visitas de algún personaje ilustre, etc. Así por ejemplo, Viena, se convirtió en el principal foco informativo a finales del siglo XVII por ser el escenario de la guerra contra los turcos, como testimonian desde el título, normalmente reflejado en una portadilla, las *Relaciones históricas de la guerra sagrada contra los turcos* que se publicaron primero de forma ocasional y luego semanalmente en diferentes lugares europeos (Roma, Madrid, Lisboa…) desde, por lo

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación cofinanciado por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I + D), Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER): «Biblioteca Digital Siglo de Oro III», código: FFI2009-08113 (subprograma FILO). Una primera versión fue presentada en el Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que tuvo lugar en Roma en julio de 2010.

[1] Correo: "El que tiene el oficio de llevar o traer cartas de una parte a otra", *Auts*. En España se crean primero los Correos Reales (Felipe el Hermoso concede el oficio de Maestro mayor de hostes, postas y correos a Francisco de Tasis en 1505) y luego los correos públicos. En 1517 se establecen las postas de España a Roma, centro noticiero y estratégico de primer orden.

[2] Sin embargo, cabe señalar que estas dos ciudades no publicaron gacetas periódicas hasta finales de siglo (no las necesitaban), a diferencia de otras ciudades italianas que disponen de prensa periódica en la primera mitad del siglo XVII como Florencia (1636-41), Milán (1637-1640), Génova (1639), Nápoles (1642), Bolonia (1645)… como sabemos gracias al estudio de Mario Infelise (2005: 79-100).

menos, 1683 a 1688, como puede leerse en esta publicada en Madrid por Sebastián de Armendáriz:

> *Relación histórica del año 1686. Tocante al estado, sucesos y progresos de la Liga Sagrada contra Turcos. Formada de cartas del mayor crédito, que llegaron con diferentes alcances de Viena, más frescas de seis días que las de el Ordinario. Publicada el Martes 9 de julio.*

Las noticias circulaban generalmente siguiendo el mismo itinerario de los correos y las postas, salvo alguna información confidencial que, por motivos de seguridad, había de seguir otros caminos. Sabemos, por ejemplo, que las noticias partían de Roma hacia España bien por barco, llegando al puerto de Barcelona, bien por las postas vía Milán, Génova, Lyon… Madrid, (Motáñez Matilla, 1953) y de ahí se distribuían a los principales centros impresores o a donde interesasen según su contenido. Las noticias de Flandes, Europa del norte y centro habían de cruzar los Alpes hasta llegar a Venecia y de ahí se distribuían al suroeste europeo.

Con los avances en la organización de los correos y las infraestructuras, también se desarrolló el negocio informativo. La publicación de Relaciones de sucesos creció en número conforme avanzaba el siglo XVI, lo que tuvo consecuencias importantes: se creó la necesidad de estar informado; las propias imprentas, con diversas estrategias, provocaron un aumento del ansia de saber en el pueblo, de ahí que, si hasta el momento la mayor parte de estos textos salían a luz de manera ocasional, a partir de los primeros años del siglo XVII las principales ciudades europeas contasen con una publicación periódica, además de las relaciones ocasionales: Estrasburgo, Hamburgo, Colonia, Bruselas, Ámsterdam, Sevilla o París fueron las más diligentes en establecer la prensa periódica[3]. Así estaba el panorama informativo europeo: a mediados del siglo XVII en las principales ciudades se publicaba información periódica (semanal la mayor parte de las veces) al tiempo que corrían relaciones de sucesos, tanto manuscritas como impresas de forma circunstancial por todo el territorio.

En España la situación era semejante: relaciones manuscritas e impresas conviven, al tiempo que nacen en diversas ciudades a lo largo del siglo publicaciones con información periódica. Ya a finales del siglo XVI hay constancia de la publicación de las primeras relaciones seriadas, impresas por Rodrigo Cabrera en Sevilla, labor que continúa luego, ya en el siglo XVII, en la década de 1620 Juan Serrano de Vargas; por las mismas fechas en Madrid salen a luz las *Cartas de Novedades de esta corte* de la autoría de Almansa y Mendoza también seriadas (Borrego y Ettinghausen, 2001); más tarde, en 1641, Jaume Romeu publica sus *Novas ordinarias* en Barcelona. Aun así, la primera publicación periódica oficial, la *Gaceta Nueva* editada en Madrid, no se publicó hasta 1661.

Sin embargo, llama la atención que en algunos lugares del territorio peninsular bastante transitados, como pudiera ser Santiago de Compostela, con su incesante ir y venir de peregrinos, la imprenta apenas fuese un pequeño negocio y no se sacase partido del mercado de la información: de hecho, en la actualidad apenas se documentan una docena de

[3] Aunque hasta hace bien poco se consideró que la prensa periódica nació en Europa de la mano de T. Renaudot, la *Gazette…* publicada en París en 1636, pero algunos estudiosos como M. Infelise (2005) nos han desvelado que en otros lugares de Europa ya se editaban mucho antes impresos noticieros de forma periódica, como es el caso de algunas ciudades alemanas como Estrasburgo (1605), Wolfenbütel (1609), etc. y otras holandesas como Ámsterdam (1620).

relaciones de sucesos impresas hasta finales del siglo XVIII[4] y se sabe que no existieron gacetas ni otro tipo de publicaciones periódicas hasta los primeros años del siglo XIX. Aunque es cierto que el fenómeno informativo de las relaciones de sucesos sí llegó, aunque tarde —la primera *Relación* salida de una imprenta compostelana que se conoce hasta el momento es la escrita por Gómez Tonel (1612) sobre las exequias de Margarita de Austria— no consiguió calar, y solo de forma esporádica se editan Relaciones de sucesos en Compostela. Parece extraño que, lo que pudiera ser un centro informativo de primer orden, no haya aprovechado sus recursos para hacer negocio, pues hay constancia de que en algunas fechas llegan peregrinos y viajeros de forma masiva de diferentes lugares de España y Europa (diversa documentación muestra, que a lo largo del siglo XVII varios italianos viajaron a Santiago y que en el año santo de 1717 la afluencia fue enorme y había problemas de espacio en la catedral).

Precisamente el estudio de las Relaciones de sucesos compostelanas me ha llevado a una obra de 1716 que me llamó la atención hace tiempo, no solo por ser la primera de una serie de impresos que se publican por estas fechas sobre un tema mariano, los milagros de la Virgen de la Barca, sino, sobre todo, porque solo se conocía un ejemplar (entonces se consideraba ejemplar único, aunque recientemente hemos sabido de la existencia de otros dos[5]); otro motivo por el que resulta de interés este impreso es porque conserva un grabado calcográfico desconocido hasta el momento. Además de todo esto, esta *Relación verídica* presenta una historia editorial muy curiosa que quizás pueda ilustrar las circunstancias que motivan la producción de muchos de estos textos y su difusión y circulación fuera de los cauces poco habituales de correos y postas. Sobre esta relación de milagros y su particular itinerario me centraré en el espacio que me resta.

En un anaquel de la biblioteca de la Diputación de La Coruña[6] se conserva un pequeño librito de cordel, encuadernado en pergamino, titulado: *Relación verídica y autenticada por Autoridad del Ordinario Eclesiástico de la Ciudad y Arzobispado de Señor Santiago, único Patrón de España, de las maravillas, prodigios y milagros que Nuestro Señor obra y ha obrado por medio de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Barca, colocada en su capilla que está a la orilla de el mar y distante como dos tiros de mosquete de la iglesia parroquial de la villa de Mugía, en el reino de Galicia, arzobispado de Santiago, la cual da a luz un devoto de la misma Reina de los Ángeles, Madre de Dios y de los hombres, María Santísima, para consuelo de sus devotos y mayor veneración de esta soberana Señora*; el pie de imprenta señala que fue publicado con licencia en Santiago, en la imprenta de Antonio de Aldemunde[7], el año de 1716 (lám. 1).

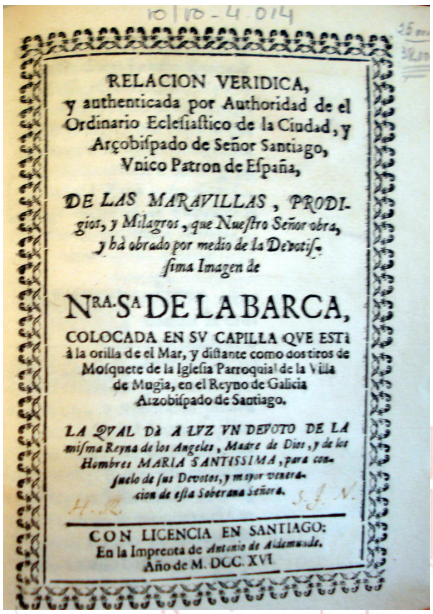
---

[4] Una consulta en el *Catálogo y Biblioteca digital de relaciones de sucesos* (BDRS) http://rosalia.dc.fi.udc.es/RelacionesSucesosBusqueda/ indica que solo constan 11 relaciones publicadas en Santiago [consulta efectuada en julio de 2010; hay que contar con que esta base de datos está en constante actualización y sus resultados pueden haber cambiado]. El *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (CCPB) recoge 111 ediciones de todo tipo de impresos (no solo relaciones de sucesos) entre 1472 y 1750 por lo que puede deducirse que la actividad de la imprenta compostelana fue exigua.

[5] En una última consulta realizada al CCPB en enero de 2011 hemos podido constatar que se registran dos ejemplares de esta edición, además de este del que damos noticia (que no recoge CCPB): uno en la Biblioteca Universitaria de Oviedo y otro en la Biblioteca del Seminario del Obispado de Ciudad Real.

[6] Signatura BM/3005; ejemplar de la biblioteca donada por el bibliófilo Blanco Maneiro.

[7] Considerado el mejor representante de la imprenta gallega en el primer tercio del siglo XVIII, siendo sus principales clientes la Catedral y el Concejo. Precisamente fue a él a quien le fue concedido el título de Impresor de la Santa Iglesia de Santiago (desde 1726).


RELACION VERIDICA,
y authenticada por Authoridad de el Ordinario Eclesiastico de la Ciudad, y Arçobispado de Señor Santiago, Vnico Patron de España,

DE LAS MARAVILLAS, PRODIGios, y Milagros, que Nuestro Señor obra, y hà obrado por medio de la Devotissima Imagen de

NRA. SA DE LA BARCA,

COLOCADA EN SV CAPILLA QVE ESTà à la orilla de el Mar, y distante como dos tiros de Mosquete de la Iglesia Parroquial de la Villa de Mugia, en el Reyno de Galicia Arzobispado de Santiago.

LA QVAL Dà A LVZ VN DEVOTO DE LA misma Reyna de los Angeles, Madre de Dios, y de los Hombres MARIA SANTISSIMA, para consuelo de sus Devotos, y mayor veneracion de esta Soberana Señora.

CON LICENCIA EN SANTIAGO:
En la Imprenta de Antonio de Aldemunde.
Año de M. DCC. XVI.

Entre los santuarios marianos gallegos, el de Nuestra Señora de la Barca es quizás el más destacado por la abundante bibliografía originada y por su tradición, —ya constatada desde la Edad Media en el *Cronicón* de Walfrido y a partir del siglo XVI por autores como Ojea, Castellá Ferrer, el licenciado Molina, etc.—. La Relación de sucesos que nos ocupa relata precisamente los prodigios y maravillas de la Virgen de la Barca, que, según la tradición llegó a Galicia, concretamente a la villa de Muxía (La Coruña), por mar en una barca de piedra para animar a Santiago en su tarea de apostolado. La barca de piedra, con vela y timón de la misma materia, se asentó en unas rocas en aquella inhóspita costa; según cuenta la historia algún paisano encontró allí la imagen en un hoyo debajo de la barca colocada boca abajo, como la ponen los pescadores y determinó llevarla a la iglesia parroquial, pero pronto, sorprendentemente, apareció en el mismo lugar de la primera vez, por lo que se decidió hacer allí una capilla; desde entonces se suceden maravillas constantes y prodigios de forma ocasional relacionados con personas que solicitan la ayuda de la Virgen de la Barca.

El ejemplar de la edición de la *Relación verídica* de los milagros… que conocemos y del que damos aquí noticia fue impreso en tamaño cuarto menor y se compone de 1 lámina, 10 hojas y 35 páginas; se conserva en buen estado. En la primera hoja presenta algunas anotaciones antiguas y modernas. Contiene, tras la portada orlada, un grabado calcográfico anónimo (lám. 2), que, por su relación con la historia y por no ser conocido hasta el momento describo; en él se representa, entre cortinas estrelladas y dos ángeles, la imagen de la Virgen con el Niño sobre un ángel, que, como un Atlante, los sustenta, y a los lados una iglesia y otra edificación de piedra; en la zona inferior de la estampa se plasman los diferentes prodigios y maravillas que ha realizado la Virgen en la orilla del mar: símbolos y figuras que suelen aparecer formados por unas conchas al bajar la marea en la orilla y la barca de piedra, con sus medidas y barcos en el mar; al pie de la imagen, un letrero en el que se indica: "verdadero retrato de Nuestra Señora de la Barca, en el puerto de Mujía, reino de Galicia. Vino en una barca de piedra por mar y en unas peñas a donde desembarcó las olas forman continuadamente con variedad estas insignias y otras misteriosas. Año de 1716"[8].

[8] Este grabado se difundió, con algunas variaciones, también suelto, como estampa devocional. Es importante destacar que la producción de estampas se convierte ya en el siglo XVII en un eficaz instrumento de la práctica devota; las autoridades eclesiásticas fomentan el culto y la posesión de estampas al conceder indulgencias a los

Tras el grabado, sigue la aprobación y la licencia eclesiástica, y comienza la relación con una introducción en la que se declara que este texto se hizo de orden del Arzobispo de Santiago y a instancias de un devoto y que es una información jurídica y autenticada; sigue el relato con la tradición de los prodigios que, por maravillosos, fueron fruto de la investigación eclesiástica y de la información de doce testigos, algunos de gran prestigio como algunos canónigos de Santiago o el doctor don Pablo Ángel de Aldao, catedrático de prima de Teología de la Universidad de Santiago y rector del colegio de san Jerónimo.

El relato cumple los requisitos de toda buena historia según los cánones de la época pues junta lo útil y provechoso con lo dulce y lo gustoso[9]. Su autor, anónimo, relata unos hechos con un estilo claro y conciso, que, a veces, recuerda más a un texto demostrativo y pericial que una simple relación de milagros de cordel; hay un empeño constante en demostrar la veracidad de la historia y lo real de los milagros. Quien la escribe pretende mover a la devoción de María en esta imagen a través de esta relación, resaltando que aunque la Virgen se apareció doce veces en España ejecutando muchos milagros en imágenes parecidas, solo aquí pueden verse estampados todos los instrumentos de la pasión de Cristo, la imagen de Santiago con hábito de peregrino y otros prodigios mayores que se renuevan con las mareas.

Sin embargo, si tenemos en cuenta algunos datos circunstanciales simultáneos a la fecha en la que se publica este texto, en 1716, como que se estaba construyendo un nuevo santuario en la villa porque el antiguo estaba muy deteriorado y resultaba pequeño, y que un grande de España, el conde de Maceda, era su mecenas, parece evidente que esta relación formó parte de una táctica para ganar adeptos y donaciones que ayudasen a sufragar los gastos. Una pesquisa bibliográfica sobre el tema pone en evidencia que entre 1716 y 1730 salieron a luz varios productos editoriales para apoyar la antigüedad del culto de la Virgen de la Barca[10]: la relación de milagros que nos ocupa parece que fue el primero, al que siguieron otros textos y diferentes grabados y estampas que se editaron entre 1716 y 1724 y, más tarde, la obra más voluminosa del licenciado Antonio Riobóo y Seixas, *La barca más prodigiosa. Poema historial sagrado de la antiguedad, invencion y milagros de el célebre santuario de N.S. de la Barca…* publicada en Santiago, en la imprenta de Andrés Frayz, en 1728.

Otra pesquisa más nos hace notar que 1717 fue Año Santo en Santiago. El hecho de que justo el año anterior se publique una relación de milagros patrocinada por el Arzobispado destacando en el título que Santiago es el único patrón de España[11], da lugar a

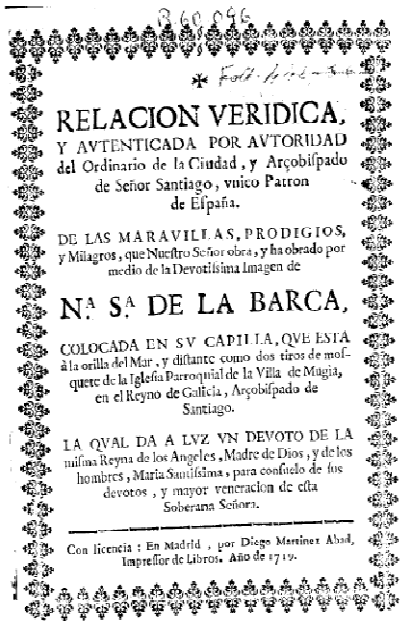
fieles que rezasen frente a la imagen (física o en estampa) con lo que se convierte en un medio para la salvación del alma. Sobre el tema, Díaz Fernández (1993: 355-56) y Barriocanal (1996), aunque no recogen este grabado solo otros posteriores sobre el tema que realiza José dos Santos Maragato.

[9] Así lo indica el padre Manuel Graço de Lasarte, de la Orden de Predicadores, predicador de su majestad y prior de la hospedería de Santo Domingo de Madrid, que firma la aprobación para la edición madrileña de 1719, que señala, además, "juzgo utilísima la impresión de esta historia, muy provechosa para ejercitar la devoción de las almas y para los que tienen gusto, curiosa".

[10] Según Vicente Risco (1962: 333-405) el Santuario llegó a tener tal importancia que la devoción y su fama se extendieron a tierras lejanas, fue visitado por gente de todas las naciones y se escribió sobre él abundante bibliografía.

[11] Se documenta la vinculación a la peregrinación a Santiago desde el s. XV.

pensar que este impreso forma parte de una maniobra propagandística, y no de la casualidad, y aprovechando el tirón de las peregrinaciones a Santiago, todos saquen provecho: se venderán más textos, se propagará la fama de la imagen milagrosa, los peregrinos alargarán su viaje hasta el santuario de la Virgen de la Barca para conocer de primera mano los prodigios que allí suceden y rogar por sus necesidades, al tiempo que, bien seguro, dejarán alguna limosna o pagarán alguna misa o servicio que contribuya a la finalización del nuevo templo, además de convertirse ellos mismos en elementos difusores de sucesos, textos e imágenes. Pero, quizás, o porque la fama de los milagros del santuario fue expandiéndose e interesó a más gente tener noticia, o porque la Iglesia amplió su estrategia de propagación del culto, en 1719 se publicó en Madrid, en la imprenta de Diego Martínez Abad[12] (lám. 3), otra edición de esta misma relación, con alguna pequeña variación en el grabado y añadidas licencias civil y eclesiástica dadas en ese año en la corte.


RELACION VERIDICA, Y AVTENTICADA POR AVTORIDAD del Ordinario de la Ciudad, y Arçobispado de Señor Santiago, vnico Patron de España.

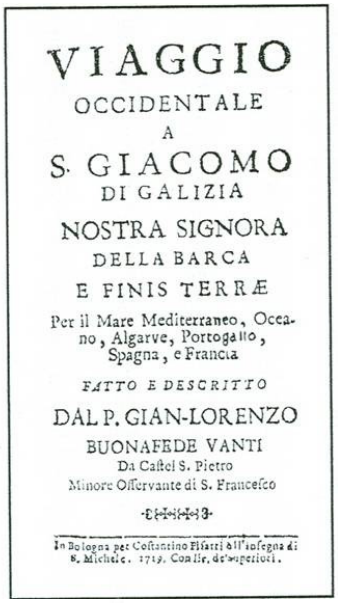
DE LAS MARAVILLAS, PRODIGIOS, y Milagros, que Nuestro Señor obra, y ha obrado por medio de la Devotissima Imagen de

Nª Sª DE LA BARCA,

COLOCADA EN SV CAPILLA, QVE ESTÁ à la orilla del Mar, y distante como dos tiros de mosquete de la Iglesia Parroquial de la Villa de Mugia, en el Reyno de Galicia, Arçobispado de Santiago.

LA QVAL DA A LVZ VN DEVOTO DE LA misma Reyna de los Angeles, Madre de Dios, y de los hombres, Maria Santissima, para consuelo de sus devotos, y mayor veneracion de esta Soberana Señora.

Con licencia: En Madrid, por Diego Martinez Abad, Impressor de Libros. Año de 1719.


VIAGGIO
OCCIDENTALE
A
S. GIACOMO
DI GALIZIA
NOSTRA SIGNORA
DELLA BARCA
E FINIS TERRÆ
Per il Mare Mediterraneo, Oceano, Algarve, Portogallo, Spagna, e Francia
FATTO E DESCRITTO
DAL P. GIAN-LORENZO
BUONAFEDE VANTI
Da Castel S. Pietro
Minore Osservante di S. Francesco

In Bologna per Costantino Pisarri all'insegna di S. Michele. 1719. Con lic. de' superiori.

Si seguimos el rastro de la noticia, nos sorprenderá saber que también en ese año, 1719, se publicó en Bolonia por Constantino Pisarri un libro donde se insertó esta relación, titulado *Viaggio occidentale a S. Giacomo di Galizia, Nostra Signora della Barca e Finisterra per il mare Mediterráneo, Oceano, Algarbe Portogallo, Spagna e Francia* (lám. 4); su autor, un franciscano italiano, G. Buonafede Vanti. Cabe ahora recordar que la relación entre Bolonia y España fue siempre muy fluida; desde que se fundó el Colegio de España en Bolonia en 1365 numerosos españoles, también desde Santiago de Compostela, viajaron allí a estudiar Derecho; la orden franciscana, con sedes en Santiago y Bolonia fue importante un elemento de enlace.

Hay que destacar que en la imprenta de Pisarri se habían sacado a luz a finales del siglo XVII varias ediciones del libro de viaje que otro peregrino italiano, Domenico Laffi (lám. 5) hizo a Santiago de Compostela y por lo tanto, no es extraño que, tras el éxito editorial anterior, en

[12] De esta edición se conservan tres ejemplares: según el CCPB solo 1 en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid (11/9391 nº 583 -- Sin enc. -- Procede de la colección Mateos Murillo); pero sabemos de la existencia de otros dos: uno en la Biblioteca Xeral Universitaria de Santiago y otro en la Biblioteca de la Fundación Penzol en Vigo.

Viaggio in Ponente
A' SAN
GIACOMO
DI GALITIA,
E FINISTERRÆ,
Di D. Domenico Laffi Bolognese;
Aggiuntoui oltre cui solita di ppo il suo terzo Viaggio à quelle Parti.
Con la Tauola de' Capitoli, e cose più notabili.
TERZA IMPRESSIONE.
All'Illustriss. e Reuerendiss. Sig. Co:
CARLO EVANGELISTA
GRASSI
Abbate, e Dottore dell'vna, e l'altra Legge, Preuosto della Metropolitana di San Pietro, e Consultore della Santissima Inquisitione di Bologna.
In Bologna per gl'Eredi del Pisarri. 1681.
Con licenza de' Superiori.

1719 publique el de Buonafede Vanti que peregrinó a Santiago el año santo de 1717, quizás esperando obtener los mismos beneficios. Pero lo que resulta más llamativo en estas ediciones de Bolonia es que en sus portadas los títulos incluyen en tipos destacados, además de "Santiago", lugar mítico de peregrinación, "Finisterre" y "Nuestra Señora de la Barca". Parece claro que hay una estrategia común, religiosa, política y también editorial, de difusión del culto y la devoción.

El libro de Buonafede Vanti recoge doce cartas (que corresponden a los doce meses del año) que él escribió a un amigo durante su viaje relatando en su lengua materna, el italiano, su peregrinación a Santiago de Compostela. En una de esas cartas cuenta cómo estando en Santiago conoció los prodigios de Nuestra Señora de la Barca e inició el viaje al santuario donde quedó sorprendido; al regresar a Santiago es recibido por el conde de Maceda, promotor del nuevo santuario y de la relación que nos ocupa, quien se la regala, junto con otros libros, imágenes y estampas de la Virgen de la Barca, por lo que Buonafede Vanti se compromete a traducirla al italiano. Y en efecto, en el libro se reproduce fielmente en italiano nuestra relación.

En el último tercio del siglo XX, Ricón y Rusich (1978) interesados en la obra pero sin conocer la edición original de 1716, la tradujeron al español a partir de la traducción al italiano que inserta Buonafede Vanti en su libro. En 2005 el Centro Italiano de Estudios Compostelanos, con sede en la Universidad de Perusa, editó el libro de Buonafede Vanti, con la relación, en italiano, y en 2007, por iniciativa del mismo centro, se editan en español las dos cartas (3ª y 4ª) que describen su estancia en Galicia[13], y por lo tanto, también la relación de los milagros de la Virgen de la Barca. Por lo tanto, a la vista del interés que a lo largo del tiempo hubo por esta relación, siempre reeditada y estudiada a partir del texto de Vanti de 1719 y nunca del original, creo que el haber dado noticia de la conservación de un ejemplar de la edición de 1716 resultará de provecho.

Resulta muy curioso, o por lo menos no parece lo más frecuente, el itinerario de difusión que sigue esta Relación de sucesos; su publicación primero en Santiago y tres años más tarde en Madrid y Bolonia, justo a la inversa de cómo solía ser el itinerario informativo (Italia-> Madrid-> otras ciudades: Santiago). También apuntan unos agentes de la información distintos, no profesionales, en este caso religiosos, peregrinos, viajeros, que llevan noticias de lo que acontece en sus viajes y las traducen y así las difunden y siguen difundiéndose traducidas durante siglos, aun cuando a veces se pierde cualquier lazo de unión con la edición original.

Esta relación de milagros resulta de gran interés, sobre todo, por su valor bibliográfico, pero también por ser testimonio de una época, de una forma de escribir y de comunicar, de unos usos —los de la imprenta— y de unos procedimientos todavía hoy vigentes como medios de dirigir opiniones y adoctrinar masas. La relación de milagros de la Virgen de la Barca muestra el recorrido habitual de la información a la inversa: se publica

[13]Agradezco al profesor Paolo Caucci von Saucken de la Universidad de Perusa su generosidad al haberme facilitado las ediciones actuales de la obra de Buonafede Vanti.

exenta, primero en Santiago, luego en Madrid. Un peregrino italiano lleva el texto a su país, lo traduce y lo imprime como parte de un diario de viaje. Y luego, a partir de ese diario y desconociendo la *editio princeps*, se publican tres ediciones contemporáneas, dos en español (traducidas del italiano) y una en italiano.

Esta relación verídica de milagros de la Virgen de la Barca es muestra de los diferentes modos de difusión de las noticias (relación exenta, inserta en libro, traducción, etc.), de la importancia de los religiosos y viajeros como agentes propagadores de la información y de los usos e itinerarios informativos, en este caso recorridos en sentido diferente y menos común, ya fijos en el siglo XVIII. Pero sobre todo, esta relación y sus ediciones en Santiago, Madrid, Bolonia, Trento… constituyen una prueba más de que el interés cultural e informativo de España e Italia sigue confluyendo a lo largo de los siglos, porque como muy bien señala A. Egido (2010): "entre España e Italia ha existido siempre una red de caminos de ida y vuelta que llegan a nuestros días".

Bibliografía

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de (2001) *Obra periodística*, edición y estudio de Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda (1996) *El grabado compostelano en el siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.

BUONAFEDE VANTI, G. Lorenzo (2005) *Viaggio occidentale a S. Giacomo di Galizia...*, G. Tumbarlini, ed., Universitá de Trieste.

BUONAFEDE VANTI, G. Lorenzo (2007) *Cartas desde el fin del mundo*, introducción, traducción y notas de Jacopo Caucci von Saucken, Santiago, Lúdica edicións, 2007.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José Mª (1993) "Verdadero retrato de Nuestra Señora de la Barca en el puerto de Muxía, Reino de Galicia" en *Santiago, camiño de Europa. Culto e cultura na peregrinación a Compostela*, Santiago, pp. 355-56.

EGIDO, Aurora (2010) "El viaje a Italia. Nota sobre un libro recuperado de Pedro Manuel de Urrea", *Ínsula* 757-758, (enero-febrero 2010), pp. 2-6.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1979) *España y los españoles en tiempos modernos*, Salamanca, Universidad.

GÓMEZ TONEL, Juan (1997) *Exequias que hizo la Real Audiencia del Reino de Galicia a Margarita de Austria*, ed. de Yolanda Barriocanal López, Santiago, Xunta de Galicia.

INFELISE, MARIO (2005) *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione*, Roma-Bari, Laterza.

LÓPEZ, Atanasio (O.F.M.) *La imprenta en Galicia*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Benestar Social.

MOTÁÑEZ MATILLA, M. (1953) *El correo en la España de los Austrias*, Madrid.

LÓPEZ POZA, Sagrario (2004) "Catálogo y edición digital de *relaciones de sucesos* españolas accesible en Internet", en *Trabajos de la VIII reunión de la Asociación Española de Bibliografía (2003)*, Aurora Miguel Alonso, Gloria Carrizo Sainero, Isabel García-Monge (eds.), Madrid, Asociación Española de Bibliografía, Biblioteca Nacional, pp. 93-102.

LÓPEZ POZA, Sagrario, ed. (2006) *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, Mª Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*, A Coruña, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

PENA SUEIRO, Nieves, ed. (2007), "Cuando la pintura es poesía: versos y jeroglíficos con que la Universidad de Santiago lloró a Carlos II", *Revista I/C*, nº 4, Universidad de Sevilla, <http://www.departamento.us.es/dperiodismo1/files/u7/ANTOL__GICA_3.pdf>

ODRIOZOLA, A. y J. R. BARREIRO FERNÁNDEZ (1992) *Historia de la imprenta en Galicia*, Biblioteca Gallega.

RICÓN Amado y Luciano RUSICH (1978) "Relación desconocida de los Milagros de Nuestra Señora de la Barca de 1716", *Liceo Franciscano*, 91-93, pp. 227-254.

RISCO, Vicente (1962) "Etnografía: cultura espiritual" en R. Otero Pedrayo (dir.) *Historia de Galiza*, vol. I, Ed. Nós, Buenos Aires, pp. 333-405.

ANEXO I

Historia editorial de la *Relación verídica…*
Relación de los milagros de la Virgen de la Barca
Santiago, Antonio de Aldemunde, 1716.
Relación de los milagros…,
Madrid, Diego Martínez Abad, 1719
Buonafede Vanti, G., *Viaggio occidentale a S. Giacomo…*
Bologna, A. Pisarri, 1719
A. Ricón y L. Rusich, "Una relación de milagros casi desconocida…", N. Y., 1978
Buonafede Vanti, G., *Viaggio occidentale…*, ed. de G. Tamburlini, Trento, 2005.
Cartas desde el fin del mundo, ed. Jacopo Caucci, Santiago, 2007.

El ocaso del criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez

Ilaria Resta
Università del Salento

En su trilogía rural el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910) se centra en un análisis social despiadado —aun siempre verídico— del criollo viejo, residuo decadente y anacrónico de la sociedad rioplatense a caballo entre los siglos XIX y XX. Logrando fundir elementos del teatro local primitivo con los nuevos recursos realistas y naturalistas de raigambre europea, Sánchez se hace intérprete de los cambios de su época llevando a la escena la progresiva pérdida de identidad del criollo. Inmigración, modernización de los sectores productivos y cambios sociales constituirán las claves para la decodificación de la tragedia criolla.

La clasificación tipológica de la producción teatral florenciana identifica los dramas rurales como un conjunto de tres obras —*M'hijo el dotor* (1903), *La Gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905)— que constituyen un momento significativo dentro de su trayectoria dramática. Los contrastes y conflictos planteados en las tres piezas se relacionan unívocamente con la temática de raíz criolla encarada, sin embargo, a partir de una óptica crítica nueva con respecto a la tradición literaria anterior[1].

El interés hacia las problemáticas de la pampa y de sus habitantes no tiene carácter novedoso para la época de Sánchez, si consideramos la vastedad de obras pertenecientes a la llamada ficción gauchesca, cuyos comienzos se remontan a principios del siglo XIX con los *Cielitos gauchescos* (1820) de Bartolomé Hidalgo[2]. Este poeta rioplatense recuperando la

[1] López, 2002: 114-115. Liliana B. López intenta definir esquemáticamente las diferentes operaciones taxonómicas realizadas por la crítica en el siglo pasado acerca de las obras de Florencio. En concreto, Ricardo Rojas proponía una clasificación en tres tipologías dramáticas: los dramas rurales o trilogía rural, los dramas urbanos y las obras menores o sainetes. Roberto Giusti, en cambio, propuso una división en dos categorías vinculadas a una óptica naturalista: la "pintura directa del ambiente rústico o urbano" y la "pintura subordinada al propósito manifiesto de sostener una tesis o plantear un problema". Dardo Cúneo, en 1941, clasifica las piezas florencianas siguiendo un criterio socioambiental, por el cual sugiere una distinción entre piezas iniciales (*Puertas adentro*, *La gente honesta*), piezas rurales (*M'hijo el dotor*, *La Gringa*, *Barranca abajo* y *Cédulas de San Juan*), las piezas urbanas de la vida pobre (*Canillita, La pobre gente*, *Mano santa*, *Los muertos*, *El desalojo*, *La Tigra*, *Moneda falsa*, *Marta Gruni*, *Un buen negocio*), y las piezas urbanas de las clases media y burguesa (*En familia*, *El pasado*, *Los curdas*, *Nuestros hijos*, *Los derechos de la salud*). Jorgue Lafforgue y Luis Ordaz, en cambio, son los únicos que prescinden de las clasificaciones anteriores para preferir una evaluación cualitativa de las piezas. La última tipología taxonómica es la de Osvaldo Pellettieri y Susana Cazap, quienes proponen una división en tres ciclos: obras en que predomina lo costumbrista, piezas en que prevalece el naturalismo, dramas en que Sánchez logra fundir las dos tendencias.

[2] Loprete, 1975: 295. Según lo expresa Carlos Alberto Loprete, a partir de 1820, Bartolomé Hidalgo empezó a escribir sus primeros cielitos gauchescos "que él mismo vendía por las calles".

tradición folklórica del cielito, trató de concertar el elemento patriótico con los componentes propios de la gauchesca[3].

Las primeras obras gauchescas, en definitiva, marcaron la voluntad de emancipación de la previa y total dependencia literaria del centro colonial, hacia la búsqueda de una literatura nacional centrada en lo local, en lo más característico y distintivo de la cultura rioplatense. Las fórmulas nativistas, por otra parte, encuentran su momento de desarrollo pleno a partir de la publicación de obras como *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández y *Juan Moreira* (1878-1880) de Eduardo Gutiérrez entre las más significativas. Así se da inicio al proceso de mitificación del jinete pampeano, elevado a símbolo de la tradición y de ideales castizos, emblema de la lucha contra la corrupción y la injusticia que dominan la realidad metropolitana. El gaucho se convierte en un personaje puente entre ficción y realidad social, en la figura romántica del héroe perseguido injustamente, que padece hasta la muerte los abusos sociales[4]. A lo largo de la evolución del género, sin embargo, se asiste a una progresiva estilización del modelo, que acaba por distorsionar la figura del gaucho hasta convertirla en estereotipo.

A la hora de subir a los escenarios con sus dramas rurales, Florencio Sánchez rechaza la postura estético-ideológica anterior: deshaciéndose del espíritu lírico y romántico de la gauchesca, el dramaturgo uruguayo aboga por una concepción del arte como "documento fotográfico de la vida" (Rela, 1981: 55). En una conferencia sobre el teatro nacional pronunciada en el Ateneo de Montevideo en 1908, Sánchez ataca con vehemencia el género que él define *moreirista*, cuyas manifestaciones serían el producto de un teatro mediocre, sin inventiva y anacrónico: "[el drama gauchesco] teatro de la fechoría y el crimen como idea, y el mal gusto como forma"[5]. Sánchez se pone del lado de una estética realista —o mejor dicho de un realismo-naturalista— caracterizada por un modo de representación más conforme a los cambios socioeconómicos que se producen en el área rioplatense en las postrimerías del siglo XIX. Somete sus piezas a un proceso experimental de proyección escénica de situaciones veraces, que reproduzcan hasta lo extremo la miseria física y moral del viejo criollo:

> *M'hijo el dotor*, reflejando costumbres vividas, produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y a la sinceridad con que fue escrita la obra. El

[3] Vega; De Prieto, 1966: 7. Con el término cielito se hace referencia a los cantos y danzas del flolklore rioplatense que nacen en la fase de Independencia del Río de la Plata. Según el musicólogo Carlos Vega, el origen del cielito procede de los bailes de los salones porteños del siglo XVIII: "esas danzas majestuosas, combinándose con elementos vivaces de la tradición musical popular, transformaron los cantos y danzas cultas en un estilo musical patriótico propio de la Independencia que, atraído por la revolución, vino a las pampas bonaerenses, ascendió a los estrados, se incorporó a los ejércitos y difundió por Sudamérica su enardecido grito rural".

[4] Picard, 1974: 202. Picard define dramas románticos los dramas criollistas que presentan a personajes inocentes que, por sufrir condenas injustas, se ven obligados a emprender la vía del bandolerismo. Según afirma, "todos los fuera de la ley, todos los malditos encontraron en los románticos sus más emocionados defensores".

[5] Gnutzmann, 1997: 30. Gnutzmann cita las palabras pronunciadas por el mismo Sánchez en la conferencia de Montevideo de 1908.

> público lo comprendió así y compensó mi labor con las ovaciones más grandes que haya recibido en mi carrera artística... ¡Ah! ¡El teatro criollo, las escenas campesinas! El público no toleró más paisanos declamadores, ni más costumbres falsificadas. Dénme verdades como esa y las aplaudiré[6].

La afiliación de Sánchez al teatro realista y naturalista europeo le permite desprenderse del espiritualismo romántico, buscando nuevas premisas en el determinismo positivista, aunque esto no se traduzca en un trasplante pasivo de fórmulas estéticas e ideológicas del viejo continente. Si bien en muchas de sus obras resulte patente la huella de la lección europea —con autores como Hauptmann, Ibsen, Sudermann, o Bracco— Florencio no aniquila el costumbrismo local anterior en la construcción de sus personajes criollos. Se adscribe más bien dentro de una corriente de regeneración teatral que adapta la base ideológica del naturalismo a la realidad rural local. Como afirma Rela (1981: 57), se trata de la "prosecución de una línea dramática atenta a las costumbres locales, pero encarada dentro de los postulados del naturalismo". Sánchez, por lo tanto, se mueve a medio camino entre la tradición dramática local —cuyas manifestaciones más originales se habían agotado en su época— y una ideología moderna de raigambre extranjera.

En el ciclo rural, Florencio plantea como punto de partida los cambios socioeconómicos que se producen en el campo rioplatense a partir de mediados del siglo XIX, con todas sus repercusiones en el *modus vivendi* del criollo. En concreto, el dramaturgo concibe los tres dramas dentro de una misma perspectiva teórica y estética, intentando representar el contraste entre orden conservador y modernidad: lo que se propone en la escena es la oposición entre la ideología criolla decimonónica y la imposición de una mentalidad moderna y progresista. La ambientación rural se convierte en el lugar privilegiado para encaminar un proceso crítico centrado en los reales problemas del campo rioplatense, proyectando en las escenas el ocaso de una tipología humana apartada de la sociedad vigente:

> Hasta esa fecha, la preocupación literaria había deformado en los comediógrafos rioplatenses, la visión de nuestros paisanos. Todos, quien más quien menos, habían embellecido al modelo, que concluyó por estilizarse [...] Lo cierto es que antes de él, el campo no había sido llevado a la escena con tan sobrio y vivaz realismo, libre de falsedades románticas. (Giusti, 1920: 91,98)

La *desaparición* del gaucho se produce conjuntamente con una fase de cambios profundos en la sociedad rioplatense. El contacto y las influencias de las mentalidades europea y norteamericana afectan el modelo económico tradicional: métodos más avanzados de producción y de explotación de la tierra, la modernización de las técnicas de agricultura y ganadería, la formación de las primeras industrias frigoríficas, producen un efecto desestabilizante con respecto a la tradición. En el caso de Argentina, ambientación común a los tres dramas rurales de Sánchez, el reajuste económico y social se lleva a cabo

[6] Rela, 1981: 49. Discurso de Sánchez en el Ateneo de Montevideo.

mediante la acción incisiva de la República Conservadora (1880-1916). Sus representantes políticos, la llamada Generación del '80, convirtieron la vieja economía rioplatense en un sistema más moderno basado en la agroexportación —sobre todo de carne y cereales— que tenía su centro propulsor en la región pampeana.

La República Conservadora, por otra parte, no desempeñó un papel decisivo sólo desde el punto de vista de la modernización del ciclo de producción. Su acción se dirigió también hacia una política exterior que favoreciese el incremento del flujo migratorio procedente de Europa con un doble objetivo: resolver los problemas de baja densidad de población por un lado y, por el otro, acelerar la productividad mediante una europeización de la economía argentina. En concreto, con la Constitución de 1853 el país abrió sus puertas a una gran ola de inmigración bajo el lema alberdiano "gobernar es poblar"[7]. Inspirándose en la lección de Alberdi, Nicolás de Avellaneda —elegido presidente en 1874— promovió dos años más tarde la llamada Ley de Inmigración o Ley Avellaneda, con la que dio un impulso decisivo al proceso inmigratorio con la promesa de tierras y trabajo para los campesinos europeos. Sin embargo, más allá de todas las previsiones optimistas sobre el éxito de esa política, sus consecuencias más negativas no tardaron en advertirse en términos de dificultades de convivencia entre población nativa e inmigrante. Además, las divergencias de carácter socio-cultural se sumaron a problemas de explotación y repartición del espacio vital. De hecho, los inmigrantes llegaban a América latina sobre todo por las promesas gubernamentales de áreas cultivables, promesas que silenciaban el hecho de que la mayoría de los terrenos más fértiles ya pertenecían a campesinos nativos. De ahí que muchos de los viejos habitantes empezaran a arrendar partes de sus tierras y, frecuentemente, los *gringos* arrendatarios se convirtieron en los nuevos dueños de las fincas, contando con una mentalidad más moderna y competitiva. Ante una situación tan exasperante, no sorprenden las reacciones violentas y hasta los episodios de xenofobia que estallaron en algunos pueblos de las provincias rioplatenses, de los que son eco obras literarias como *Solané* (1884) de Francisco Fernández[8], *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, o el *Juan Moreira* teatral (1886) de Gutiérrez-Podestá[9].

La élite gobernante, por su parte, prescindía de todo problema, considerando modernización y progreso los ejes de una acción política que había de cumplirse a toda

---

[7] Alberdi, 1915: 14-15. "Gobernar es poblar en el sentido que poblar es educar, mejorar, civilizar, enriquecer y engrandecer espontánea y rápidamente como ha sucedido en los Estados Unidos. Mas para civilizar por medio de la población es preciso hacerlo con poblaciones civilizadas; para educar a nuestra América en libertad y en la industria es preciso poblarla con poblaciones de la Europa más adelantada en libertad y en industria, como sucede en los Estados Unidos".

[8] Slatta, 1983: 173-176. *Solané* es una obra basada en la llamada masacre de Tandil, acontecimiento real que atestigua el fuerte clima de tensión entre ciudadanos argentinos e inmigrantes ya a partir de mediados del siglo XIX. El gaucho Gerónimo de Solané, conocido también como Tata Dios, guió a un grupo de gauchos en una cruzada sanguinaria contra los extranjeros del pueblo de Tandil, en la provincia de Buenos Aires.

[9] Rodríguez, 1999: 17-29. Según subraya Rodríguez, tanto en el *Martín Fierro*, como en *Juan Moreira* se reconocen ciertos matices xenófobos del gaucho con respecto al inmigrante, en especial al de origen italiano.

costa: de ahí su total desconsideración ante el desarraigo de una particular tipología social —la del gaucho— incapaz de adecuarse a los procesos de modernización. La oligarquía política, influenciada por el racionalismo positivista, consideraba el contraste barbarie/civilización bajo una perspectiva de choque irremediable entre una sociedad y un modelo económico arcaico —representado por los gauchos— y un modelo progresista que Argentina podía impulsar mediante el contacto con Europa, cuna de la civilización. En ese nuevo contexto socioeconómico, se pretendía desarraigar al gaucho quitándole su valor supremo, es decir la libertad de moverse en las pampas inmensas ya saturadas de chacras y estancias, alejándole de sus actividades primitivas para convertirle en soldado o jornalero: "al paso que avanzan las conquistas de la civilización, [el gaucho] va perdiéndose casi por completo" (Chisholm, 2006: 2). Los cambios sociales y la repulsión con respecto a la vida y los valores gauchescos causaron la llamada *muerte del gaucho*, asimilando al jinete pampeano dentro de un nuevo tipo humano, el paisano criollo, fenómeno en parte ya preanunciado en la obra *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón (Viñas, 1986: XXVI). Aun manteniendo características de la gauchesca primitiva, en *Calandria* empiezan a evidenciarse unos cambios importantes. Desde el punto de vista de la acción, la persecución que sufre el sujeto no es el producto de su inadecuación social y de su irremediable posición antitética con la sociedad que lo rechaza. La opresión padecida por Calandria es, más bien, el intento de hacerle integrarse en esa misma sociedad, en forma de indulto otorgado al protagonista quien, al final de la obra, resulta transformado en criollo trabajador: "No;/ ya ese pájaro murió/ en la jaula de estos brasos;/ pero ha nasido, amigasos,/ el criollo trabajador" (Leguizamón, 1961: 107).

Considerar las transformaciones del modelo económico y social rioplatense resulta esencial para entender el tipo de revolución llevada a cabo por el dramaturgo uruguayo. De hecho, Florencio, en un primer momento directamente partícipe de estos cambios durante su infancia, y sucesivamente con su trabajo de periodista, se inspiró en el proceso de transformación del entorno rural haciendo confluir el resultado de su investigación en el teatro. Quitándoles a sus criollos la máscara del lirismo gauchesco, Sánchez puso de relieve la situación dramática de protagonistas obligados a vivir dentro de un nuevo orden social en el que se produce una dinámica contrastiva de perspectivas inconciliables: una que abraza su propio punto de vista y la otra el de sus antagonistas. Tal choque reproduce, en definitiva, las problemáticas ya consideradas –modernización socioeconómica e inmigración– que van a ser encaradas individualmente en el caso de *M'hijo el dotor*, o más bien conjuntamente como en *La gringa* o en *Barranca abajo*. Los dos aspectos, en todo caso, resultan resumibles en la fórmula que Santiago Rojas (1980: 6) define *gaucho-civilización*. Con este término nos referimos a la dificultad de adaptación del criollo a la modernidad que lo acosa y ante la cual sólo le quedan dos opciones: o aceptar cierta afiliación y aceptación de esa realidad, o más bien rechazarla imponiendo un último, desesperado esguince de orgullo, como se ve en *Barranca abajo*, suma de la trilogía rural.

En el caso de *M'hijo el dotor* —drama en tres actos y primera obra teatral larga del dramaturgo— la oposición dualística que constituye el eje de toda acción es el contraste generacional, representado por don Olegario, el rico estanciero criollo, y su hijo Julio,

estudiante de medicina en Buenos Aires. Sin embargo, detrás del *topos* literario del enfrentamiento jóvenes/viejos, se esconde el choque entre el ambiente rural arcaico y la moderna realidad ciudadana, emanaciones de valores diferentes y de dos maneras opuestas de percibir la relación con el entorno social. Sánchez se encarga de dar una percepción lo más concreta posible del contraste, aspirando a definir de manera clara la compenetración de valores, ideales, cualidades, defectos propios tanto del mundo rural, como de la realidad ciudadana. Dos mundos representados por las figuras antitéticas de los dos protagonistas, cuya imposibilidad de comunicación generacional se enlaza con una profunda distancia socio-cultural enraizada en los procesos de modernización:

> Conflicto entre una tradición de siglos y una moral nueva, el drama de Florencio Sánchez lleva a la escena una página de audaz filosofía, bajo el manto ordinario de escenas propias de nuestra vida criolla. El público, unánime, aplaudió el drama interesante; los cronistas teatrales celebraron la prolija competencia técnica; pocos, muy pocos, descubrieron lo esencial de *M'hijo el dotor*, lo más digno de señalarse: el conflicto entre la ética vieja, crepuscular, y la ética nueva, apenas diseñada en la aurora de ideales revolucionarios[10].

Don Olegario es la encarnación de una tradición que ahonda sus raíces en una ética antigua, de índole estricta e inflexible: es el depositario de un poder autoritario tanto en la estancia, donde predomina una rígida jerarquía, como en su casa, en la que impone su autoritarismo de *pater familias*. Por otra parte, la actitud de Julio es totalmente ajena a la mentalidad y a la tradición rural de Olegario: su falta de respeto filial, su aire de joven altivo que mira por encima del hombro a sus padres es el signo del progresivo alejamiento por parte de las nuevas generaciones de ese mundo y de esos ideales que ya no les corresponden, a causa de la fascinación que otra realidad —la urbana— ha ejercido sobre ellos.

Desde el primer acto se plantea el problema de una irreconciliable distancia padre/hijo: los dos se presentan como los portavoces de mentalidades, valores e ideales totalmente distintos, ya no son capaces de comprenderse entre sí. Lo declara Julio en el final del último acto cuando se produce el primer enfrentamiento directo entre ellos:

> JULIO: Usted y yo vivimos dos vidas vinculadas por lazos afectivos, pero completamente distintas. Cada uno gobierna la suya, usted sobre mí no tiene más autoridad que la que mi cariño quiere concederle.
>
> [...] Todo evoluciona, viejo; y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó... Son cosas rancias hoy (Sánchez, 1933: 11).

[10] Rela, 1981: 62. Rela cita parte de la crónica escrita por el periodista José Ingenieros —amigo de Sánchez y uno de sus padrinos de boda— en el artículo publicado en *El País* de Buenos Aires el 15 de agosto de 1903.

Es interesante ver una diferente percepción por parte de don Olegario y su mujer Mariquita con respecto a Julio, a pesar de pertenecer a la misma realidad rural: quizás sea el amor materno el que empuja a doña Mariquita a justificar a su hijo; quizás esto se verifique por un sentimiento de consciente inferioridad intelectual, llevándola a una reverencia exagerada evidente en la actitud de apodar a Julio "m'hijo el dotor" (Sánchez, 1933: 1-2). Intolerancia y agresividad, en cambio, son los sentimientos que prevalecen en el padre, parcialmente atribuibles a un desesperado instinto de salvaguardia de un poder y un control ancestrales:

> OLEGARIO: ¡Más valiera que se quedara allá!... ¡Si ha de venir a avergonzarse de sus padres, a mostrarnos la mala educación que apriende en el pueblo!...
>
> MARIQUITA: Padrino, ¿en qué lo avergüenza?... Julio tiene otras costumbres... en la ciudad se vive de otra manera...pero por eso no ha dejado de querernos...
>
> OLEGARIO: ¡Sí!... A las malas mañas le llaman ahora costumbres... Viene a mirarnos por encima del hombro, a tratarnos como si fuera más que uno, a reírse en mis barbas de lo que digo y de lo que hago, como si fuera yo quien debe respetarlo y no él quien... (Sánchez, 1933: 4).

Otra explicación plausible a la rabia de Olegario por la falta de respeto de su hijo y por la incapacidad de ver proyectadas sus propias enseñanzas y su educación en la conducta de Julio se reconduce, a nivel del inconsciente, a un problema de orden psicológico: es lo que Santiago Rojas (1980: 6) llama "el complejo de sentirse gaucho". Pese al orgullo y a la actitud altanera de don Olegario, a su voluntad de asirse a sus raíces y a la vehemencia con que critica a Julio, es él mismo quien ha enviado a su hijo a la ciudad para estudiar y convertirse en un *dotor*. Ésta sería, insconcientemente, una afirmación de la superioridad ciudadana y de sus valores educativos que se oponen a la *barbarie* del campo. A diferencia de Olegario, reacio a admitir su compromisión en el proceso de expansión centrífuga de la modernidad, Mariquita parece más consciente de sus responsabilidades, lo que resulta en el diálogo entre ella y don Olegario al final de la tercera escena del acto I:

> MARIQUITA: Si fuera un campero como nosotros, no estaría pa ser doctor...
>
> OLEGARIO: Pero tendría mayor respeto a sus padres...
>
> MARIQUITA: ¿Pa qué lo mandamos a estudiar entonces?
> (Sánchez, 1933: 4-5).

Julio, por su parte, bajo una actitud sólo aparentemente dirigida hacia la rebelión contra el viejo conformismo criollo en pro de una mentalidad más moderna de la que él se siente portavoz, esconde la cara hipócrita de la moneda. Así, mientras que clama contra la

autoridad —especialmente la de su padre Olegario— defendiendo con fuerza su libertad de hombre, al mismo tiempo cuenta con la posibilidad de conseguir el dinero de los padres para pagar sus deudas.

Si bien en la literatura de inspiración sarmientina el contraste entre civilización ciudadana y barbarie campesina se resolvía a beneficio de la primera, en el caso de los dramas de Florencio la solución del dilema no resulta tan inmediata y previsible. Sánchez, en definitiva, se centra en una doble decadencia: rural y urbana. Por lo que se refiere a la rural, es evidente en la progresiva desaparición de las tradiciones y de la moral del mundo criollo rioplatense, representada tanto en la actitud del viejo criollo que envía a su único hijo a la ciudad para que pueda estudiar, como en la actitud del joven que, avergonzándose de sus raíces, llega a mudar su nombre de Prudenciano en Julio. Sin embargo, parece ser que, según Sánchez, ni siquiera la progresista realidad ciudadana resulta la más adecuada para empezar una regeneración de las costumbres tradicionales. De hecho, Julio no se muestra como un ejemplo positivo para la modernización que va imponiéndose en el campo, sino que se convierte en un modelo negativo de la decadencia moral de las ciudades, tema del que Florencio se ocupará en sus dramas urbanos.

En *La gringa*, aún confirmando la presencia del contraste generacional, Sánchez se abre hacia nuevas perspectivas no tratadas en el drama anterior. Como ya se anticipa en el título, aquí se expone el enfrentamiento criollos/inmigrantes encarado por el pobre paisano criollo Cantalicio y el laborioso don Nicola, inmigrante piamontés. En este caso, Sánchez se pone del lado de una ideología menos nihilista con respecto a *M'hijo el dotor* y *Barranca abajo*, por su voluntad de encontrar una forma de negociación cultural sobre la cual construir los principios y valores de las generaciones futuras. Este mecanismo pasa inevitablemente a través de una fusión ideológica y también física representada por la unión entre Próspero y Victoria, respectivamente hijo de Cantalicio e hija de don Nicola. La obra, por lo tanto, se adscribe dentro de una perspectiva de tesis social con la que el dramaturgo plantea los límites del proyecto inmigratorio gubernamental, sus defectos y sus contradicciones. A pesar de todo, la posición de Sánchez no se traduce en una mera transposición escénica de lo real, sino que va más allá adentrándose en un propósito de codificación de perspectivas sociales vistas como posibles hipótesis futuras. De esa manera, la obra se enriquece con una carga ideológica reconocible en la pacificación de etnias diferentes, convergentes en una entitad nueva que es la suma de las peculiaridades de gringos y criollos: es ésta la razón que empuja a estudiosas como Lusnich y Córdoba (1999: 71) a definir *La gringa* una "tragedia de la raza". Frente a esta posición, la importancia que el dramaturgo deposita en ese proceso de regeneración —constituido por la resolución al final de la obra con la boda de la pareja de jóvenes— es evidente en la anticipación que Sánchez pone en boca de Próspero en las primeras escenas, vaticinio de los acontecimientos futuros: "¡Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo, y verían qué cría!" (Sánchez, 1954: 72).

A pesar del mensaje reconciliador final, el cuerpo central de la estructura dramática se caracteriza por una oposición neta entre el mundo criollo y el mundo de los

inmigrantes, que se explicita en el choque entre los dos protagonistas: el criollo viejo Cantalicio, y el colono don Nicola, representantes de tradiciones, culturas, ideales opuestos. Los dos se quedan arrinconados en sus certezas y en su manera de vivir que los opone no sólo a nivel estrictamente socio-cultural, sino también a nivel económico. Cantalicio es la imagen de un hombre perezoso, inclinado a la bebida y apegado a viejas ideologías: no logra adecuarse a las modificaciones de la sociedad que constituyen el símbolo de un futuro apremiante, y se obstina en seguir con sus hábitos que los llevan poco a poco a perderlo todo. Por el contrario, don Nicola es el ejemplo del inmigrante trabajador, laborioso, que se adapta a las evoluciones de la modernización aplicándolas en su chacra, pasando de la ganadería al cultivo de cereales mediante el uso de maquinarias agrícolas. En esta situación, Sánchez delinea un tipo de decadencia del criollo viejo diferente con respecto a la de la obra anterior, considerando la divergente situación económica de Cantalicio y don Olegario. Mientras que en *M'hijo el dotor* se plantea más bien un problema de decadencia moral, en *La gringa* al desgaste de los valores tradicionales se añade también la cuestión de un deterioro económico que esboza una situación de total aislamiento del gaucho, repudiado por una sociedad que lo considera inadecuado, obsoleto. En esa frustración del paisano criollo y en su sentirse injustamente perseguido se evidencian ecos del patetismo nostálgico de la gauchesca:

> CANTALICIO: ¡Déjenme, déjenme!... ¡Solito!... Yo no preciso de nadie... Ya no tengo amigos, ni casa, ni hijos...ni patria... Soy un apestao... Nadie me quiere... ¡Salgan!... ¡Yo me voy a morir!... Estoy muy triste... Salgan... Sin casa... Sin hijos... Sin amigos... Soy un pobre criollo... un pobre criollo... (Sánchez, 1954: 102).

Frente a Cantalicio son dos las figuras que se podrían definir antagónicas: don Nicola y Próspero. Por lo que se refiere al primero, las motivaciones que empujan a considerarlo un antagonista del criollo son evidentes. Don Nicola es el representante del mundo inmigrante, de un mundo detestado por Cantalicio por considerarlo la raíz de la revolución que ha llevado al desplazamiento de los viejos criollos de sus tierras y al desarraigo de sus tradiciones. Es el hecho de sentirse un desterrado en su mismo terruño el móvil de la actitud de Cantalicio, un hombre obligado a decaer y desaparecer a medida que toda la pampa va *agringándose*:

> CANTALICIO: Mire, compadre... Toda esa pampa de aquel lao del pueblo, hasta cerca del Chañarito, ha sido nuestra, de los González, de los González. ¡Cordobeses del tiempo e la independencia, amigo! Y un día un pedazo, otro día otro, se lo han ido agarrando esos naciones pa meter el arao... (Sánchez, 1954: 101).

La obra, por otra parte, presenta una estructura narrativa de oposición que no afecta sólo el choque socio-cultural criollo/inmigrante, sino que se relaciona también con el contraste generacional entre Cantalicio y Próspero. De ahí que Sánchez retome algunos

aspectos del enfrentamiento ya explicitado en *M'hijo el dotor* con respecto a la incapacidad de los jóvenes de seguir las huellas de sus padres. De hecho, a lo largo de toda la pieza el lamento del criollo viejo se dirige también hacia una actitud de desesperación por no ver en su hijo el espejo de sí mismo, sino un joven *agringado*:

> CANTALICIO: Aura va pa la ciudad, se agringa del todo, y si te he visto no me acuerdo. Y si le va bien, es hasta capaz de avergonzarse del criollo viejo que le dio el ser (Sánchez, 1954: 100).

Sin embargo, Próspero no se puede asimilar del todo a la figura de Julio, por ser éste más un pseudo-imitador de la mentalidad modernizadora. El hijo de Cantalicio, en cambio, sin rechazar los buenos valores de la sociedad en que ha nacido —es honrado y buen trabajador— al mismo tiempo se proyecta sin ninguna dificultad hacia el futuro y la modernización de su tierra aprendiendo a manejar las maquinarias modernas (Gnutzmann, 1997: 38).

En definitiva, Sánchez reitera en *La gringa* el motivo de la decadencia criolla que caracteriza su trilogía rural, pero encarándolo desde una perspectiva nueva, sentimentalista y esperanzada. El dramaturgo no enfoca el problema desde una dimensión de resignación, sino deseando un posible aplastamiento de las divergencias que separan criollos y gringos mediante un proyecto de negociación simbolizado por la relación de Victoria y Próspero.

El sentimentalismo con el que Sánchez cierra *La gringa* no se repite en *Barranca abajo*, compendio de las estructuras temáticas e ideológicas de su trilogía rural. Mediante un cuadro despiadado el dramaturgo reproduce crudamente el drama del protagonista, don Zoilo, el viejo criollo incapaz de seguir imponiendo su voluntad y su mentalidad arraigada en el pasado dentro de una sociedad que ha evolucionado y que lo arrincona en una dimensión de alienación e inactividad. Es precisamente en esta obra donde reside toda la carga pesimista de Sánchez, el cual, a diferencia del drama anterior, ya no es capaz de exhibir una conclusión pacificatoria, en la que el protagonista pueda aceptar el avance de la sociedad y negociar su nueva posición en el mecanismo de regeneración. A nivel temático, lo que Sánchez plantea en *Barranca abajo* es la suma de las diferentes tipologías de decadencia criolla encaradas en las demás obras del ciclo rural. Como ya se ha subrayado, aunque la estructura dualística que opone criollo viejo/antagonistas pueda sintetizarse a partir del contraste entre mundo rural criollo y civilización, en cada pieza ese choque adquiere una dimensión particular y significativa conjuntamente a la dinámica que enfrenta el protagonista a personajes y situaciones determinadas. Así, en *M'hijo el dotor* Florencio se fija en el descenso moral y, sucesivamente, físico de don Olegario, debido al contraste generacional que lo opone a su hijo mismo; en el caso de *La gringa* el dramaturgo se centra más bien en el desmoronamiento económico de Cantalicio —con la pérdida de sus posesiones— conjugándolo al enfrentamiento nativos/inmigrantes (Rojas 1980: 11). La figura de don Zoilo en *Barranca abajo* constituye, en cambio, la síntesis de una decadencia tanto psicológica como económica que se repercute en la trágica decisión final del suicidio,

último espasmo de ese orgullo gauchesco con el cual reacciona ante una sociedad que, no reconociéndolo como parte activa de su mecanismo modernizador, lo empuja a una forma de enajenación insoportable. Bajo esta perspectiva, el suicidio de Zoilo adquiere una dimensión más significativa con respecto a las interpretaciones por parte de los contemporáneos de Sánchez[11]. Resulta evidente que la muerte del viejo criollo constituye la cumbre de un proceso dramático de clímax descendiente que, por otra parte, no tiene que estar vinculado a una perspectiva de exclusivo individualismo. La tragedia de Zoilo, en definitiva, no representaría una mera tragedia personal, sino la tragedia de toda una etni a: se trata de la desaparición de una entera tipología humana.

Volviendo a la muerte del protagonista, el suicidio debería interpretarse, en nuestra opinión, bajo una vertiente sicológica que prescinda de cualquier lectura afín a un pseudo-determinismo génetico, según el cual el comportamiento del protagonista chocaría con la esencia de su procedencia étnica. Asimilando las tesis freudianas acerca del suicidio a la actitud del protagonista del drama florenciano, podríamos considerar ese acto extremo como una última y desesperada chispa vitalista. Bajo esa óptica, su decisión de acabar con la vida no es un acto de cobardía, o bien la demostración de una total pérdida de dignidad y honor gauchesco: viene a convertirse en una muestra de rebelión contra la enajenación social a la que se ve sometido. De esa manera su muerte adquiere, a nivel del incosciente, la doble ventaja de reacción dirigida hacia el exterior —contra su entorno, por llevarle al sentimiento de inadecuación social, y contra su familia por abandonarle a su suerte— y, al mismo tiempo, de expiación total de sus culpas reconocibles en una incapacidad de reaccionar ante las desdichas económicas y familiares[12]. Frente a esa posición, el parlamento final de Zoilo constituye una muestra de sus intenciones y de sus motivaciones, además de resolverse en una afirmación del derecho de acabar con su vida:

> ANICETO: ¿Cree acaso que esa chamuchina de gente merece que un hombre güeno se mate por ella?
>
> ZOILO: Yo no me mato por ellos, me mato por mí mesmo.
> [...] Agarran a un hombre sano, güeno, honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza de sudor, del cariño de su familia, que es mejor consuelo, de su honra... ¡canejo!... que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el

[11] Ayarragaray, 1927: 182-184. Ayarragaray confuta la tesis final de Sánchez por no corresponder, en su opinión, a la realidad criolla. Según afirma, "los espíritus netos, frugales y limitados" de los gauchos reales y literarios "desconocen en realidad los dolores psíquicos". Añadiendo, además, que "si no existe el suicidio literario, es porque no existía el suicidio en la vida real, en la existencia campestre, al menos como manifestación de una tendencia moral o sistemática. Pero avanzamos más aun, en las crónicas, en el desborde de la anarquia social y política, el gaucho se debate fieramente, sin que en la biografía de tanto protagonista real o ficticio, se perciba la vaga impresión siquiera de una tentativa contra la propia vida".

[12] Freud, 1924: 217-235. Según el esquema interpretativo freudiano, mediante el suicidio se puede obtener un doble efecto benéfico: el primero consiste en la expiación de culpas propias; el segundo se vincula a la culpabilización de los individuos por los que el sujeto se suicida.

> apellido... y cuando ese disgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimientos resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. ¡No se mate, que la vida es güena! ¿Güena pa qué? (Sánchez, 1997: 138).

Entre los protagonistas del ciclo rural de Sánchez, don Zoilo es probablemente el que refleja una mayor complejidad psicológica, patente en actitudes que son la señal de un espíritu torturado por sentimientos contradictorios. Es un ánimo que oscila entre momentos en que imputa al sino nefasto su mísera condición, y otros en que se ve obligado a reconocerse el único responsable de todas sus desgracias por elegir la indolencia ante las adversidades (Rojas 1980: 12). Sentimientos que hacen de Zoilo un personaje trágico, pero no a la manera de los héroes románticos y patéticos de la gauchesca anterior, sino de un individuo que tiene que ajustar cuentas consigo mismo, con un mundo interior complejo y trastornado. La tragedia de don Zoilo es interna, diferenciándose, así, de las estrategias de la literatura gauchesca. En *Barranca abajo*, el protagonista no es una figura románticamente idealizada que sufre constantes abusos; es más, en el caso de Zoilo, el dramaturgo, con su perspectiva realista, plantea un proceso de desmitificación del gaucho, llegando así a un personaje más verídico que no es simplemente una víctima de la enajenación social, sino más bien la víctima de sí mismo y de su inacción como el mismísimo personaje lo declara: "¡Vida miserable! Y yo tengo la culpa. ¡Yo!... ¡Yo! ¡Yo! Por ser demasiado pacífico. Por no haber dejao un tendal de bellacos. ¡Yo...tuve la culpa!" (Sánchez, 1997: 121).

Para concluir, sólo nos falta añadir que, a través del ciclo rural, Sánchez impone a su público una visión dramática y amarga, pero siempre verídica, del ocaso del criollo. Patrocinando una dimensión estética realista, trata de presentar en las escenas el desmoronamiento de una tradición autóctona obsoleta dentro de una nueva perspectiva social. Los antihéroes de las tres obras —don Olegario, Cantalicio y don Zoilo— más allá de sus diferencias por las problemáticas que encaran y las divergencias en su actitud final, se funden en un único personaje simbólico. Los tres se convierten así en el emblema de una sociedad y una mentalidad decadentes que desaparecen bajo los golpes de la modernización.

Bibliografía

ALBERDI, Juan Bautista (1915) *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina,* ed. de F. Cruz, Buenos Aires, La Cultura Argentina.

AYARRAGARAY, Lucas (1927) *Estudios históricos, políticos, y literarios,* Buenos Aires, Lajouane.

BUNGE, Carlos Octavio (1908) "Florencio Sánchez", *Nosotros*, 2, pp. 71-73.

CHISHOLM, Elinor (2006) "Conflicting intentions: a critical analysis of Martín Fierro in the light of Hernández's prologues", *The European Connection*, 11, pp. 1-9.

CORTI, Dora (1937) *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina.

CRUZ, Jorge (1966) *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

CÚNEO, Dardo (1952) *Teatro completo de Florencio Sánchez,* Buenos Aires, Claridad.

DE COSTA, René (1974) "The Dramaturgy of Florencio Sánchez: an Analysis of Barranca Abajo", *Latin American Theatre Review*, 7, pp. 25-37.

FREIRE, Tabaré (1961) *Ubicación de Florencio Sánchez en la literatura dramática*, Montevideo, Comisión de Teatros Municipales.

FREUD, Sigmund (1917) "Trauer und melancholie", *Internationalen Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, 4, pp. 288-301; trad. esp. de Luis López-Ballesteros (1924) *Aflicción y melancolía*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GIUSTI, Roberto (1920) *Florencio Sánchez. Su vida y su obra,* Buenos Aires, Justicia.

GNUTZMANN, Rita (1997) "Introducción a Florencio Sánchez" en Florencio Sánchez, *Barranca abajo*, Madrid, Cátedra, pp. 7-73.

GUTIÉRREZ, Eduardo, David VIÑAS y Jorge LAFFORGUE, eds. (1986) *Teatro Rioplatense (1886-1930)* Caracas, Ayacucho.

IMBERT, Julio (1954) *Florencio Sánchez. Vida y creación*, Buenos Aires, Schapire.

LAFFORGUE, Jorge (1968) *Obras Completas de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Schapire.

LÓPEZ, Liliana (2002) "Puesta en escena de un realismo inconformista: obra de Florencio Sánchez" en Maria Teresa Gramuglio, ed., *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, pp. 111-128.

LEGUIZAMÓN, Martiniano (1961) *Calandria*, Buenos Aires, Solar/Hachette.

LOPRETE, Carlos (1975) *Literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra.

LUSNICH, Ana Laura y Armida CÓRDOBA, (1999) "Presencia y funcionalidad del inmigrante italiano en la obra de Florencio Sánchez" en Osvaldo Pellettieri, ed., *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, pp. 67-80.

PELLETTIERI, Osvaldo, ed., (1997) *El teatro y su mundo: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna.

––––– (1990) *Cien años de teatro argentino (1886-1990): del Moreira a teatro abierto*, Buenos Aires, Galerna.

PÉREZ PETIT, Víctor (1938) "El teatro de Florencio Sánchez", *Revista Nacional*, 1, pp. 337-361.

PICARD, Roger (1974) *El romanticismo social*, México, Fondo de Cultura Económica.

RELA, Walter (1981) *Florencio Sánchez: persona y teatro*, Montevideo, Ciencias.

RODRÍGUEZ, Martín (1999) "El inmigrante italiano y la gauchesca", en Osvaldo Pellettieri, ed., *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, pp. 17-33.

ROJAS, Santiago (1980) "El criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez: perspectivas de un ocaso", *Latin American Theatre Review*, 14, pp. 5-14.

ROSSO, Ignacio (1988) *Anatomía de un genio: Florencio Sánchez*, Montevideo, Casa del Estudiante.

SÁNCHEZ, Florencio (1933) *M'hijo el dotor*, Buenos Aires, La Escena.

----- (1954) *La Gringa*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz.

----- (1997) *Barranca Abajo*, Madrid, Cátedra.

SLATTA, Richard (1983) *Gauchos and the Vanishing Frontier*, Lincoln, University of Nebraska Press.

TALER, Fiona (2003) "The role of the victim in the plays of Florencio Sánchez", *Fulgor*, 1, pp. 14-22.

TRIGO, Abril (1992) "El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca", *Latin American Theatre Review*, 26, pp. 55-67.

VEGA, Carlos y Aurora DE PRIETO (1966) *El cielito de la Independencia*, Buenos Aires, Tres Américas.

Il Futurismo in Spagna: da Marinetti a Gómez de la Serna

Carola Sbriziolo
Università degli Studi di Palermo

Riassunto. Partendo dalla considerazione degli intensi rapporti, personali e professionali, tra Marinetti e Gómez de la Serna, questo lavoro analizza e mette a confronto i testi programmatici, italiani e spagnoli, relativi al movimento futurista. Si intende dimostrare che il processo di ricezione del Futurismo in Spagna non consiste in una pura imitazione, bensì in un 'adattamento culturale' che arriva a plasmare la realtà italiana su quella iberica. Nel *Manifiesto futurista a los españoles* di Marinetti, ad esempio, insieme ad elementi di ascendenza tipicamente italiana e ad elementi comuni a tutte le avanguardie europee, si ritroverà la presenza di caratteristiche specifiche e distintive della tradizione spagnola.

* * *

A partire dall'aprile del 1909, data in cui Ramón Gómez de la Serna pubblica su *Prometeo* la traduzione del *Manifesto del Futurismo* di Marinetti apparso nello stesso anno, nella penisola iberica si diffondono le idee avanguardiste italiane[1]. La presenza del Futurismo in Spagna si confermerà, nel 1910, con la pubblicazione del *Proclama futurista a los españoles*, scritto da Marinetti "expresamente para *Prometeo*", come si legge nella prima pagina del numero XIX della rivista.

Già da questi pochi ma significativi dati si può comprendere come il movimento italiano abbia rapidamente scavalcato le frontiere nazionali e sia penetrato nell'ambiente culturale spagnolo con notevole anticipo rispetto alle manifestazioni ultraiste, creazioniste e surrealiste, grazie soprattutto alla figura di Gómez de la Serna, che viene considerato a buon diritto il promotore ed anticipatore delle tendenze avanguardiste nella Spagna della *Edad de Plata*. È vero che l'innovativa conferenza di Gabriel Alomar intitolata "El futurismo" era stata pronunciata nel 1904 e pubblicata nel 1905 in catalano e nel 1907 in castigliano; è però ormai stato decretato che il Futurismo di Alomar non ha nulla a che vedere con l'avanguardismo marinettiano, possedendo come unico punto comune la convergenza terminologica, ma distanziandosene negli aspetti sostanziali e di contenuto: Alomar propone il riconoscimento dei valori positivi del passato come premessa

[1] Dopo aver confrontato passo a passo la versione italiana originale e quella in traduzione spagnola, siamo arrivati a constatare che Ramón non è del tutto fedele al testo marinettiano, ma si arroga il diritto di 'piccole licenze': omissioni, aggiunte, e perfino qualche imprecisione nella traduzione, come accade quando traduce "vissuto" con "vencido" "I nostri cuori non sentono alcuna stanchezza […] Ve ne stupite? … È logico, poiché voi non vi ricordate nemmeno di aver *vissuto*!", che diventa "¡Nuestro corazón no siente la más ligera fatiga! ¿Esto os asombra? ¡Es que vosotros no os acordáis de haber *vencido* nunca!".

indispensabile per arrivare al futuro, uno sguardo alla tradizione e un sentimentalismo lontani dai presupposti marinettiani[2].

Mettere a confronto i testi programmatici, italiani e spagnoli, relativi al movimento futurista, servirà a definirne punti di contatto e difformità. Si limiterà l'indagine alla prima e intensa fase della ricezione del Futurismo in Spagna –che va più o meno dal 1909 al 1912– e si cercherà di riportare ordine nella bibliografia attuale fissando con esattezza date, titoli e circostanze, elementi che al giorno d'oggi appaiono ancora confusi e, a volte, anche errati. L'analisi dei testi futuristi non potrà essere scissa dallo studio del rapporto, personale e professionale, tra Marinetti e Gómez de la Serna. Rapporto personale, non solo in quanto colleghi congiunti da una reciproca stima, ma anche perchè contrassegnati da un comune atteggiamento nei confronti della vita, una *actitud despreocupada*, unita ad una forte inclinazione al cambiamento continuo e al rifiuto della stasi: si pensi, ad esempio, allo pseudonimo Tristán usato da Ramón e agli innumerevoli nomi con i quali figurava Marinetti nei suoi documenti personali[3], perché come afferma lo spagnolo nel citato articolo di *Prometeo* del 1909, "En el sosiego, en el orden, en el *estato-quo* el hombre se va desmoronando, se alisa, se achata y de pronto ¡horror! se hace como todos, es decir, no es como nadie, no es nadie" (Gómez de la Serna, 1909: 93).

Leggendo i testi di entrambi gli autori, si riscontra una curiosa corrispondenza di linguaggio e di espressione artistica. Già nel numero XIX di *Prometeo*, del 1910, il bisogno di un rinnovamento, di un'apertura verso la modernità europea, preoccupazione dell'intellighenzia spagnola a partire dalla Generazione del '98, viene espressa da Ramón con un atteggiamento sicuro e volitivo ed un linguaggio energico e quasi violento che si avvicina a quello marinettiano. Il direttore annuncia entusiasticamente la pubblicazione di un testo del "campeón", "extraordinario", "hombre de los desafíos" Marinetti e promette agli spagnoli "una tirada especial de miles de ejemplares para inundar de luz de bengala la sordidez de nuestro ambiente. Será algo rutilante y abrasador que hará cabrillear las aguas patrias, titilar las estrellas, y reverberará sobre todo el desvanecimiento de color, de fuerza y de libertad que nos rodea" (Gómez de la Serna, 1910: 474). Ramón riporta addirittura una parte della lettera che lo stesso italiano gli aveva scritto in risposta: "Resumiré en ese manifiesto, de una manera violenta y decisiva, todas mis angustiosas observaciones, hechas por mí mismo a través de una excursión que hice en auto a través de España, fijándome más que nada en la aridez trágica de vuestra meseta central, de Castilla" (Gómez de la Serna, 1910: 474). A proposito di tale viaggio, osserva correttamente Anderson che deve trattarsi di una visita differente ed anteriore a quella del febbraio del 1928, in auto da Barcellona a Madrid[4], che ispirò l'opera marinettiana *Spagna veloce e toro*

---

[2] Cfr. Ruta, 1990. A proposito delle relazioni tra l'avanguardismo catalano ed il Futurismo, Brihuega segnala la figura di Juan Salvat Papasseit, le fasi di Mirò e di Dalí vicine al futurismo plastico ed il *Gruppo antiartistico* formato da Gasch, Montanyà e Dalí. (Brihuega, 1987).

[3] Guerri ricorda che Marinetti all'anagrafe viene registrato come Emilio Angelo Carlo, in gioventù sostiene di chiamarsi Filippo Achille Giulio, nel diploma è Philippe Achille Emile, nel certificato di laurea Filippo, per l'esercito Emilio etc. (Guerri, 2009: 14).

[4] Viaggio organizzato da Marinetti su invito de *La Gaceta Literaria* e dell'Ateneillo de Hospitalet. Sia a Madrid che a Barcellona l'autore diede conferenze, partecipò a eventi culturali e rilasciò interviste,

futurista, del 1931[5]; visita anteriore dunque al 1910, la cui mancanza di notizie a riguardo spiega forse il silenzio della critica che si limita a menzionare solamente il ben documentato viaggio del 1928. Mancebo Roca, ad esempio, nomina solo la visita di Marinetti del 1928 e, confusamente, un viaggio del 1926-27 (Mancebo Roca, 2006); Valcárcel, a sua volta, parla di un viaggio in Spagna che avrebbe ispirato il manifesto spagnolo del poeta italiano, ma senza attribuirgli una data esatta (Valcárcel, 1998).

La promessa di Ramón viene mantenuta e nel numero successivo di *Prometeo*, il XX, nell'agosto del 1910, appare finalmente il *Proclama futurista a los españoles*, firmato da Marinetti, e con traduzione letterale di Gómez de la Serna, così come leggiamo in calce[6]. Spesso la critica, soprattutto quella italiana, data erroneamente il testo programmatico nel giugno del 1911, come fa ad esempio Luciano de Maria nel fortunato volume marinettiano da lui curato *Teoria e invenzione futurista* del 1968. È opportuno, inoltre, soffermarsi sulle caratteristiche strutturali di questo testo, in quanto anche qui gli studiosi non sembrano essere precisi nel descriverlo. Brihuega (1982) e Valcárcel (1998) affermano che lo scritto è preceduto da un testo di Tristán, pseudonimo di Gómez de la Serna, intitolato *Proclama futurista a los españoles*. In realtà, osservando le pagine della rivista in esame, è facile constatare che *Proclama futurista a los españoles* è il titolo dell'intero testo marinettiano, e non dell'introduzione di Ramón. Riassumendo, in ordine troviamo: il titolo *Proclama futurista a los españoles*, l'introduzione di Gómez de la Serna, a seguire il testo di Marinetti, suddiviso in due parti, la seconda e ultima intitolata *Conclusiones futuristas sobre España*[7]. In totale il testo occupa le pagine 517-531 della rivista.

Il manifesto di Marinetti per gli spagnoli venne divulgato in italiano con il titolo *Contro la Spagna passatista* (in *I Manifesti del Futurismo*, edizioni Lacerba, Firenze, 1914) o *Proclama futurista agli spagnoli* (Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1915), sostanziale rielaborazione del testo italiano *Contro Venezia passatista*, firmato il 27 aprile del 1910 da Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo. Confrontando il testo spagnolo con quelli italiani,

---

incontrando i principali esponenti della cultura spagnola del periodo. Anderson, grazie alle missive conservate da Baeza, amico di Ramón che spesso fece da 'tramite linguistico' con Marinetti (traducendo le lettere di Ramón dal castigliano all'italiano o al francese) ha ricostruito i rapporti epistolari tra i due autori: dalla prima lettera che Marinetti invia allo spagnolo con il Manifesto del 1909, alla missiva del luglio 1910 nella quale Ramón reclama a Marinetti "uno de esos vivos, atroces y demoledores manifiestos", richiesta che non sembra aver avuto risposta, dato che poche settimane dopo torna a chiedere "una proclama a España machacadora y flajelante". Cfr. Anderson, 2003.

[5] L'opera, che nelle sue quattro parti riflette le sensazioni che Marinetti prova durante il faticoso viaggio, presenta elementi tipici futuristi: l'uso delle 'parole in libertà', certe connessioni con la scrittura automatica surrealista etc. Si ritorna qui al tema di una Spagna ancorata al passato clericale, che però si dota ora di un elemento nuovo di forza, il toro.

[6] Ramón volle anche pubblicare una *separata* del testo, che fu stampata presso J. Fernández Arias, nella Carrera de San Francisco, 1, a Madrid. Il *Proclama* fu poi riprodotto, in parte, tra le pagine della *Gaceta Literaria*, che nel 1928 rese omaggio a Marinetti in occasione della sua visita alla capitale spagnola.

[7] Brihuega informa che negli *Archivi del Futurismo* (De Luca, Roma, 1959-62) il testo è datato 1912 (Brihuega, 1987: 23). Nel 1978 la casa editrice Del Cotal di Barcellona ne ha pubblicato un'edizione facsimile dal titolo *Manifiestos y textos futuristas*, nella quale si avvisa: "Hemos añadido los manifiestos de literatura, teatro, cinematografía, danza y arquitectura".

Gabriele Morelli è arrivato ad affermare con ragione che Ramón ha tradotto un manoscritto diverso da quello editato nel 1914 e 1915, tesi dimostrata dal fatto che nella redazione spagnola compaiono alcune frasi non presenti nelle redazioni italiane: frasi che non può aver introdotto lo spagnolo autonomamente, e la cui presenza deve essere quindi spiegata con l'esistenza di un manoscritto del 1910 differente dai successivi (Morelli, 1987: 305).

Infine, in quegli anni si registra in Spagna la presenza di un altro libro di Marinetti, intitolato *El Futurismo* e pubblicato a Valencia dall'editore Sampere (traduzione di G. Gómez e N. Hernández). Il volume, che include testi e manifesti futuristi, non riporta data e non sembrano esistere molti riferimenti ad esso, ma il termine *post quem* della sua pubblicazione è novembre del 1910, dato che nella quarta di copertina si legge che la casa editrice ha ricevuto il *Gran Premio de Honor* nell'Esposizione Internazionale di Buenos Aires, che ebbe termine appunto in questa data.

L'introduzione di Ramón al *Proclama* di Marinetti rivela ancora una volta elementi tipici futuristi. La vicinanza con l'universo avanguardista italiano è ben visibile nel linguaggio guerrigliero col quale si propone una rivoluzione totale nei confronti del cosmo capitanata da giovani aviatori e veloci *chauffeurs*:

> ¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la Luna! ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darles lozanía! ¡Rejón de arador! ¡Secularización de los cementerios! [...] ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y "chaufeurs"! [...]
> ¡Gran galop sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueces y todas las seriedades! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da! (Tristán, 1910: 517-518)

Ma oltre agli elementi di ascendenza futurista ben riconoscibili –velocità, dinamismo, tecnologia– alcuni dei quali in realtà sono comuni anche ad altre avanguardie europee, in questo testo sono presenti elementi esclusivi della tradizione spagnola, che si intrecciano con le suggestioni futuriste. È il caso, ad esempio, del riferimento intertestuale all'episodio delle "Bodas de Camacho", che come è noto occupa i capitoli XIX, XX e XXI del *Quijote*, I: la teatralità cervantina è qui rivisitata e riadattata per significare l'essenza dell'avanguardia futurista, nella misura in cui riesce a portare l'umorismo nella vita quotidiana che, come afferma Gómez de la Serna in altre occasioni, "es tan seria que hay que tomarla en broma".

Una convergenza di linguaggio e di poetica, dunque, contraddistingue i due autori: la *greguería* ramoniana trova una corrispondenza nell' 'immaginazione senza fili' proposta da Marinetti: in entrambi i casi, partendo da elementi del mondo reale, si scardinano i

principi base di quest'ultimo e le relazioni convenzionali tra oggetti e esseri umani, grazie alla 'sorpresa', erede dell'*ingenio* barocco (Diego, 1964). Nel *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* Marinetti scrive: "Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione. Bisogna –dicono– risparmiare la meraviglia del lettore" (Marinetti, 1912: 46).

Llanos Gómez mette in relazione il Barocco ed il Futurismo trovando come punto comune la similarità della situazione storico-politica: "el periodo barroco y el Futurismo se hallan externamente absorbidos por problemas técnicos e interiormente determinados por el cuestionamento del poder y convulsionados, al menos en su final, por cierta vacuidad, abismo presente en los periodos formalistas" (Gómez, 2008: 109). La proliferazione delle immagini, il rovesciamento delle classiche strutture spazio-temporali, l'ambiguità, la molteplicità di significato, sono alcuni degli elementi che segnano il legame tra Barocco da un lato, e Futurismo e avanguardie europee dall'altro. E se le categorie poetiche fondamentali del Futurismo sono, come sostiene De Maria, l'intuizione, l'analogia e la materia (De Maria, 1968: LXIX), allora è lecito affermare con Llanos Gómez (2008: 110) che il Futurismo è una manifestazione neo-barocca. Come è noto, da lì a poco in Spagna, gli autori della *Generación del 27* svilupperanno queste premesse, mostrando un assiduo impegno nel recuperare la tradizione.

Infatti, nella Spagna dei primi decenni del XX secolo ciò che si rifiuta non è la tradizione *tout court* ma gli eccessi di sentimentalismo e l'abbondanza di quegli elementi che Ortega definiva "humanos, demasiado humanos" (Ortega y Gasset, 1967: 25). Allo stesso modo, il Futurismo non ripudia la tradizione italiana e lo splendore del passato ma la sua attuale decadenza. Nello scritto intitolato *Contro Venezia passatista* (1910) si legge infatti: "Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un grande sogno nostalgico […] Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici" (Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, 1910: 33-34). Frase, quest'ultima, che sembra quasi profetizzare l'odierna costruzione del tanto discusso Ponte di Calatrava.

La proposta marinettiana di distruggere biblioteche e musei va dunque vista alla luce di altre affermazioni dello stesso autore, che ne spiegano e completano il significato; ad esempio, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* Marinetti grida: "Poeti futuristi! Io vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a odiare l'intelligenza, ridestando in voi la divina intuizione" (Marinetti, 1912: 54). Non si tratta dunque di un rifiuto della cultura ma della necessità di adottare un nuovo approccio ad essa, non più metodico e logico ma intuitivo ed ingegnoso. Lo stesso approccio che Ramón proponeva con le sue *greguerías* e che la metafora della Generazione del '27 riprendeva dalla poesia aurisecolare. "Bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale […]. Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione" (Marinetti, 1912: 47-48), sono affermazioni del fondatore del Futurismo che ben potrebbero appartenere a Ramón. "L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie

vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia" (Marinetti, 1912: 48) è un'altra dichiarazione che richiama la poetica del '27, ed in particolare la metafora pansincretica lorchiana.

Non sembra condividibile, dunque, l'ipotesi avanzata da un parte della critica (Lentzen, 1989) di individuare nel rifiuto futurista della tradizione la causa dello scarso successo ottenuto dal movimento italiano in Spagna. In entrambi i paesi 'opposizione alla tradizione' significa, lo ripetiamo, opposizione a certi aspetti, logori e ammalati, di essa. Le tracce lasciate dal Futurismo in territorio iberico sono poi evidenti in alcune manifestazioni avanguardiste spagnole: ci riferiamo, ad esempio, all'Ultraismo, definito dallo stesso Marinetti 'Futurismo spagnolo'. L'importanza della disposizione tipografica, l'uso dei segni matematici, la tecnica delle 'parole in libertà', l'esaltazione delle macchine sono infatti elementi futuristi accolti dal movimento d'avanguardia spagnolo. Numerose sono le corrispondenze tra testi futuristi e ultraisti: l'elica dell'aeroplano che, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* indica a Marinetti i dettami da seguire nella scrittura, o la mitragliatrice che nella *Battaglia di Tripoli* marinettiana si trasforma in *femme fatale*, non ricordano forse l'elicottero che in *Madrigal aéreo* di Guillermo de Torre si converte in *fémina porvenirista*? E la conosciuta asserzione di De Torre "Los motores suenan mejor que los endecasílabos" non potrebbe forse attribuirsi allo stesso Marinetti?

A proposito del rapporto con la tradizione, se consideriamo poi lo scritto marinettiano intitolato *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909), la critica è unanime nel riconoscere in esso un linguaggio ancora simbolista, quasi fosse un ultimo ossequio alla tradizione, sebbene si evinca già la necessità di rinnovamento, di "ricolorare le aurore ammalate della Terra" (Marinetti, 1909c: 26): l'aurora, elemento poetico languido e tradizionale, non scompare dal paesaggio futurista, ma viene accolta solo dopo averla ricolorata, 'sanata', per usare il campo semantico della malattia proposto da Marinetti.

È bene, però, ricordare l'esistenza di alcune dissomiglianze che separano l'avanguardia spagnola da quella europea e che conferiscono al paese iberico una sua specificità. È nota infatti la mancanza di sistematicità e continuità nelle espressioni avanguardiste spagnole, che, insieme all'assenza di un'unità di linguaggio o di poetica, impedisce di parlare di 'movimenti d'avanguardia' veri e propri, fattore che rende ancor più complesso il fenomeno di importazione e trasformazione. È lo stesso Ramón ad asserire che gli spagnoli, sebbene condividano con i giovani italiani la lotta contro il culto pedissequo e sterile del passato, non potranno però accogliere totalmente i dettami futuristi: "Nuestra hilaridad se mezclará a la hilaridad de ellos, y aunque no coincidamos en todo, el [sic] gesto de salteadores, gesto de irresponsabilidad, de taumaturgia, de incasoclastia [sic], coincidiremos siempre" (Gómez de la Serna, 1910: 475).

Vediamo dunque di individuare questi punti di difformità tra i testi programmatici italiani e le proposte formulate da Marinetti nel contesto iberico. Già in *Movimiento intelectual: el Futurismo*, documento che nel numero VI di *Prometeo* si colloca poco dopo la traduzione del manifesto italiano –di anonimo autore ma che, quasi certamente, si deve

ancora una volta a Gómez de la Serna[8]–, il madrileno definisce con ammirazione Marinetti "una de las figuras más representativas de juventud, juventud moderna, internacionalista, suspicacísima" (Gómez de la Serna, 1909: 96) e aggiunge, però, che: "Lo que dice él de la Victoria de Samothracia, lo habíamos dicho ya nosotros, no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar" (Gómez de la Serna, 1909: 96), dichiarazione che, se da un lato conferma l'uniformità di intenti, dall'altra insinua una certa mancanza di originalità nelle affermazioni dell'italiano. Nelle conclusioni, lo spagnolo critica Marinetti "en el uso de palabras artificiales, gruesas, poco orgánicas, poco mamíferas, como *poesía cantaremos poemas* y en su menosprecio de la mujer en la que están vinculados los valores supremos" (Gómez de la Serna, 1909: 96).

A proposito del trattamento che riceve la donna nel mondo futurista si è dibattuto a lungo, anche se col tempo, e forse con l'incontro con Benedetta Cappa, le affermazioni misogine di Marinetti contenute nei primi scritti vengono mitigate e addirittura stravolte. Per far solo un esempio, ricordiamo la frase: "Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna", contenuta nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Marinetti, 1912: 51). In realtà, in Italia il Futurismo regala un grandissimo contributo alla concezione del ruolo sociale della donna; non a caso ritroviamo tra le fila del movimento futurista parecchie personalità femminili, tra cui la stessa moglie di Marinetti. Anche nella società spagnola degli anni venti il nuovo ruolo assunto dalla donna è innegabile: questa ora prende parte alla vita pubblica, lavora, si riunisce in associazioni femministe, partecipa allo sport. In questo contesto, Gómez de la Serna riconosce sin da subito, a differenza di Marinetti, la necessità di concedere maggiori libertà al gentil sesso: "¡Desembarazo de la mujer para tenerla en su libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios!" (Tristán, 1910: 517), leggiamo nel testo con il quale presenta il *Proclama* di Marinetti al pubblico spagnolo, anche qui esprimendo, più o meno implicitamente, il suo disaccordo con l'italiano in alcuni punti del programma.

Dovendosi inserire nel contesto iberico, decisamente differente rispetto a quello italiano, il Manifesto che Marinetti scrive per gli spagnoli rivela una diversa natura, in ispirazione e finalità. Innanzitutto, mentre il manifesto per l'Italia esaminava la cultura italiana del tempo, proclamando la necessità di un rinnovamento culturale profondo, in quello spagnolo Marinetti non si sofferma ad analizzare la cultura iberica –probabilmente da lui molto meno conosciuta che quella del suo paese– ma si concentra principalmente sull'aspetto socio-economico della Spagna. Ciò contro cui si scaglia adesso non sono più i musei e le biblioteche, ma la Chiesa e il Carlismo, fortemente radicati nel contesto sociale e politico spagnoli e, secondo Marinetti, primordiali cause dell'arretratezza culturale del paese.

[8] Mancebo Roca (2006: 9) scrive erroneamente che *Movimiento intelectual* fa da prologo a *Fundación y Manifiesto*. Anche Mainer (2005: XXII) afferma che la traduzione del manifesto è preceduta da parole di Ramón e da un testo facente parte della sezione *Movimiento social*, evidente inesattezza in quanto la sezione della rivista è denominata *Movimiento intelectual*, e non *social*.

Per quanto riguarda poi la quasi totale assenza della tematica bellica, presente invece nel Manifesto italiano del 1909[9], bisogna ricordare che in Spagna il movimento accoglierà la dimensione politica e propagandistica italiana solo alla fine degli anni venti, con la figura di Ernesto Giménez Caballero e gli articoli che *La Gaceta Literaria* dedicherà alla figura di Marinetti[10]. È l'epoca che, come è noto, coincide con l'inizio di un certo impegno politico da parte degli intellettuali spagnoli, che porterà alla sostituzione della *literatura de vanguardia* con la *literatura de avanzada*. In Italia, questa fase corrisponde all'avvicinamento di Marinetti all'ideologia fascista e la sua elezione a membro dell'Accademia d'Italia nel 1929. A questo proposito, è interessante mettere in luce un'altra discordanza tra il Futurismo italiano e quello spagnolo: in quest'ultimo è presente infatti un carattere 'popolare' distante dal tono elitario e selettivo che il movimento assume nel Bel Paese. In una lettera che Ramón invia a Marinetti poco prima di pubblicare il suo Proclama, leggiamo: "Su manifiesto que llega en circunstancias críticas y decisivas hará un saludable y entusiasta efecto en las juventudes y en los ploretariados [sic]" (in Anderson, 2003: 38), dichiarazione che ci dimostra che lo spagnolo mira ad una utenza più vasta di quella italiana. Lo stesso Giménez Caballero scriverà nel 1928: "El fascismo es una fórmula absolutamente de Italia y para Italia. Como el bolchevismo lo ha sido de Rusia y para Rusia. Como lo fue el liberalismo para Francia e Inglaterra. Y el industrialismo burgués y militarista para Alemania. Y el catolicismo conquistador y democrático para España" (Giménez Caballero, 1928: 4)[11].

Se l'inserimento del Futurismo in Spagna presuppone un 'riadattamento' ai modelli culturali e alla situazione storico-politica di questa, la presenza di una forte componente religiosa richiama l'attenzione di Marinetti. Nel suo *Proclama*, secondo uno schema già adottato in altri scritti, l'italiano ci presenta una visione da lui avuta, un sogno nel quale gli è apparsa davanti l'intera storia del popolo spagnolo dalle glorie delle conquiste americane, alla grandezza dell'impero di Carlo V, fino alla Guerra di Indipendenza con la Francia, la recessione economica e l'instabilità politica negli anni successivi alle guerre carliste ed il disastro di Cuba:

¡He soñado en un gran pueblo: sin duda en el vuestro, españoles!

---

[9] È nota la coraggiosa idea espressa da Marinetti nel nono punto del Manifesto: "Noi vogliamo glorificare la guerra –sola igiene del mondo– il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore, e il disprezzo della donna" (Marinetti, 1909: 11).

[10] La rivista pubblicò vari testi dell'autore italiano, tra cui il primo capitolo di *Spagna veloce e toro futurista*, dedicato a *Gecé*, Guillermo de Torre e Ramón. Il numero 28 del 15 febbraio del 1928 includerà "Conversación con Marinetti" di Gecé e "Efigie de Marinetti" di G. de Torre. Brihuega ricorda che nello stesso numero la rivista pubblicò anche un telegramma di Mussolini che esprimeva la sua adesione a Marinetti (Brihuega, 1987: 25).

[11] Tuttavia, per quanto riguarda l'Italia, il Futurismo si costituisce sì come movimento elitario, ma al tempo stesso si dirige a un pubblico di massa, quella massa popolare che all'inizio del '900 affollava le sempre più moderne città europee. Accostare elitarismo e cultura di massa sembrerebbe adesso una contraddizione, una delle tante del Futurismo; contraddizione spiegabile in realtà con il fenomeno della dissoluzione dell'individuo nella massa che, come avveniva nelle serate futuriste, in ultima analisi non portava altro che a un controllo operato dai leader, schema costitutivo di fondo della propaganda fascista.

> Os he visto, trabajadores y soldados construir ciudades y caminar con tan firme paso, que con vuestra huella construíais los caminos, llevando una extensa retaguardia de mujeres y de frailes.
> Esa retaguardia era y sigue siendo por lo visto lo que os ha traicionado.
> En la inmensa inundación de libertad, todos los autoritarismos borrados, habéis alimentado vuestra angustia en los frailes, que con toda socarronería han hecho la rueda cautelosamente alrededor de vuestras riquezas hieratizadas. (Marinetti, 1910: 519-520)

Dunque, in qualsiasi momento storico, ciò che secondo Marinetti ha contraddistinto la Spagna è stata l'ingerenza della classe clericale che, mentre gli infaticabili lavoratori e gli audaci soldati si adoperavano per la patria, tentava di appropriarsi avidamente delle ricchezze del paese. Sono i monaci sornioni la causa principale della rovina spagnola di tutti i tempi e la ragione che ora impedisce al popolo iberico di accogliere pienamente i dettami futuristi[12]. Altrettanto colpevoli gli spagnoli, che hanno soffocato il loro originario spirito volitivo e conquistatore per dedicarsi a una vita lacrimosa e di preghiera. L'ideatore del Futurismo critica il loro dogmatismo religioso e le numerose suddivisioni delle gerarchie ecclesiastiche; con violenza e cinismo dissacrante, incita poi i giovani spagnoli a fracassare il cranio a monaci e sagrestani, per liberarsi della colpa millenaria di non aver assecondato l'antico orgoglio conquistatore iberico:

> Porque sois culpables del crimen de éxtasis y de sueño... Porque sois culpables de no haber querido vivir y de haber saboreado la muerte en pequeños buches. Culpables de haber apagado en vosotros el espíritu, la voluntad y el orgullo conquistador, bajo tristes molicies acolchadas, de amor, de nostalgia, de lujuria y de oración!... (Marinetti, 1910: 523)

La classe clericale è rappresentata, nel sogno di Marinetti, dal simbolo della Cattedrale, monumento del quale ci si augura la distruzione che, metaforicamente, allude alla fine del clericalismo: "Que la vieja Catedral, toda negra, se siga desplomando lienzo á lienzo, con sus vitrales místicos y sus claraboyas en la bóveda adornadas del manchón fétido de la clericalla, de sus cráneos mondos…" (Marinetti, 1910: 525). È evidente che anche il linguaggio contribuisce a restituire un'immagine di malattia e disfacimento, grazie all'uso di vocaboli appartenenti al campo semantico dell'oscurità e della sporcizia: "vieja", "negra", "desplomando", "manchón", "fétido". È nelle cattedrali che, secondo Marinetti, si sono rifugiati gli spagnoli che, attirati dalla speranza di un porto sicuro, hanno rinunciato ad aspirazioni maggiori e hanno ceduto alle lusinghe della Chiesa:

[12] L'anticlericalismo di Marinetti è ben noto. Nel programma del *Partito Politico Futurista* da lui fondato, uno dei punti cardine era appunto lo 'svaticanamento d'Italia', ossia l'espulsione del papa da Roma.

> Y heles aquí todos inclinados sobre vosotros, murmurando muy leve: "¡Oh, hijos míos, entrad con nosotros en la Catedral del buen Dios!... ¡Él es viejo, pero sólido! ¡Entrad, ovejas mías á abrigaros en el redil! ¡Oíd a las santas y amorosas campanas que se balancean en sus campanadas, como las andaluzas mecen sus mórbidas caderas! Hemos cubierto de rosas y de violetas el altar de la Virgen. La penumbra de su capilla tiene perfumes de alcoba. Los cirios arden como los claveles rojos en la dentadura de vuestras mujeres. ¡Tendréis amor, perfumes, oro y seda y canciones también, porque la Virgen es indulgente!" (Marinetti, 1910: 521).

In tutto il Manifesto serpeggia l'accusa all'eccessivo tradizionalismo del popolo iberico, reso da Marinetti con il continuo ricorso a elementi tipici della cultura spagnola: la Meseta arida, con il suo ventre abbrustolito (il cui vento sarà oggetto di critica in *Spagna veloce e toro futurista*); le andaluse che fanno ondeggiare i morbidi fianchi, i garofani rossi tra i denti delle donne, i *Don Juanes*, i *toreros*, i *matadores*, i *caciques*. Tutti elementi di cui Marinetti si serve per rappresentare una Spagna antica, tradizionale, ancorata nel passato e incapace di liberarsi delle sue catene.

È interessante notare le corrispondenze tra il *Proclama futurista a los españoles* e le parole che lo stesso Gómez de la Serna aveva scritto al capo del movimento futurista in una delle lettere inviategli in quegli anni:

> Vd. conocerá esa Andalucía apestada de vida mujeriega, esta Castilla medianizada por su legendarismo y todo este ambiente de *toreros*, de políticos, y de amigos de lo antiguo, aquí más enjuto que en ninguna parte y sobre todo más enclavado en una tierra árida, porque nuestra meseta central, la que dominó a la raza es absurdamente árida" (in Anderson, 2003: 38).

Sembra che Marinetti abbia accolto i suggerimenti del collega e che Ramón lo abbia autorizzato, a partire da quel momento, a pronunciare le dure parole di rimprovero nei confronti degli spagnoli. In questo senso, possiamo affermare che i due autori –già affini in ispirazione poetica e codici linguistici– si arrivano poi a completare, ispirandosi l'uno all'altro ed arricchendo le frontiere che li separano. Tuttavia, Marinetti si spinge oltre, con le sue critiche e le sue proposte di rigenerazione, visibili soprattutto nelle *Conclusiones futuristas sobre España*. Qui, finalmente, compare la tematica della rigenerazione culturale, che fino a questo momento non aveva trovato spazio tra le righe del manifesto. Vengono ora date delle istruzioni precise e concrete sui provvedimenti politici ed economici che la Spagna deve prendere per abbracciare il progresso, primi tra tutti l'eliminazione del clericalismo e del Carlismo:

> El progreso de la España contemporánea no podrá verificarse sin la formación de una riqueza agrícola y de una riqueza industrial.

> ¡Españoles! ¡Llegaréis infaliblemente á este resultado por la autonomía municipal y regional que hoy resulta indispensable, y por la instrucción popular a la que el Gobierno debería consagrar todos los años los *sesenta* millones de pesetas absorbidos por el culto y el clero.
> Es necesario para esto, estirpar de un modo total y no parcial el clericalismo y destruir su corolario, colaborador y defensor, el carlismo.
> La monarquía, talentudamente defendida por Canalejas, está en camino de hacer esta bella operación quirúrgica (Marinetti, 1910: 527).

A seguire, troviamo le prescrizioni di Marinetti in otto punti, che in struttura e contenuti si avvicinano al manifesto del 1909 e che si possono così riassumere: esaltazione dell'orgoglio nazionale, della patria e dell'esercito, che non devono più esser legati alla monarchia clericale ma sussistere indipendentemente da essa; difesa delle libertà individuali, glorificazione della scienza e del progresso, che devono essere alimentati dal coraggio e temerarietà tipiche della 'razza spagnola'; lotta contro "la tiranía del amor, la obsesión de la mujer ideal, los alcoholes del sentimentalismo" (Marinetti, 1910: 529); in conclusione, lotta contro l'arcaismo, definito ancora una volta con un linguaggio del campo clinico "la más grande de las epidemias intelectuales" (Marinetti, 1910: 529). Infine, risulta curioso un suggerimento riguardo la manovra economica che la Spagna dovrebbe compiere per raggiungere tutti i punti prima prospettati: Marinetti propone agli spagnoli di disprezzare i turisti stranieri, impedendo loro di visitare la Spagna, e li esorta a non curarsi di mantenere in buono stato gli hotel, i monumenti ed i musei, ma solo di costruire grandi porti e città industriali. Chiusura culturale che la Spagna poi adottò ma, come è noto, suo malgrado, in quanto costretta dal regime franchista.

In questo studio sulla ricezione del Futurismo in Spagna, è stato necessario limitarsi all'ambito dei testi programmatici, pur riconoscendo le difficoltà nel circoscrivere il campo, data la commistione delle arti, tipica delle avanguardie. Dall'analisi dei testi fin qui presi in esame, abbiamo in primo luogo cercato di dimostrare che in Italia e in Spagna la rivendicazione di progresso e di innovazione avanguardista non significa un rifiuto totale del passato, ma una revisione e quasi 'correzione' dei suoi aspetti più logori. La proliferazione delle immagini, la creazione di nuove analogie, la lotta all'immobilismo, l'intento sovversivo, sono alcuni elementi aurisecolari che il Futurismo e le avanguardie europee ereditano e accolgono. In questo senso, si può affermare che in realtà le avanguardie, in Spagna come nel resto d'Europa, non abbandonano del tutto il passato, anzi partono proprio da esso per sviluppare i propri modelli, in una continuità che arriva fino ai nostri giorni e che ha fatto parlare di 'Neobarocco' (Calabrese, 1987; Sarduy, 1974).

Nonostante la vicinanza estetica e di espressione tra Marinetti e Gómez de la Serna, il processo di ricezione del Futurismo in Spagna non può considerarsi il risultato di una mera imitazione, bensì deve interpretarsi come la conseguenza di quel fenomeno che possiamo definire 'adattamento culturale' e che ha accomodato la realtà italiana su quella

iberica. Come scrisse nel 1624 Giambattista Marino, che condivide peraltro con Marinetti il culto per l'aspetto ludico e 'meraviglioso' dell'arte, "la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo". E, aggiungiamo noi, all'ambiente geografico in questione.

Se da una parte è vero che la quasi totalità degli artisti spagnoli d'avanguardia lavora e diffonde la propria opera all'interno e all'esterno del proprio paese, è altrettanto innegabile che i manifesti artistici funzionano in maniera diversa in Spagna e all'estero. Solamente conservando la specificità di ogni area è possibile comprendere globalmente lo sviluppo dei singoli processi all'interno di ciascuna società[13]. Nonostante la distanza ideologica tra Italia e Spagna e la differente situazione socio-politica dei due paesi, nell'avvicinamento non si produce uno scontro, ma un fecondo incontro tra due maestri dell'avanguardia che, coincidendo in intenti e codici linguistici, arrivano così a completarsi: Marinetti si nutre di Ramón e Ramón si nutre di Marinetti, ispirandosi l'uno all'altro ed arricchendo le frontiere che li separano.

Bibliografia

ANDERSON, Andrew A. (2000) "Futurism and Spanish Literature in the Context of the Historical Avant-Garde" in Günter Berghaus, ed., *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin - New York, Walter de Gruyter, pp. 144-181.

----- (2003) "Ramón Gómez de la Serna y F. T. Marinetti: sus contactos epistolares y génesis de un proclama", *Boletín RAMÓN*, 7, pp. 34-43.

BRIHUEGA, Jaime (1982) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra.

----- (1987) "Il Futurismo in Spagna" in Gabriele Morelli, ed., *Trent'anni d'avanguardia spagnola*, Milano, Jaca Book, pp. 19-38.

CALABRESE, Omar (1987) *L'età neobarocca*, Bari, Laterza.

DE MARIA, Luciano, ed. (1968) *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori.

DIEGO, Gerardo (1964) *Lope y Ramón*, Madrid, Editora Nacional.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1928) "La etapa italiana", *La Gaceta Literaria*, 40, 15/08/1928, p. 4.

GÓMEZ, Llanos (2008), *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1909) "Movimiento intelectual. El Futurismo", *Prometeo*, VI, pp. 90-96.

----- (1910) "Un manifiesto futurista sobre España", *Prometeo*, XIX, pp. 473-476.

[13] A proposito dei caratteri specifici dell'avanguardia spagnola vs. avanguardia europea, cfr. Brihuega, 1982: 72-81.

GUERRI, Giordano Bruno (2009) *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milano, Mondadori.

LENTZEN, Manfred (1989) "Marinetti y el futurismo en España" in Sebastián Neumeister, ed., Atti del *IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlino, 18-23 agosto 1986), vol. 2, pp. 309-318.

MAINER, José Carlos (2005) "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad" in Ernesto Giménez Caballero, José Carlos Mainer, eds., *Casticismo, nacionalismo y vanguardia: (antología, 1927-1935),* Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. IX-LXVIII.

MANCEBO ROCA, Juan Agustín (2006) "La influencia del futurismo en España", Atti del XVI *Congreso Nacional de Historia del Arte "La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura"* (Las Palmas de Gran Canaria, 20-24 novembre 2006), pp. 1-17, http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/publicaciones/LainfluenciadelfuturismoenEspa%C3%B1a.pdf.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1909a) "Fondazione e Manifesto del Futurismo" in Luciano De Maria, ed., (1968) *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, pp. 7-14.

––––– (1909b) "Fundación y manifiesto del Futurismo", *Prometeo*, VI, pp. 65-73.

––––– (1909c) "Uccidiamo il chiaro di luna", Milano, Edizioni Futuriste di *Poesia*, pp. 1-23.

––––– (1910) "Proclama futurista a los españoles", *Prometeo*, XX, pp. 519- 531.

–––––, Umberto BOCCIONI, Carlo CARRÀ, Luigi RUSSOLO (1910) "Contro Venezia passatista" in Luciano De Maria, ed., (1968) *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, pp. 33-38.

––––– (1912) "Manifesto tecnico della Letteratura futurista" in Luciano De Maria, ed., (1968), *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, pp. 46-62.

MORELLI, Gabriele, ed. (1987) *Trent'anni d'avanguardia spagnola*, Milano, Jaca Book.

ORTEGA Y GASSET, José (1967) *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos* (1925), Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.

RUTA, Maria Caterina, ed., (1990) *Gabriel Alomar, Il Futurismo*, Palermo, Edizioni Novecento.

SARDUY, Severo (1974) *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

TRISTÁN, pseudonimo di Gómez de la Serna, Ramón (1910) "Introducción" a Filippo Tommaso Marinetti (1910) "Proclama futurista a los españoles", *Prometeo*, XX, pp. 517- 518.

VALCÁRCEL, Eva (1998) "La introducción de los modelos Vanguardistas en España hasta 1918. La proyección de las Teorías de Vanguardia en la Poesía", *Signos*, 31 (43–44), pp. 125–137.

La noche de los tiempos di Antonio Muñoz Molina: "traspasando la frontera del tiempo"

Antonio Candeloro
Università degli Studi di Salerno

Ne *La noche de los tiempos* (2009), Antonio Muñoz Molina articola in una narrazione dai toni epici due temi centrali all'interno del proprio *corpus* narrativo: il trauma che causò la Guerra Civile e la temporalità in quanto fattore decisivo di cui dispone lo scrittore che volesse risuscitare il passato attraverso i dati che offre la Storia.

Più che un "romanzo sulla Guerra Civile", *La noche de los tiempos* si struttura come "favola sul tempo" attraverso cui riflettere sia sull'incertezza in quanto categoria universale di ogni evento bellico sia sull'ambiguità morale di talune prese di posizione dei personaggi "reali" -in particolare, per quanto riguarda la *Generación del 27*- che hanno partecipato a quei determinati eventi storici. L'impossibilità obiettiva da parte dell'autore di "attraversare la frontiera del tempo" diventa opportunità di riflettere sul passato, sulla violenza e sulla manipolazione della verità.

1. Voci narranti e isotopia dell'incertezza: come narrare la Storia

L'ultimo romanzo di Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*[1], esplicita, ampliandoli e articolandoli in una narrazione che assume una tonalità epica, alcuni temi a lui cari sin dai tempi della sua opera prima, *Beatus Ille* (Muñoz Molina, 1986), e di uno dei suoi romanzi più fortunati, *El jinete polaco* (Muñoz Molina, 1991)[2]: in particolare, il trauma che causò la Guerra Civile nella collettività anonima che si trovò a viverla sulla propria pelle (sia nei panni di protagonisti attivi che in quelli di testimoni inermi) e, ad esso parallelo, il tema della temporalità (ovvero, di come lo scrittore possa recuperare il passato attraverso la forma-romanzo e sfruttando i dati che ci offre la Storia).

L'autore illustra e articola questa duplice tematica (gli eventi storici e documentabili –oltre che documentati dalla storiografia più seria e meno ideologizzata– e i modi possibili che ha a disposizione il romanziere per afferrare, risuscitare e, in qualche modo, far rivivere al lettore quella determinata porzione di passato) sviluppando la trama in 37 capitoli di lunghezza variabile e alternando in modo molto efficace una narrazione in terza persona singolare a brevi lacerti in prima persona (spazi del testo in cui si intromette quella che sembra essere la voce in prima persona dell'autore, qui chiamato a ricoprire il

[1] Muñoz Molina, 2009; da ora in avanti citerò da questa edizione usando la sigla *NT* e indicando il numero delle pagine cui ci si riferisce tra parentesi.

[2] Con questo romanzo, Muñoz Molina vincerà anche il "Premio Planeta", divenendo un autore noto anche al grande pubblico. Cenni velati alla Guerra Civile e, soprattutto, al clima di tensione che si creò con la dittatura franchista, si trovano anche all'interno del romanzo *Beltenebros* (Muñoz Molina, 1989), riscrittura in chiave postmodernista del genere *noir*.

ruolo del testimone oculare –e apparentemente onnisciente– dei gesti, delle parole e dei pensieri più intimi del protagonista).

Questo aspetto tecnico non è di secondaria importanza e mi sembra opportuno concentrare l'analisi del romanzo proprio a partire da questo problema narratologico per cercare di stabilire in che modo chi dice "io" entri in contatto con il personaggio protagonista, Ignacio Abel, architetto borghese, cittadino modello e impegnato a progettare la Madrid del futuro (simbolicamente rappresentata dalla città universitaria della Moncloa), oltre che marito fedele fino a quando non incontrerà Judith Biely, una giovane studiosa di letteratura spagnola che lascia New York per inseguire sogni di libertà e di indipendenza nella capitale spagnola.

Ecco come inizia il romanzo (di quasi mille pagine):

> En medio del tumulto de la estación de Pennsylvania Ignacio Abel se ha detenido al oír que alguien lo llamaba por su nombre. *Lo veo* primero de lejos, entre la multitud de la hora punta, una figura masculina idéntica a las otras, como en una fotografía de entonces, empequeñecidas por la escala inmensa de la arquitectura […] (*NT*, 11, i corsivi –quando non diversamente indicato– sono miei).

Ciò che colpisce di questo incipit non è solo l'uso dei tempi verbali (passato prossimo e presente dell'indicativo, tendenti ad attualizzare eventi passati), ma anche e soprattutto l'intervento di una voce esterna all'azione (testimone oculare dei fatti) che parla in prima persona singolare e osserva attentamente il protagonista (figura quasi indistinta nella massa della stazione della città americana nell'ora di punta). Chi dice "io" in questo incipit? Chi compie l'atto di "guardare" il personaggio chiamato a ricoprire il ruolo del protagonista per l'intera durata della narrazione? Chi è che materialmente "vede" ("Lo veo") Ignacio Abel nel mezzo della folla della stazione? Una risposta immediata (e forse la più scontata) ci spingerebbe ad identificare immediatamente questo "io" con Antonio Muñoz Molina. Vedremo come questa identità autoriale tornerà a comparire all'interno del testo non solo per seguire da vicino i passi del protagonista, ma anche per guidare e, in qualche modo, canalizzare l'interpretazione del lettore intorno ai molteplici temi contenuti *in nuce* nel testo.

Ad una notazione spaziale fa subito seguito una notazione di tipo temporale: calendari enormi con numeri stampati in rosso segnalano "un día casi de finales de octubre de 1936". È sufficiente questa data per indurre il lettore a iniziare a interpretare l'opera come un "romanzo sulla Guerra Civile". La data non è affatto casuale né innocente (per un lettore ispanico e non solo).

Dopodiché, torna perentoria quella voce che sembra spiare i movimenti del personaggio:

> *Lo he visto* cada vez con más claridad, surgido de ninguna parte, viniendo de la nada, nacido de un fogonazo de la imaginación […] (*NT*, 12).

Ignacio Abel ci viene presentato in queste prime pagine sia come "personaggio romanzesco" sia come "creatura" nelle mani dell'autore che, grazie alla propria immaginazione, riesce a plasmarlo e a metterne a fuoco i tratti e la vicenda esistenziale. Curioso notare come, poche frasi dopo, sarà la stessa voce autoriale a presentarsi come una sorta di "spia" che vaglia i dati a sua disposizione per osservare meglio e più da vicino chi sia veramente Ignacio Abel:

> Con una precisión de informe policial y de sueño *descubro* los detalles reales. *Los voy viendo surgir ante mí* […] (*NT*, 12).

Nuova (per ora) incarnazione (o rappresentazione dell' "io" autoriale) nelle vesti di narratore onnisciente che perlustra ogni aspetto della vita di Ignacio Abel, anche quelli più banali, all'apparenza, o più triviali: "*Indago* en su conciencia igual que en sus bolsillos o en el interior de la maleta (*NT*, 13)".

"Veo", "Lo he visto", "Lo estoy viendo" (e poi ancora: "Indago", "lo veo mucho mejor", "percibo" - *NT*, 16-17): Muñoz Molina crea un universo romanzesco in cui l' "io" dell'autore in carne ed ossa interverrà in quanto spia ed investigatore che utilizzerà la vista come strumento privilegiato d'indagine attenta e scrupolosa della vicenda esistenziale del "suo" personaggio (intravisto, ovvero creato da una scintilla dell'immaginazione):

> *Veo* a Ignacio Abel *como si me viera a mí mismo*, con su atención maniática a todos los detalles, su deseo incesante de captarlo todo y su miedo a pasar por alto algo decisivo, su angustia por *la velocidad del tiempo*, por *su lentitud abrumadora* cuando se convierte en *espera* (*NT*, 20).

In questo brano assistiamo ad una sorta di sublimazione: l' "io" narrante e autoriale si identifica a tal punto con il "suo" personaggio da arrivare a considerarlo una sorta di *alter-ego*. Sia la creatura fittizia che il creatore in carne ed ossa sono accomunati dalla stessa curiosità di "vedere", di "osservare" il mondo fin nei minimi dettagli; oltre a ciò, entrambi sono ossessionati dalla tematica temporale, dalla fuggevolezza del tempo o della sua snervante lentezza quando sembra immobilizzarsi.

Ecco l'altra tematica cui accennavo più sopra (e che svilupperò in seguito). Tentiamo per il momento di verificare la tenuta di questa ipotesi interpretativa: a dispetto delle teorie che certa critica sviluppò negli anni 70 (penso al Roland Barthes (1988: 51-55) di *La morte dell'autore* o al Michel Foucault (1971: 1-21) di *Che cos'è un autore?*), Muñoz Molina riporta prepotentemente in auge l'immagine e il ruolo dell'autore che non solo si inserisce nella trama romanzesca, accompagnando il protagonista come fosse un suo amico fidato, ma tenta di riviverne le esperienze passate (e cronologicamente collocabili in un determinato arco temporale) nel presente della scrittura, del proprio atto di scrittura[3].

[3] Un'ipotesi simile è alla base della recensione di Villanueva (2010: 43).

L'autore si sforza di sentire come avrebbe potuto sentire Ignacio Abel nella Madrid del 18 Luglio del 1936 e nei mesi successivi allo scoppio del conflitto fratricida: questo spiega l'importanza che assumono le descrizioni sinestesiche della realtà esterna (e verosimilmente percepibile dai cinque sensi del protagonista) e l'uso abbondante (a tratti ipertrofico) della figura retorica della *enumeratio*: l'autore si sforza di elencare tutti gli effetti che la realtà esterna ha sul protagonista a partire dalle percezioni sensoriali (più che da quelle intellettive o razionali). Non solo: l'autore si sforza di riportare in vita (e, quindi, di ricollocare nel presente della sua stessa esperienza, oltre che di quella del lettore contemporaneo) le esperienze che Ignacio Abel ha vissuto in quel determinato passato storico, cruciale sia per la propria nazione che per la propria vita individuale. È in tale sforzo che risiede –come si vedrà in seguito– l'intento etico di sottrarre al tempo (al relativismo storico) una porzione importante della Storia della Spagna recente, senza la cui rielaborazione critica non si comprenderebbe nemmeno il presente.

Sono molti e variegati i brani in cui ritroviamo questo "io autoriale" pensante e narrante[4]; ma il momento in cui sembra svelarci la propria identità più profonda e intima lo si ritrova all'altezza del cap. 24, quando il lettore più attento e smaliziato è legittimato ad interpretare come un'unica identità quella che dice "io" (e che accompagna l'avventura romanzesca del protagonista in veste di testimone oculare) e quella dell'autore in carne ed ossa (la cui firma certifica anche legalmente la paternità del romanzo stesso e il cui nome campeggia nel frontespizio dell'opera).

La voce narrante si domanda come sarà possibile ricordare gli eventi catastrofici che hanno contrassegnato lo scoppio della Guerra Civile quando non esisteranno più i testimoni oculari di quella tragedia. Dopodiché si lascia andare ad una sorta di confessione intima (oltre che di ammissione di incapacità di ricordare pienamente il passato):

> Quiero imaginar con la precisión de lo vivido lo que ha sucedido *veinte años antes de que yo naciera* y lo que dentro de no muchos años ya no recordará nadie […] (*NT*, 575).

Basta questo dato (vent'anni prima dello scoppio della guerra) per ipotizzare l'identità tra "io" narrante ed "io" autoriale (Antonio Muñoz Molina nasce nel 1956). Ma basta andare più avanti nella lettura per verificare come l'autore si sforzi di rivivere quel passato storico nel presente dell'atto di scrittura:

> *Ver, tocar, oler*: una mañana calina a finales de mayo me llega al pasar junto a la verja de un palacete medio en ruinas *el olor denso y delicado* de las flores de un álamo gigante que ha prosperado en el abandono y la maleza y *ese olor* es sin duda idéntico al que hubiera percibido alguien al pasar por *este mismo lugar hace setenta y tres años* (*NT*, 577).

[4] Mutuo la definizione di "io pensante e narrante" da Pozuelo Yvancos (2010).

È il momento della massima tensione e della assoluta vicinanza tra tempo della narrazione e tempo narrato; la Guerra Civile scoppia nel 1936; *La noche de los tiempos* viene pubblicato nel 2009, ovvero, esattamente 73 anni dopo quegli eventi storici. Va notato anche l'uso dei deittici nella descrizione tutta sensoriale di quel pioppo gigante che campeggia in mezzo alle rovine ("*ese* olor", "*este* mismo lugar") e il cui profumo aleggia ancora nell'aria nonostante siano trascorsi così tanti anni.

Antonio Muñoz Molina è uno scrittore attento ai particolari e che descrive la realtà esterna nelle sue minime sfumature: a questa descrizione e dichiarazione d'intenti (i verbi all'infinito "Ver, tocar y oler" possono essere interpretati anche come imperativi), segue la descrizione fisica del contatto con quel passato storico attraverso i giornali conservati nelle emeroteche. Non ci viene specificato il luogo in cui effettivamente l' "io" pensante e narrante compie le proprie ricerche d'archivio, ma ci viene presentato l'autore proprio nell'atto di toccare con mano quelle testimonianze storiche così importanti e, al contempo, così fragili:

> *Toco* las hojas de un periódico –un volumen encuadernado del diario *Ahora* de julio de 1936– y me parece que ahora sí *estoy tocando algo que pertenece a la materia de aquel tiempo*; pero el papel deja, en las yemas de los dedos, un tacto de polvo, como de polen muy seco, y las hojas se quiebran en los ángulos si no las paso con la cautela necesaria (*NT*, 577).

La tematica temporale si fa questione di metodo: come interrogare il passato, attraverso le fonti materiali, e come fare in modo che quel passato non diventi muto. La memoria (che si trasmette anche attraverso le fonti materiali: i giornali dell'epoca, le fotografie, i libri di storia, tutti quegli elementi che fanno parte della cosiddetta "memoria collettiva") deve recuperare quanto accaduto; ma insieme ad essa, chi volesse davvero toccare il passato non ha altra scelta che adottare l'immaginazione come forza creatrice (o meglio, ri-creatrice) di quanto accadde 73 anni fa. Sarà proprio l'immaginazione a permettere all'autore di guardare la realtà attraverso gli occhi di Ignacio Abel; l'autore, dunque, più che i panni del narratore onnisciente assume quelli del narratore che aspira all'onniscienza invano. Poco prima della scena della "palpazione del passato" attraverso i giornali d'epoca (palpazione che va effettuata con molta attenzione, data la fragilità dei supporti cartacei su cui è scritto il passato stesso), l' "io" narrante e pensante afferma:

> Pero quién podrá adelantar la mano *traspasando la frontera del tiempo*; tocar las cosas, no sólo imaginarlas, no sólo verlas en vitrinas de museos o fijándose mucho en los pormenores de las fotografías [...] (*NT*, 576).

In realtà, dunque, per Muñoz Molina nemmeno l'immaginazione può "traspasar la frontera del tiempo" (e non ci sono dubbi che potremmo utilizzare questo sintagma come sottotitolo dell'intero romanzo – se non come titolo alternativo o che fa da *pendant* a quello

ufficiale)[5]. Ecco allora profilarsi una seconda ipotesi interpretativa da vagliare: *La noche de los tiempos* non è solo (o soltanto) l'ennesimo romanzo sulla Guerra Civile, ma il tentativo dell'autore di usare la propria immaginazione per ri-creare una memoria individuale (quella propria del protagonista) al cospetto e in rapporto a una memoria collettiva (la Storia della Spagna recente, quella deducibile e trasmessa dai libri, dalle fonti materiali, dalle fotografie d'archivio) con la consapevolezza dei limiti di un'impresa simile e degli errori o delle sviste cui può condurre anche la facoltà immaginativa. Sta nello scacco tra immaginazione e obiettiva impossibilità di "vedere / toccare / ascoltare" il passato che troviamo la seconda problematica che percorre la trama del romanzo dall'inizio alla fine: ciò che potremmo definire come "isotopia dell'incertezza"[6]. Proprio perché l'autore sa che non potrà più "vedere / toccare / ascoltare" le voci dei personaggi evocati (né quella dei personaggi fittizi né, tantomeno, di quelli realmente esistiti) che costruirà gran parte della trama del suo romanzo sulla base di un principio di incertezza costante, per cui né l' "io" narrante sarà sempre certo di quanto ricorda e, soprattutto, immagina di ricordare, né i personaggi stessi si renderanno conto di quello che stanno vivendo.

Il dubbio, dunque, avvolgerà sia lo stile adottato dalla voce narrante sia l'esperienza diretta di Ignacio Abel e di tutti quei personaggi con cui verrà in contatto e che non sapranno mai fino in fondo che tipo di tragedia presenzieranno in prima persona.

Il dubbio diventa sia un fattore tematico che un elemento stilistico: da una parte, quei personaggi che stanno per vivere lo scoppio della Guerra Civile non conoscono e non possono prevedere il futuro che li attende (e la guerra stessa, una volta scatenata, non farà che aumentare il senso di incertezza e di precarietà di chi vi assiste impotente o vi partecipa attivamente), dall'altra, l'autore che narra e che accompagna Ignacio Abel nella narrazione dei fatti passati adotterà uno stile incerto, ipotetico e dubbioso proprio perché non può obiettivamente assistere e rivivere in prima persona quegli stessi fatti tragici della Storia passata. L' "io" autoriale tenterà di indagare il passato attraverso la lettura attenta dei giornali dell'epoca, la visione particolareggiata delle fotografie delle vittime, l'immaginazione di ciò che avranno potuto percepire o dire gli "attanti" (reali o fittizi) della guerra, ma avendo la coscienza dell'impossibilità (obiettiva) di ritornare a vivere quel passato (il tono elegiaco e nostalgico dell'intera narrazione deriva evidentemente dal senso di sconfitta che Muñoz Molina avverte in questa impresa titanica e votata al fallimento).

Torniamo al cap. 1 e all'analisi dell'isotopia dell'incertezza: c'è un elemento che ricorre all'interno della trama in maniera costante: la sensazione di relativismo assoluto e di pericolo che colpisce chi si ritrova a presenziare eventi bellici. Quando scoppia la guerra, ogni certezza precedente viene debellata, prima fra tutte la certezza che coloro che conosciamo siano ancora in vita:

---

[5] Su tale dialettica e sul significato di tale sintagma cfr. anche Muñoz Molina (1997: 57-66), in cui l'autore ci svela l'importanza dell'ipotesto proustiano all'interno del proprio universo romanzesco e ci ricorda come la *Recherche* "no es un libro de memorias, sino una novela" (id., p. 63).

[6] Adotto il termine nell'accezione di Greimas (1973).

> Desde hace meses *uno ya no puede estar seguro* de ciertas cosas: *uno no sabe* si alguien que recuerda bien o a quien vio hace unos días o sólo unas horas está vivo aún. Antes la muerte y la vida tenían fronteras más nítidas, menos movedizas (*NT*, 15).

Questa metamorfosi costante e imprevedibile colpisce anche gli atti più banali e quotidiani come inviare una lettera o un telegramma (non sapremo mai se arriveranno a destinazione), chiamare per telefono un amico (non sapremo mai se ci risponderà), aprire l'acqua del rubinetto (potrebbe essere stata chiusa per razionamento). Non solo: perfino i luoghi, una volta scoppiata la guerra, possono mutare la propria conformazione fisica (o le strade cambiare nome):

> Los antiguos actos automáticos quedan cancelados por *la incertidumbre*. Calles usuales de Madrid terminan de pronto en una barricada o en una trinchera o en el alud de escombros que ha dejado la explosión de una bomba (*NT*, 15).

Nel corso della narrazione, l'incertezza geografica colpirà Ignacio Abel anche durante il suo viaggio in America: invitato dal ricco Phil Van Doren (un vecchio amico di Judith Biely), affinché costruisca la nuova biblioteca del Burton College, Abel abbandona fisicamente Madrid, ma non potrà mai abbandonare mentalmente quel senso di progressiva perdita d'identità e di certezze che lo accompagnerà nel corso del suo peregrinare dalla Spagna alla Francia e dall'Europa agli Stati Uniti. Ignacio Abel si sentirà costantemente minacciato (e in una delle tante analessi che punteggiano la trama verremo a scoprire anche la causa principale di questo senso di minaccia: catturato da un gruppo di miliziani insospettiti dal suo aspetto di borghese e condotto proprio in quella città universitaria che sta tentando di portare a termine, Abel verrà salvato da "una voz", quella di Eutimio Gómez, un muratore che lavorava con suo padre quando lui non era ancora un architetto affermato e ricco - "la voz" che lo chiama nell'*incipit* potrebbe essere quella di Eutimio o dell'amante, Judith Biely, o della moglie tradita e lasciata nella casa della Sierra con i figli; l'autore lascia volutamente aperte più soluzioni alternative sull'origine di questa voce che chiama il protagonista nell'incipit del romanzo).

Nel corso di una guerra, dunque, cambiano le strade, le città, la percezione della propria identità e perfino i volti delle persone che credevamo di conoscere. Un brano del cap. 2 consiste proprio nella lunga enumerazione di quante identità diverse possano assumere i volti delle persone che conosciamo o che crediamo di ricordare ancora nitidamente:

> *La cara* en la fotografía de su pasaporte es casi la de un desconocido: la que se ha acostumbrado a ver en los espejos tal vez la identificarían con dificultad Judith Biely o sus hijos. En Madrid ha visto transfigurarse de la noche a la mañana *caras* de personas a las que creía conocer desde siempre: convertirse en *caras* de verdugos, o de

> iluminados, o de animales fugitivos, o de reses llevadas sin resistencia al sacrificio; *caras* enteras ocupadas por bocas que gritan de euforia o de pánico; *caras* de muertos a medias familiares y a medias convertidas en una pulpa roja por el impacto de una bala de fusil; *caras* de cera que decidían sobre la vida o la muerte [...] (*NT*, 41).

L'isotopia dell'incertezza colpisce anche l' "io" autoriale che prova a interpretare proprio le fotografie di coloro che vissero la Guerra Civile[7]. Di nuovo, l'impossibilità (anche attraverso l'immaginazione) di entrare in contatto con il passato e con l'esperienza di individui ormai morti conduce a un sentimento di scacco da parte dell'autore, ad una percezione sfalsata del tempo passato per cui né l' "io" può leggere fino in fondo la verità nei volti dei morti fotografati, né gli individui ritratti nelle fotografie possono prevedere il futuro che li attende e che ne determinerà la morte. Sulla sfasatura tra tempo presente vissuto dal narratore e tempo passato vissuto dai protagonisti della Guerra Civile si basa l'impossibilità di "attraversare" il tempo; i volti dei fotografati:

> [...] aunque miran directamente al objetivo y *parece que nos están viendo a nosotros no saben traspasar el límite del tiempo*, no ven lo que va a sucederles, lo que está sucediendo tal vez muy cerca sin que ellos se enteren, sin que sepan que esa fecha común en la que viven habrá cobrado una siniestra magnitud en los libros de historia (*NT*, 43).

L'atto di guardare, o di contemplare attentamente le fotografie d'epoca, non permette di captare ciò che Roland Barthes definì come *punctum* (quell'elemento casuale della fotografia che stimola l'immaginazione dell'osservatore permettendogli di cogliere l'effetto della "morte in atto" della foto stessa che congela frammenti temporali all'interno di un frammento spaziale[8]); l'incertezza dell'osservatore diventa implicitamente speculare all'incertezza dei fotografati che fissano l'obiettivo senza saper vedere né il futuro (ciò che li attende e li catapulterà nei libri di storia) né il presente (ciò che li circonda, ciò che sta accadendo nel momento stesso in cui viene realizzato lo scatto della macchina fotografica).

È su tale scarto che si costruisce (come più sopra accennato) la trama del romanzo; ed è questo scarto a consentire a Muñoz Molina di utilizzare la facoltà immaginativa per risuscitare eventi ormai terminati nel passato. Se è vero che, come afferma Lucio Lugnani (2003: 156; corsivi miei):

---

[7] Sull'importanza delle fotografie all'interno dei romanzi di Muñoz Molina in quanto strumenti che permettono di avviare l'atto di scrittura cfr., tra gli altri, López-Valero Colbert (2009: 20): la studiosa le definisce "fotografías narrativas, es decir, descripciones de fotografías, ya que no hay reproducciones de fotografías propiamente dichas junto al texto".

[8] Cfr. Barhtes (1981: 43-47). Muñoz Molina sembra ricordare le analisi di Barthes quando fa dire al protagonista che "La foto es el dolor del pasado; el *punto fijo* que se va quedando atrás en el tiempo; la cara inmóvil, en apariencia invariable, y sin embargo cada vez más lejana, más infiel, *el simulacro de una sombra* desvaneciéndose casi tan rápido en el papel fotográfico como en la memoria" (*NT*, 308).

> quella del tempo è un'esperienza che si fa, non che si vuol fare. E come tale viene espressa dalla parola narrativa: un narratore o un personaggio possono ben volerla esprimere, *ma né l'uno né l'altra possono volerla fare*,

allora appare evidente come *La noche de los tiempos* sia una "favola sul tempo" (per dirla con Paul Ricoeur [1985]) che sfrutta questo scarto tra la visione "interna" dei testimoni e la visione "esterna" dell' "io" autoriale per creare quel *pathos* e quella drammaticità che ne contraddistinguono la cifra stilistica[9].

Non solo: Muñoz Molina sfrutta un secondo scarto a fini narrativi, quello tra la percezione del "futuro" propria dei personaggi e quella del "futuro" propria del lettore del XXI secolo. Ci sono diversi brani che attestano questo tipo di narrazione: ad esempio, quelli in cui l'architetto Ignacio Abel sogna o immagina come sarà la Madrid del futuro (quella che con i suoi progetti architettonici sta contribuendo a costruire). L'architetto svolge il compito di "anticipatore" del futuro: immagina case, palazzi, ponti, strade che, prima di diventare realtà tangibile, esistono solo nella sua mente, ovvero, nei progetti che disegna o nei modellini che costruisce in scala ridotta. Vedere o tentare di immaginare come sarà la Madrid del futuro (e, in particolare, la Madrid della città universitaria – simbolo di progresso civile, oltre che scientifico) all'interno di una narrazione che racconta proprio la fase in cui la città diventerà scenario di distruzione e di lotta fratricida tra i repubblicani del Frente Popular e i nazionalisti dello schieramento franchista contribuisce a sottolineare quello scarto messo in rilievo a proposito delle fotografie (ma in tal caso lo scarto viene vissuto anche dal lettore che conosce o può riconoscere gli angoli o i monumenti più emblematici della Madrid attuale in rapporto a quelli della Madrid del 1936). Vedere e contemplare il passato quando era ancora futuro, ovvero immaginare un futuro che è ormai diventato passato, e leggere i giornali d'epoca quando l'attualità di cui essi sono testimoni è diventata inevitabilmente pagina da libri di storia: sono questi i due meccanismi principali che l'autore mette in atto per spingerci il più vicino possibile a percepire ciò che percepivano gli spagnoli del 18 luglio 1936 (oltre che dei mesi che seguirono a quella data fatidica, vero spartiacque emblematico tra un "prima" e un "dopo" da cui sorgerà la Spagna contemporanea)[10].

---

[9] Sulla eccessiva facilità con cui l'autore riesce a creare una narrazione melodrammatica e anche troppo ricca di *pathos,* oltre che sui dilemmi morali che pone una tale cifra stilistica basata sulla riscrittura dei fatti tragici della Storia passata, mi permetto di rimandare a Candeloro (2007: 45-56) -in cui rifletto su tali aspetti a partire dal già citato *Sefarad* (opera che illustra gli effetti devastanti dei due totalitarismi che hanno contrassegnato la Storia dell'Occidente del XX secolo: nazismo e comunismo)-, oltre che a Weinrich (1999: 255-285).

[10] Nel cap. 24, Muñoz Molina riattualizza il passato storico (e ricorda il duplice assassinio di José Calvo Sotelo e di José Castillo – che hanno poi determinato lo scoppio della Guerra Civile), costruendo un intero brano attraverso una sorta di *collage* delle prime pagine e dei principali titoli dei giornali dell'epoca (*NT*, pp. 585-590). Una tecnica narrativa simile si ritrova in alcune opere di Camilo José Cela sulla Guerra Civile (penso a *San Camilo 1936*, del 1969), debitore, per quanto concerne questa tecnica narrativa (montaggio di titoli da prima pagina), nei confronti del John Dos Passos di *Manhattan Transfer* (1925).

Insieme alle fotografie, sono i luoghi a determinare l'isotopia dell'incertezza; non possiamo dimenticare che l'intera trama ruota attorno al viaggio di Ignacio Abel dalla Spagna in procinto di essere martoriata dalle due contrapposte fazioni estremiste verso l'America libera e democratica, vista da molti spagnoli come "terra promessa" del progresso civile e tecnologico. Ignacio Abel si trova così costretto a vivere in quella che il narratore definisce (con tono cernudiano) "una geografía universal de la desolación" (*NT*, 306): i treni, le navi, i taxi diventano gli spazi angusti in cui si muove il personaggio in fuga dalla guerra, dalla moglie, dai figli e forse da se stesso (vedremo in seguito qual è la posizione politica che Ignacio Abel assume in relazione ai due contrapposti schieramenti politici e in che modo cercherà di giustificare la sua fuga o esilio temporaneo in America). Le città in cui si trova gli ricorderanno costantemente Madrid (a Parigi assiste alle riunioni degli esuli spagnoli e degli intellettuali che cercano di spiegare agli stranieri il significato profondo della lotta dei repubblicani). Gli hotel in cui alloggerà, invece, gli ricorderanno che il suo futuro dipenderà proprio dalla guerra e che il suo ritorno in patria sarà costantemente messo in dubbio dagli eventi bellici (un discorso a parte meriterebbe la ricerca disperata di Judith Biely per le strade della Madrid in guerra da parte del protagonista: è come se l'autore intraprendesse una di quelle "passeggiate narrative" (o "inferenziali") di cui ha teorizzato Umberto Eco (1979: 111-121) per illustrarci e, di nuovo, attualizzare la visione del passato e degli orrori che iniziano a sfigurare il volto della vita quotidiana della capitale[11]).

Luoghi, ovvero spazi geograficamente identificabili, e fotografie, ovvero frammenti spaziali che ci trasmettono l'aura di un'epoca storica passata[12]. Insieme a questi due strumenti, sono gli oggetti concreti il terzo fattore che ci consente di parlare di isotopia dell'incertezza. *La noche de los tiempos* si presenta anche come *collage* degli oggetti perduti durante la Guerra Civile; oggetti che l'autore rifunzionalizza per caricarli di un significato simbolico e atemporale, come appare evidente nel brano seguente (tratto dal cap. 7):

> Yo catalogo los bolsillos de Ignacio Abel; todo lo que un hombre lleva consigo sin darse cuenta, lo que no ha tirado, lo que le importa mucho y lo que permanece adherido sin ningún motivo a su ropa,

[11] Parallela e contrapposta a questa "passeggiata narrativa" –che occupa l'intero cap. 26 (*NT*, pp. 615-644) e inizia dal "barrio de Salamanca" in cui vive Ignacio Abel, si sviluppa attraverso Calle de Alcalá, Plaza de Cibeles e Paseo del Prado, fino ad arrivare alla stazione di Atocha, per poi risalire lungo la Carrera de San Jerónimo e tornare indietro fino al Palacio de la Prensa della Gran Vía in cui Abel crede che si sia rifugiata la sua amante– è quella compiuta in precedenza dalla stessa Judith Biely nel cap. 12 (*NT*, pp.279-303); la donna, appassionata lettrice di Galdós, andrà a spasso per le strade del centro storico al fine di ritrovare sul piano della realtà quelle stesse strade e piazze che il romanziere cita nei propri romanzi; ennesimo esempio di "scarto" tra la visione interna dei personaggi (sempre e inevitabilmente soggettiva e limitata) e la visione esterna della voce narrante (tendente a smitizzare quanto Judith Biely legge come "avventuroso e romantico" – ulteriore contrapposizione è quella che si instaura in tali brani tra la visione dell'architetto spagnolo intimamente colpito dagli eventi bellici e quella della turista americana, amante della letteratura e della cultura spagnola, vissute come elementi o tratti tipici di un mondo "esotico").

[12] Sul concetto di "aura" in rapporto alle opere artistiche (non solo letterarie) rimando al fondamentale studio di Benjamin (1979).

> abultando en sus bolsillos, con un peso excesivo que empieza a hacer que se suelten los hilos, y que una vez sueltos el descosido pueda convertirse en un desgarrón; […] (*NT*, p. 164).

Ritorna –insistente– l'immagine dell'io narrante in quanto spia che osserva anche gli angoli più nascosti e gli spazi più banali dell'esistenza del suo personaggio: anche nell'incipit Muñoz Molina dichiara di voler indagare perfino tra le cianfrusaglie che il protagonista nasconde o porta con sé nelle proprie tasche. Perché anche gli oggetti più umili (ciò a cui normalmente non diamo alcuna importanza) possono diventare testimoni di un'epoca quando ormai appartengono a un passato concluso e rivisitabile solo attraverso memoria e immaginazione[13]. Cosa contengono le tasche della giacca di Ignacio Abel?

> […] el billete de tren; una cartilla con las instrucciones de emergencia en caso de peligro de naufragio suministrada al embarcar a cada pasajero del *S.S. Manhattan*; una postal franqueada […]; perras gordas españolas, céntimos franceses, algún centavo diminuto de cobre escondido en el último intersticio del bolsillo, donde se alojan las migas de pan más duras, en una profundidad a la que no llegan las uñas; algún sello de correos; una pluma estilográfica […]; una ficha del tren elevado; dos cartas de dos mujeres, tan diversas entre sí como la caligrafía de cada una de ellas […]. Fotos en la cartera, muy gastada por el uso, abultada de documentos y credenciales inútiles: la cédula personal, el carnet de la UGT y el del Partido Socialista, el del Colegio de Arquitectos, el salvoconducto fechado el 4 de septiembre de 1936 para viajar a Illescas, provincia de Toledo, *con el objetivo de salvar obras valiosas de arte pertenecientes al patrimonio nacional y amenazadas por la brutal agresión facciosa*. (*NT*, 165-66, corsivi dell'autore).

Ecco come attraverso dei semplici oggetti quotidiani (gli effetti personali) Muñoz Molina permette al lettore attento di ripercorrere il viaggio che il personaggio protagonista ha compiuto fino a quel momento e di riscriverne la passata esperienza personale. Questi oggetti segnano il cammino percorso da Ignacio Abel dal momento in cui ha abbandonato la famiglia e la città natia alla fase in cui si accinge ad approdare negli Stati Uniti e a vivere presso il prestigioso Wellesley College, in cui Van Doren commissionerà ad Ignacio Abel il progetto per la realizzazione della nuova biblioteca del Burton College.

Analizzando nel dettaglio questi oggetti banali, ci accorgiamo di quanto ampio sia lo spettro di significati nascosti che essi possono celare a un occhio distratto: sia il biglietto del treno che le istruzioni in caso di naufragio sulla nave che condurrà Abel negli Stati Uniti indicano i mezzi attraverso cui egli compie la sua personale traversata dal Vecchio al

[13] Sulla funzione degli oggetti banali in letteratura (e la possibilità –da parte del romanziere– di rifunzionalizzarli e riutilizzarli a fini narrativi) cfr. il ponderoso saggio di Orlando (1993).

Nuovo Mondo; il fatto che l'attenzione dell'autore si concentri proprio su un "libretto per le istruzioni" in caso di naufragio o incidente in mare sottolinea nuovamente il senso di pericolo e di incertezza che s'impossessa di Abel dal giorno in cui scoppia la guerra.

Dopo la menzione dei biglietti che consentono il viaggio, l'autore cita una cartolina affrancata, ma non ancora imbucata. Questa cartolina segnala il dilemma morale che spinge il protagonista a distaccarsi dalla propria famiglia e a sentirsi in colpa nei confronti dei propri figli. La cartolina (che ha dimenticato di spedire mentre si trovava ancora a Valencia) ricorda ad Ignacio Abel il suo venir meno al proprio impegno nel ruolo di *pater familias* (il padre abbandona i propri figli e li lascia alla sola custodia della madre che ha ormai scoperto l'adulterio).

Segue la citazione dei vari tagli di monete e denaro che l'architetto porta con sé: ci troviamo di nuovo nell'ambito dell'isotopia dell'incertezza. Il denaro, durante la guerra, perde il proprio valore nominale; l'esule stesso è costretto a fornirsi di denaro in valute straniere, da usare a seconda delle nazioni che si troverà costretto ad attraversare.

Dopodiché, vengono citati dei francobolli, una penna stilografica (regalo del professor Karl Ludwig Rossman, un docente tedesco amico di Abel caduto in disgrazia dopo la Rivoluzione Russa e l'avvento di Hitler in Germania[14]), delle foto sbiadite dal tempo e le due ultime lettere che Abel ha ricevuto dalla moglie Adela e dall'amante Judith. Si tratta di due lettere parallele che descrivono la fine di un doppio rapporto d'amore che l'architetto immaginava utopicamente di poter far convivere *ad libitum*.

Le lettere gli ricordano qual è il suo passato (la famiglia abbandonata; il tradimento del suo ruolo di padre e di marito) e quale potrebbe essere il suo futuro (una storia d'amore avventurosa e d'oltreoceano con la giovane americana, logorata però dal dover assumere il ruolo di amante perenne).

Alla sfera privata del protagonista l'autore associa subito quella pubblica: dopo le due lettere delle due donne amate, tradite, oltre che disperatamente inseguite o egoisticamente ripudiate, vengono elencate le tessere che indicano l'appartenenza politica del protagonista alla UGT (Unión General de Trabajadores) e al PSOE (Partido Socialista Obrero Español). Ignacio Abel, sopreso come molti altri suoi concittadini dal precipitare degli eventi bellici, appoggia esplicitamente i repubblicani, come attesta l'altro documento ufficiale in cui gli viene affidata l'importante missione di salvare opere d'arte di valore dalle bombe o dagli attacchi che i nazionalisti sferrano contro la città di Illescas, vicino Toledo. Le tessere di partito hanno la funzione di indurre il lettore contemporaneo a ripensare agli schieramenti politici che hanno contrassegnato il conflitto; a riflettere sul comportamento politico che ogni cittadino assume (o è spinto ad assumere) nel momento in cui scoppia la guerra; a considerare come, pur essendo la tessera di partito uno strumento attraverso cui il cittadino si identifica con un insieme ben determinato di valori e decisioni politiche, è anche un documento vacuo o un certificato vano proprio perché, come accadrà ad Ignacio Abel, in guerra i valori e le scelte di campo possono cambiare da

[14] Nel secondo paragrafo analizzerò la funzione centrale –anche per quanto concerne il problema della presa di posizione politico-ideologica– di questo personaggio.

un momento all'altro o, addirittura, possono portare a rifuggire da ogni appartenenza politica, da ogni presa di posizione netta.

Prima di verificare in che modo Ignacio Abel rifugga da una netta scelta di campo, possiamo precisare in maniera ancora più nitida come l'autore rifunzionalizzi gli oggetti banali sin dall'incipit. Il lungo brano riguarda proprio le cose che si possono smarrire durante un lungo viaggio:

> […] fichas de metro o de teléfono, un billete de tren, un sello que no llegó a usarse, la entrada de un cine en el que se refugió de la lluvia viendo una película sin entender lo que decían las voces (*NT,* p. 20).

Alla luce di quanto osservato nel cap. 7, appare ormai evidente come Muñoz Molina utilizzi gli oggetti banali della vita quotidiana di Ignacio Abel anche per far avanzare la trama o farla ritornare su se stessa. Analessi e prolessi (che rompono costantemente la linearità del tempo del racconto) possono scaturire anche dalla semplice enumerazione di oggetti che anticipano o ricordano eventi futuri o passati. Ma la citazione continua (attraverso l'enumerazione di cosa contengono le tasche, il portafoglio, la valigia di Ignacio Abel), con intervento d'autore in prima persona:

> *Quiero enumerar estas cosas*, como él lo hace, muchas noches, al regresar a su habitación, cuando vacía metódicamente sobre la mesa el contenido de sus bolsillos, […] *buscar* en el fondo de los bolsillos de Ignacio Abel con el tacto de sus dedos, en el forro de su americana, en la cinta interior del sombrero; *escuchar* en el bolsillo de la gabardina el tintineo inútil de unas llaves que son las de su casa de Madrid; *saber cada objeto y cada papel* que ha ido dejando en la mesa de noche y sobre el aparador de la habitación del hotel, los que habrá guardado al salir a toda prisa hacia la estación de Pennsylvania y los que se queden atrás y sean arrojados a la basura por la limpiadora que hace la cama y abre la ventana para que entre un aire de octubre con olor a hollín y a río, a vapores de lavandería y de cocina grasienta […] (*NT*, pp. 20-21).

Ritorna in primo piano la voce d'autore, narrante e pensante, e in grado di immaginare proprio perché tenta di immedesimarsi nel personaggio da essa creato e rievocato nel contesto storico della Guerra Civile; ritorna in primo piano la volontà dell'autore di spiare ogni oggetto appartenuto al protagonista o da esso dimenticato nel corso della sua parabola esistenziale. Gli oggetti sembrano dotarsi di una vita propria; ed è come se Muñoz Molina riuscisse a ri-creare il passato proprio grazie alla vita nascosta dentro (o dietro) gli oggetti banali (le piccole cose quotidiane) che Ignacio Abel porta con sé senza esserne a tratti nemmeno cosciente. Esplicita in tal senso l'osservazione che segue immediatamente a quanto più sopra citato:

> […] cosas fugaces en las que está contenido un hecho, un instante indeleble, el nombre de un cine, el recibo de una comida rápida en una cafetería, una hoja de calendario que tiene una fecha exacta en una cara y en la otra un número de teléfono garabateado a toda prisa. En el cajón de su despacho que cerraba siempre con llave guardaba las cartas y las fotografías de Judith Biely pero también cualquier objeto mínimo que tuviera que ver con ella o le hubiera pertenecido. Una caja de cerillas, un lápiz de labios, un posavasos del cabaret del hotel Palace, con el cerco del vaso del que bebía Judith (*NT*, p. 21).

Questo brano illustra come gli "oggetti" diventino "cose": da semplici manufatti o elementi inerti a tracce visibili e tangibili che si caricano di affettività e che, proprio per tale motivo, stimolano la nostra memoria e la nostra immaginazione[15]. Gli oggetti, divenuti cose, ci raccontano fatti passati, vite di persone ormai scomparse, o vite potenziali che possiamo immaginare proiettandole nel futuro (il "futuro passato" che Muñoz Molina adotta anche come tecnica narrativa peculiare all'interno dell'intero romanzo, come più sopra messo in risalto). E questo perché, come afferma l'autore:

> El alma de las personas no está en sus fotografías sino en las cosas menudas que tocaron, las que tuvieron el calor de las palmas de sus manos (*NT*, p. 21).

Ecco come, alla narrazione del futuro quando è ormai passato (narrato ormai dai libri di storia) a partire dall'osservazione attenta delle fotografie dei morti (reali o immaginari) che l'autore descrive nel corso della trama, e al senso della vista, si unisce l'immaginazione della conformazione fisica degli oggetti appartenuti al protagonista e il senso del tatto. Lo scacco dell'immaginazione nel tentativo di risuscitare il passato può essere, dunque, superato grazie alla contemplazione e all'indagine attenta e "appassionata" degli oggetti divenuti cose del personaggio protagonista. È quanto accade non solo grazie alla facoltà immaginativa, ma anche grazie alla "nostalgia aperta" (così come è definita da Vladimir Jankélévitch), ovvero, a quella nostalgia che non guarda al passato con malinconica tristezza, ma che ce lo presenta come uno spazio che permette una migliore comprensione del presente e consente di immaginare il futuro. Come afferma Bodei:

> Nella nostalgia aperta le cose non sono più sottoposte al desiderio inappagabile di ritorno a un irrecuperabile passato, non aderiscono al sogno di modificare l'irreversibilità del tempo, di rovesciare o perpetuare la sequenza di quegli eventi che si presentavano una sola volta per tutta l'eternità, ma sono diventate i veicoli di un viaggio di scoperta di un passato carico anche di possibile futuro[16].

---

[15] Sulla distinzione (non solo etimologica) tra "oggetto" e "cosa" cfr. Bodei (2009: 7-19).
[16] Per il riferimento a Jankélévitch e la citazione sulla nostalgia aperta cfr. Bodei (2009: 55).

Muñoz Molina indaga il passato per far parlare le cose e ascoltare le storie che esse nascondono a un occhio superficiale. L'occhio d'autore che spia nelle tasche del protagonista cerca quel possibile futuro che il passato ha poi annientato. È tale tipo di ricerca a dare carattere morale all'impianto de *La noche de los tiempos*. Ed è per questo che, come ribadisce la voce autoriale pochi paragrafi dopo le citazioni sopra indicate, "Importa la precisión extrema. Nada real es vago" (*NT*, p. 22). Massima precisione; cura per il dettaglio; indagine fenomenologica e filosoficamente tesa degli oggetti che si fanno cose e si caricano di storie individuali passate. Ci troviamo di fronte alla poetica dell'autore e al valore morale che assume la scrittura di Muñoz Molina. Nella realtà nulla è vago o impreciso o sfuocato. E se lo è (come l'isotopia dell'incertezza sembrerebbe attestare), compito del romanziere sarà quello di accostare all'incertezza la certezza delle piccole verità nascoste dietro le cose; la realtà stessa (anche se passata) può essere rivissuta alla luce della memoria e, soprattutto, può essere rilevata dalla facoltà immaginativa in grado di ri-vivere e ri-creare il tempo passato e storicamente conclusosi (per sempre) nel passato.

2. Impegno morale e contrasti politici all'interno de *La noche de los tiempos*: la Guerra Civile come apocalisse e il "tempo sospeso"

Come attestato anche nel "romanzo di romanzi" (secondo l'etichetta coniata dalla stesso autore) *Sefarad* (Muñoz Molina, 2001), la scrittura di Muñoz Molina si presenta spesso come "atto testimoniale", ovvero, come scrittura di eventi realmente accaduti nel passato, ma che ancora continuano a parlarci e a riguardarci da vicino[17]. In realtà, per lo scrittore ubetense il fatto di avviare l'atto narrativo a partire da testimonianze storiche e dirette di eventi reali non rappresenta un ostacolo o un limite alla propria immaginazione, ma piuttosto, uno spunto da cui prendere le mosse per "ipotizzare" narrativamente cosa successe o come si comportarono quei determinati individui (realmente esistiti o assolutamente immaginari o parzialmente verosimili) all'interno di quei determinati lassi temporali e di quei determinati eventi storici e storicizzati.

Lo stesso si può affermare per *La noche de los tiempos*: Muñoz Molina costruisce una "voce" che non assume mai il ruolo dello storico; non intende affatto ricostruire cronologicamente gli eventi (storici, politici, sociali, culturali) del passato per spiegare al lettore "come andarono le cose". Ciò appare evidente sin dalle analisi condotte sinora sulle voci narrative, sulle tecniche adottate e sull'isotopia dell'incertezza; ma apparirebbe in maniera macroscopica anche solo studiando il modo in cui la trama viene costantemente spezzettata attraverso prolessi e analessi che, se ammissibili e, a volte, imprescindibili, all'interno di un'opera narrativa (e di finzione), sarebbero inaccettabili o poco adattabili all'interno di un saggio di storia.

[17] Si può pensare anche al "passato autobiografico" di cui si nutre il romanzo *Ardor guerrero* (Muñoz Molina, 1995) o al "passato immaginario", ma strettamente connesso al passato storico della Spagna recente, del già citato *El jinete polaco*. Su tale aspetto cfr. Serna Alonso (2004).

Muñoz Molina è, di fatto, molto chiaro ed esplicito in merito alla finalità e alle regole del gioco che ha inteso applicare scrivendo *La noche de los tiempos*: pur basandosi su fatti reali e su personaggi storici, con questo romanzo l'autore ha voluto mescolare storia e finzione non per dimostrare esplicitamente la sua posizione politica su quei determinati eventi del passato nazionale né per difendere questa o quella tesi, ma semplicemente per "transmitir las consecuencias terribles que provocan ciertos actos"[18]. Ciò in base ad un tacito patto tra autore e lettore che Muñoz Molina così ci descrive:

> yo le digo al lector: esto es ficción, sí, pero está solidamente basada en hechos históricos, y el lector lo acepta. Si yo le dijera: esto son unas memorias y realmente no lo fueran, entonces ese pacto se incumpliría. *La naturaleza del texto depende de la naturaleza del pacto.* Y este hecho, en mi opinión, supera esos planteamientos reduccionistas según los cuales todo es ficción o todo relato histórico es ficción: *como si diera igual que fuera ficción o no*. Pero en realidad no da igual: en la creación literaria tiene que tenerse claro este pacto, que no significa que todo lo que cuentas sea ficticio, sino que has utilizado la ficción en el grado que te ha convenido[19].

Queste dichiarazioni d'intenti ci consentono di fare due riflessioni preliminari: la prima riguarda il netto rifiuto di usare la Storia come "contenitore di storie" eternamente modificabili o riscrivibili da parte del romanziere (non tutto è finzione né tutti i racconti storici sono finzione –come invece teorizzato e difeso da autori o teorici del postmodernismo quali Hayden White[20]); la seconda, invece, riguarda l'effettiva realizzazione e l'effettivo rispetto di tale patto: con quali modalità Muñoz Molina ha creato finzione basandosi su fatti realmente accaduti? Fino a dove si è spinta la finzione, a partire dai dati che ci offre la Storia, e fino a che punto l'autore ha rispettato il dato storico e il patto succitato con il lettore?

Si tratta a questo punto di indagare sia il comportamento del personaggio protagonista in quanto testimone oculare (sebbene fittizio) di un determinato contesto cronologico sia quello dei personaggi storici così come ci vengono presentati dallo stesso protagonista. Ferma restando la precisazione che non si può (e che sarebbe anzi fuorviante) psicanalizzare un personaggio romanzesco (o individuarne e giudicarne le prese di posizione ideologiche) in quanto –come ci ricorda giustamente Francesco Orlando (1998: 64)– "un personaggio è un fantasma che vive di parole, e c'è sempre il pericolo di deificare al di là delle parole la psicologia d'un fantasma", è curioso, oltre che interessante, notare come l'autore ri-scriva, in parte, il passato legato alla Spagna della Guerra Civile attraverso una messa in scena (drammatizzazione) delle diverse posizioni politiche ed

---

[18] Cfr. Muñoz Molina in Sánchez Romero, "Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina", in: http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811 (8/4/2011): "Tú no escribes una novela para rebatir unas tesis; para eso escribes un artículo".

[19] Muñoz Molina in Sánchez Romero (2011).

[20] Su tale spinoso argomento teorico cfr. Herzerberger (1998: 126-160), oltre a Ginzburg (2006).

ideologiche di quegli anni e si serva del vissuto (o parte del vissuto) di coloro che, nel corso del tempo, sono divenuti i protagonisti (ovvero, i cosiddetti "classici") della storia della letteratura spagnola del Novecento.

In sintesi: al fine di mostrare al lettore le contrapposte visioni politiche della realtà storica che poi hanno condotto alla Guerra Civile, l'autore drammatizza quelle stesse contrapposizioni inconciliabili attraverso il costante riferimento alle scelte di campo dei vari autori poi divenuti canonici all'interno della storia letteraria nazionale. È come se la presa di posizione politica del protagonista avvenisse non solo grazie all'incontro e allo scontro con la realtà fattuale, ma anche grazie all'incontro (apparentemente casuale) con alcuni di quegli scrittori (della cosiddetta *Generación del 27*) che hanno preso parte alla (o che, al contrario, hanno evitato attentamente di immischiarsi nella) contrapposizione fratricida tra i due bandi in lotta tra di loro.

Emblematica, in tal senso, è la figura di uno scrittore con cui Ignacio Abel ha diversi scambi di opinione sin dai primi capitoli del romanzo, e cioè José Moreno Villa, poeta poco noto e amico dei principali rappresentanti della Generazione del 27. Sulla base del patto più sopra citato tra autore e lettore, la domanda che possiamo porci di fronte a questo personaggio (realmente esistito) è la seguente: perché Muñoz Molina ne rivendica il valore letterario (attraverso la maschera della "voce" narrante) e fa di Moreno Villa una sorta di deuteragonista, oltre che di paladino della giustizia, figura angelicale e senza macchia, in un mondo infernale quale diventerà presto quello della capitale assediata dai nazionalisti?

Una possibile riposta la troviamo nel cap. 3, in cui Ignacio Abel entra in contatto con la vita quotidiana e quasi da eremita di Moreno Villa all'interno della famosa "Residencia de Estudiantes" (insieme alla "futura" città universitaria, un altro polo di eccellenza e di diffusione del sapere e dell'arte nella Spagna di quegli anni). Moreno Villa diventa una sorta di simbolo dello spagnolo borghese e "illuminato" che coltiva l'arte e la poesia senza credere affatto agli slogan della politica (tanto di destra come di sinistra). Presentato come "un hombre que ya no es joven y al que casi cualquier cambio empieza a parecerle una injuria personal" (*NT*, p. 56), Moreno Villa appare disgustato dalle grida furiose dei suoi compagni di viaggio, entusiasti sostenitori della politica dell'Unione Sovietica e fautori della rivoluzione proletaria. E ciò che più importa: è disgustato dalla falsità e dall'ipocrisia di alcuni atteggiamenti politici; i suoi amici e colleghi:

> Vaticinaban el cercano hundimiento de la República, arrollada por el empuje victorioso de la revolución social: al mismo tiempo, medraban para buscarse viajes oficiales de conferencias al extranjero o sueldos justificados por vagas tareas culturales (*NT*, p. 57).

Il contrasto è tra l'appoggio ideologico alla instaurazione della cosiddetta "dittatura del proletariato" e, allo stesso tempo, l'ambizione e l'arrivismo di taluni rappresentanti del Frente Popular che non disdegnano né l'ascesa sociale né la ricchezza economica che possano derivare dal loro stesso "impegno" in quanto intellettuali, scrittori e artisti.

La critica non è più velata nel momento in cui è il narratore (stavolta esterno ed in terza persona singolare) ad elencare i nomi di coloro che, in quel contesto storico e alleati

del Frente Popular, hanno avuto successo e la possibilità di migliorare le proprie condizioni di vita come scrittori e poeti o intellettuali "comprometidos"; conscio del rischio di provare invidia verso i suoi colleghi, Moreno Villa riconosce amaramente quanto segue:

> A él ninguna diva del teatro le había pedido que le escribiera un drama a la medida de su lucimiento, como Lola Membrives o Margarita Xirgu a Lorca; ninguna redactora enfática se había preocupado de declamar sus poemas como esa cargante Berta Singermann que llenaba teatros contorsionándose mientras gritaba con acento porteño los versos de Antonio Machado o de Lorca o de Juan Ramón. Tampoco tendría nunca la ocasión de rechazar un sustancioso cargo público para consagrarse en cuerpo y alma a su literatura: nadie iba a ofrecerle la Secretaría General de la Universidad de Verano de Santander, como a Pedro Salinas, que se quejaba tanto de la falta de sosiego y de tiempo, pero a quien se veía tan complacido con su cargo en las fotos de los actos públicos (*NT*, pp. 57-58).

Federico García Lorca, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e Pedro Salinas: sono i nomi dei futuri "classici" della poesia spagnola, amici e colleghi di José Moreno Villa che hanno oscurato –in base a questa sorta di ricostruzione soggettiva e *a posteriori*– la poesia che produsse lo stesso Moreno Villa, negli stessi anni, ma in età avanzata. Muñoz Molina rivendica la figura di questo autore non solo perché con il suo atteggiamento modesto, umile e dotato del senso della misura si è contrapposto agli estremismi di "rossi" e "neri", ma anche perché, con la sua poesia, ha aiutato i giovani colleghi a forgiare un nuovo tipo di arte:

> […] su poesía […] fue innovadora antes que la de nadie y [su] huella no reconocida estaba tan presente en los que ahora brillaban mucho más que él (*NT*, p. 61).

Nello stesso capitolo, l'autore contrapporrà la pittura "silenziosa" di Juan Gris (e del barocco Juan Sánchez Cotán) alla pittura "rumorosa" e destinata ad un "triunfo obsceno" di Picasso.

È come se Muñoz Molina volesse ri-scrivere la storia letteraria (e dell'arte) spagnola in nome di valori come l'umiltà, la modestia, il senso della misura che, in alcuni autori o artisti, sono stati scalzati da arrivismo, sete di potere, ipocrisia ed egoismo.

Questa sorta di attacco iconoclasta tendente a ridimensionare i miti di quella determinata generazione di scrittori, poeti e pittori si ripete nel cap. 17: questa volta, però, la critica di stampo ideologico e politico sarà mossa dallo stesso Ignacio Abel e il suo bersaglio diventeranno alcuni dei rappresentanti della cosiddetta *Generación del 98*. Nel corso di un viaggio in auto nel centro della *meseta* castigliana, Judith Biely inizia a fotografare il paesaggio, ricordandosi delle illustrazioni di vecchie edizioni del *Don Quijote*

e delle analisi che al problema della Spagna e del "casticismo" avevano dedicato Ortega y Gasset, Unamuno e Azorín; Ignacio Abel inizia a decostruire il discorso elogiativo dell'americana e a sottolineare le differenze tra ciò che spiegano i libri e ciò che si cela dietro la realtà fattuale, proprio per mettere in risalto come quell'immagine della Spagna che scaturisce dai saggi e dai romanzi di quegli autori sia frutto di mistificazioni; i problemi da risolvere sono altri e ben più pratici:

> [Ignacio Abel] intentaba disuadirla de sus ensoñaciones: que se olvidara de los éxtasis castellanos de Azorín y de Unamuno, de las vaguedades de Ortega; no había nada de mística, nada de belleza en la llanura pelada que tanto celebraban aquellos individuos, ningún misterio relacionado con el ser de España: había ignorancia, decisiones económicas insensatas, talas de árboles, primacía de los latifundios y de los grandes rebaños de ovejas poseídos por señores feudales, por ricachones parásitos que dependían del trabajo de campesinos aplastados por la pobreza y la ignorancia, malnutridos, sometidos a las supersticiones de la Iglesia (*NT*, p. 426).

Se gli scorci del paesaggio di Despeñaperros ricordano a Judith Biely alcune litografie di Gustave Doré, Ignacio Abel coglie l'occasione per ricordarle che la Repubblica dovrebbe favorire "menos la palabrería literaria y mucho más la ingeniería de caminos, ferrocarriles, canales y puertos" (*NT*, p. 427); se la polvere che l'auto solleva evoca nella mente della giovane americana l'episodio degli eserciti di pecore del *Don Quijote*, Ignacio Abel le ricorda che sarebbe molto meglio per gli spagnoli che la realtà smentisse "las cosas escritas en un libro de hacía más de tres siglos" (id., p. 427). Il brano conferma nella conclusione la prospettiva sarcastica di Abel:

> Sin duda cuando cayera la noche los pastores encenderían hogueras y se contarían cuentos primitivos o cantarían romances transmitidos desde la Edad Media para satisfacción de don Ramón Mendéndez Pidal y de los eruditos del Centro de Estudios Históricos, a los que Judith admiraba tanto: pero quizás valdría la pena que en vez de cantar romances escucharan canciones en la radio y tuvieran la oportunidad de dormir en una cama y de trabajar por un sueldo razonable seis días a la semana (*NT*, pp. 427-28).

Questi brani permettono di avviare una duplice interpretazione dell'intero romanzo: se da un lato le critiche che Ignacio Abel sviluppa contro alcuni intellettuali e scrittori della Generazione del 98 sono specchio delle critiche che molti altri storici hanno mosso al sistema politico spagnolo degli anni che hanno immediatamente preceduto lo scoppio della Guerra Civile, dall'altro, le critiche che il narratore esterno muove a Lorca, Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas assumono il significato di un attacco iconoclasta contro chi, nel bel mezzo del conflitto, ha sbandierato in pubblico una filiazione politica e una serie di slogan cui poi non sono seguiti i fatti (o che i fatti hanno in seguito smentito).

Se nel primo caso, il lettore può –sulla scorta dei libri di storia– dirsi d'accordo o contestualizzare e inquadrare storicamente il punto di vista del personaggio protagonista, nel secondo caso ci troviamo in un ambito più soggettivo: spetterà ad ogni lettore curioso e attento verificare la tenuta delle tesi e degli attacchi iconoclasti del narratore esterno e decidere se José Moreno Villa (e la sua opera letteraria) non meriti l'oblio in cui sembra essere caduto.

In entrambi i casi, Muñoz Molina usa il dato storico (e i personaggi realmente esistiti) per mescolarlo alla finzione e drammatizzare gli scontri tra polarizzazioni difficilmente conciliabili: modestia e arrivismo; senso della misura ed estremismo; scrittore maturo e giovani poeti; visione idealistica, oltre che idealizzata, del paesaggio e del passato della Spagna e visione realistica, pragmatica di quella stessa realtà arretrata o in declino.

Gli attacchi ad Ortega, Azorín, Unamuno e Menéndez Pidal, in realtà, assumono un significato centrale proprio per le soluzioni possibili che Ignacio Abel intravede e sembra proporre al cospetto della giovane amante: i mali della Spagna si combattono con l'istruzione, la costruzione di case moderne e di spazi pubblici adeguati, il contrasto alla logica dei latifondi e a certa mentalità reazionaria o repressiva della Chiesa nei confronti dei poveri e dei cittadini analfabeti o incolti. Si tratta di soluzioni, oltre che di scelte politiche, che riecheggiano in diversi capitoli del romanzo soprattutto nelle parole che l'autore attribuisce a Juan Negrín, una delle figure carismatiche della lotta anti-franchista nel corso della Guerra Civile. Così come José Moreno Villa viene rivalutato e assurge a simbolo dello scrittore onesto e senza ipocrisia in contrapposizione ai miti della Generazione del 27, Juan Negrín diventa emblema icastico di un determinato modo d'intendere la politica e la lotta contro i nazionalisti. Presentato dai franchisti come marionetta manipolata e succube dei diktat di Stalin, criticato da una parte del PSOE e degli anarchici come affarista corrotto e poco affidabile, Muñoz Molina (attraverso le varie maschere della "voce" narrante e pensante, oltre che attraverso le parole di Ignacio Abel e di altri personaggi minori) ci offre un ritratto positivo del capo del governo della Repubblica sorta nel 1936 e, soprattutto, ce lo presenta come uno dei pochi politici dotati di pragmatismo e di senso della realtà[21]:

> Usted [Ignacio Abel] y yo sabemos que las grandes ideas generales no sirven de mucho en la vida práctica. Nos enfrentamos en cada caso a problemas específicos, y no los resolvemos con ideas gaseosas, sino con nuestro conocimiento y nuestra experiencia. Yo en mi laboratorio, usted en su tablero de dibujo. Si bajamos a la estratosfera de las ideas las cosas están bastante claras. ¿Qué hace falta para que un edificio no se caiga? ¿Qué necesitan nuestros compatriotas? No hay más que salir a la acera del café y mirar a la gente que pasa. Necesitan estar mejor alimentados. Necesitan mejor calzado, tomar más leche de

[21] Medesima rivalutazione dell'impegno, delle abilità politiche e intellettuali, oltre che dell'operato politico di Juan Negrín si riscontra nei maggiori storici della Guerra Civile: cfr., a titolo d'esempio, Beevor (2005); Benet (1976: 44-45); Jackson (1967); Payne (1965); Thomas (2004: 721-23).

> niños para que no se les caigan los dientes. Necesitan tener más higiene y no traer tantos hijos al mundo. Necesitan buenas escuelas y trabajos pagados decentemente, y a ser posible calefacción en invierno. ¿Sería tan difícil de conseguir una organización racional del país que facilitara todo eso? Una vez que todo el mundo coma a diario, y que haya electricidad y agua corriente saludable, digo yo que sería el momento de ponerse a discutir sobre la sociedad sin clases o sobre las glorias de la raza española, o el esperanto, o la vida eterna, o lo que haga falta (*NT*, pp. 445-46).

Il programma politico di Juan Negrín coincide, in linea generale, con le soluzioni possibili che Ignacio Abel propone nella sua arringa al cospetto di Judith Biely contro i rappresentanti della Generazione del 98[22]. Pragmatismo, in tal caso, significa sia capacità di affrontare i problemi quotidiani senza gli schematismi delle teorie astratte della politica o dei partiti politici sia capacità di smascherare gli atteggiamenti misticheggianti che si nascondono tanto dietro il comunismo propugnato da parte del Frente Popular quanto dietro la "crociata" armata e religiosa propugnata dai nazionalisti e dai monarchici. Esplicita, in tal senso, l'ironica arringa pronunciata da Juan Negrín nello stesso cap. 17:

> Ahora veo a mucha gente que dice que ha perdido la fe en la República. ¡La fe en la República! ¡Como si le hubieran rezado a un santo o a una virgen pidiendo un milagro que no se les ha concedido! Le rezan al Frente Popular para que traiga no sólo la amnistía, sino también la reforma agraria, el comunismo, la felicidad sobre la tierra, y como han pasado unos meses desde las elecciones y el milagro no se ha producido, pierden la fe y quieren acabar con la legalidad de la República, como si quisieran tirar al pilón al santo que no les trajo la lluvia después de la rogatoria... Por no hablar de los otros, que andan en algo más que rezos y motines. […]. Dispuestos a la Reconquista de España, como ellos mismos dicen. Enloquecidos. Furiosos porque la República les ha expropiado unas cuantas fincas estériles o no les deja predicar en las escuelas nacionales o ha permitido que un hombre y una mujer que llevan toda la vida odiándose pueden irse cada uno por su lado (*NT*, pp. 446-47).

Più che "romanzo storico", dunque, e come accennato sopra, *La noche de los tiempos* è una "favola sul tempo" in cui Muñoz Molina tenta di immergerci (attraverso i cinque sensi) nell'atmosfera che si respirava nei giorni immediatamente anteriori (e in quelli

[22] Questa coincidenza d'intenti potrebbe indurci a ipotizzare perché Muñoz Molina scelga proprio un architetto e, tra l'altro, responsabile della costruzione della futura città universitaria della Moncloa, come amico e confidente di Negrín, oltre che come protagonista del romanzo: Negrín stesso, prima di essere nominato "ministro de Hacienda" del governo di Francisco Largo Caballero, era stato "profesor de fisiología en la universidad de Madrid y, aun siendo diputado, se había distinguido principalmente por su organización de la nueva ciudad universitaria, hacia las afueras de Madrid" (cfr. Thomas, 2004: 440).

immediatamente posteriori) al 18 luglio del 1936. Per realizzare tale scopo, alla memoria (e alla ricerca delle fonti primarie d'archivio), l'autore affianca l'immaginazione, che gli permette d'inventare dialoghi e discorsi che, in quella data precisa e in quel determinato luogo, avrebbero potuto pronunciare i personaggi storici realmente esistiti come Negrín (o Largo Caballero o Manuel Azaña).

Lo scontro politico tra repubblicani e franchisti diventerà, inoltre, scontro personale tra Judith Biely e Ignacio Abel nella parte conclusiva del romanzo, quando il lettore scoprirà che la giovane donna americana, a differenza del maturo architetto spagnolo, è decisa a tornare a Madrid proprio per difendere la causa del Frente Popular. Dalla Storia con la maiuscola a quella che Unamuno definì "infrahistoria", assistiamo alla lotta dialettica tra un'americana che non sopporta di assolvere al ruolo di semplice spettatrice dinanzi alla crudeltà di Franco e dell'esercito nazionalista e uno spagnolo che, pur professandosi socialista, ha paura di tornare in una patria trasformata ormai in "un manicomio y un gran matadero" (*NT*, p. 904). Il lettore è libero di appoggiare o condividere l'uno o l'altro atteggiamento ideologico. Muñoz Molina rispetta il patto tra autore e lettore e lascia a ciascuno la possibilità di contemplare da vicino l'ardore politico di Judith Biely e il timore (che diventa rinuncia a combattere) di Ignacio Abel. Significative, in tal senso, le ultime parole che questi rivolge alla sua ormai ex-amante poco prima che la donna parta per Madrid:

> Yo no soy un hombre valiente. Ni siquiera soy muy apasionado. Casi nunca he tenido emociones muy fuertes, salvo estando contigo, o algunas veces haciendo mi trabajo, imaginándomelo. *No soy un revolucionario.* No creo que la historia tenga una dirección, ni que se pueda construir el paraíso sobre la tierra. Y aunque se pudiera, si el precio es un gran baño de sangre y una tiranía, no me parece que valga la pena pagarlo. Y si aun así estoy equivocado y para traer la justicia es necesaria la revolución y la matanza yo prefiero apartarme, si tengo la oportunidad, al menos para salvar mi vida. No tengo otra (*NT*, p. 908).

Il valore testimoniale della scrittura di Muñoz Molina si apprezza anche nei capitoli in cui lo scontro politico da verbale diventa fisico. Le scene di violenza estrema comunicano non solo la follia e la barbarie cui l'uomo può abbandonarsi nel corso di un conflitto bellico, ma anche un messaggio di tipo morale, incarnato in più brani dal professor Rossman, vecchio collega e amico di Ignacio Abel, e da questi conosciuto durante un viaggio di studio a Weimar nel 1929. Il professor Rossman assume il ruolo del profeta inascoltato: è una sorta di Cassandra maschile che, dopo aver viaggiato nella Russia di Stalin insieme a sua figlia, e dopo aver avuto le prime avvisaglie degli effetti devastanti del progetto politico di Hitler in Germania, arriva da esule a Madrid proprio nel 1936. Dopo aver perso il proprio lavoro all'Università e aver iniziato a vivere tra gli stenti nella capitale spagnola, il professor Rossman tenta di mettere in guardia Ignacio Abel e i propri conoscenti su ciò che potrà derivare da un conflitto armato tra "rossi" e

"neri". In quanto testimone oculare e vittima *in potentia* dei due futuri totalitarismi occidentali, questo personaggio diventa la figura chiave per apprezzare il significato morale e uno dei messaggi centrali dell'intero romanzo: bisogna interpretare correttamente i segnali che ci giungono dall'esterno, captare i sintomi del disastro, prima che sia troppo tardi; dobbiamo prestare attenzione e capire che quanto è successo in passato potrebbe ripetersi in futuro. Di fronte alle violenze di Hitler e alla dittatura di Stalin, il professor Rossman oppone l'imperativo categorico di dire la verità a coloro che la negano o la manipolano per interesse personale o fini politici:

> Actuar rectamente, cumpliendo nuestro deber, haciendo bien nuestro trabajo. […] Decir lo que nuestra conciencia nos dicta que digamos, aunque nadie quiera escucharnos y nos ganemos el odio no sólo de nuestros enemigos sino de aquellos de nuestros amigos que prefieren no saber la verdad ni ver lo que tienen delante de los ojos (*NT*, p. 352).

È questo il fulcro del messaggio morale de *La noche de los tiempos*; questo l'impegno che l'autore ci invita ad assolvere anche oggi, anche nel nostro presente. Non è casuale, allora, che uno dei brani più crudi e violenti appaia proprio in corrispondenza della descrizione della morte del professor Rossman. Scomparso nel corso del conflitto, Ignacio Abel riesce infine a trovare il cadavere del vecchio docente presso il deposito di cadaveri della "Dirección General de Seguridad". La visione del cadavere in stato di putrefazione spinge il protagonista a ripensare ai tanti morti che ha visto nelle strade di Madrid. L'enumerazione dei vari tipi di morti diventa figura retorica attraverso la quale dipingere senza censure un mondo alla rovescia in cui la follia si è sostituita alla ragione e in cui la vita dei cittadini è diventata un semplice ostacolo da abbattere per la conquista del potere politico e militare (e l'individualità del singolo cittadino si smaterializza nella massa dei corpi ancora non sepolti e non reclamati dai familiari):

> […] los muertos tan diversos y tan singulares como los vivos, congelados en un gesto último como el que atrapa el fogonazo de una fotografía, *y sin embargo despojados de su individualidad, conservando tan sólo su condición genérica,* viejos o jóvenes, hombres o mujeres, adultos o niños, gordos o flacos, con zapatos o con alpargatas, con huecos de dientes perdidos o de dientes de oro arrancados por los ladrones que madrugaban para expoliar los cadáveres, algunos con las gafas todavía puestas, con las manos atadas o con las manos y los brazos abiertos y descoyuntados como los de un muñeco, con una colilla en la esquina de la boca, con un churro que algún bromista les había puesto entre los dientes, con el pelo erizado como por el pánico o en el desorden del que acaba de levantarse de la cama o con el pelo planchado de brillantina; muertos en pijama, muertos en camiseta, muertos con corbata y cuello duro, muertos con los párpados apretados o con los ojos muy abiertos, algunos con las mandíbulas

> distendidas como en una carcajada, otros con una especie de sonrisa sonámbula, […] muertos caídos en un charco de sangre o tan limpiamente como si un rayo o un ataque al corazón los hubieran fulminado, muertos con los vientres tan hinchados como los cadáveres de burros o de mulos, muertos solos o amontonados los unos sobre los otros, muertos irreprochablemente limpios o con los pantalones manchados de orines y de mierda y con vómitos secos sobre las camisas, todos iguales entre sí tan sólo en la grisura opaca de la piel […] (*NT*, pp. 686-87).

La cosificazione (e, a tratti, l'animalizzazione) dei morti come uno degli effetti devastanti e disumani della guerra: ecco un nuovo esempio di come Muñoz Molina utilizzi la scrittura romanzesca per mescolare eventi fittizi ed eventi storici (memoria e immaginazione) al fine di inviare al lettore un messaggio di tipo morale. La scrittura si fa testimonianza apocalittica delle follie e delle violenze del passato e monito contro nuove tragedie fratricide come fu la Guerra Civile spagnola.

Non solo: alla luce di questo brano, diventano secondarie le contrapposte visioni politiche che l'autore mette in risalto nel descriverci i caratteri di Judith Biely e di Ignacio Abel. La politica cede il posto alla morale e la rappresentazione di una determinata porzione cronologica del passato da mimetica e particolareggiata diventa simbolica e universalizzante. Quei morti sono i morti della Guerra Civile e di tutte le guerre che si sono combattute e ancora si combattono ai giorni nostri. In tal caso l'*intentio auctoris* non è quella di narrare gli effetti di un solo conflitto circostanziato e ben delimitabile nel tempo e nello spazio, ma del conflitto come "elemento" che appartiene all'essere umano sin dai tempi di Omero.

In tal senso, ha ragione Alberto Casadei (1999: 36) quando osserva che "la grande letteratura ci fornisce una sua forma di verità nell'interpretazione della guerra *al di là* della sua esattezza referenziale"; vi possono essere mistificazioni ideologiche (come ve ne sono anche in alcune opere storiografiche); vi possono essere intenti propagandistici o revisionistici (e su tale aspetto potremmo continuare ad interrogare il romanzo –oltre che l'autore– in merito alla critica iconoclasta citata e discussa più sopra su alcuni autori della Generazione del 27 e di quella del 98); ma in questo brano è evidente come la scrittura testimoniale di Muñoz Molina voglia spingere la coscienza di ogni lettore a riflettere sulla "banalità del male" (per dirla con Hanna Arendt) al di là del contesto storico di riferimento.

Più volte, nel corso di questo *excursus*, ho fatto riferimento a immaginazione e memoria in quanto strumenti utili e fondamentali per narrare o risuscitare il passato. Come si conclude *La noche de los tiempos*? Con un'immagine che, ancora una volta, tende a mescolare queste due facoltà e a presentare la voce autoriale come testimone che non riesce –perché non può obiettivamente– cogliere o rivivere una realtà ormai conclusasi nel tempo passato. Il protagonista si trova nello stato del dormiveglia e assiste alla partenza della sua amante. Come accade nel dormiveglia, le immagini della realtà esterna appaiono agli occhi del dormiente sfocate o tremolanti:

> Entre el sueño y la conciencia las imágenes se disuelven sin llegar a formarse del todo y la frontera entre el recuerdo y la imaginación es tan fluida como la que une y separa los cuerpos cobijados en un abrazo hecho por igual de cansancio y deseo (*NT*, 958).

I corpi dei due amanti si separeranno e, a partire da questo momento, il lettore non saprà più come si concluderà e se avrà ulteriori sviluppi questa storia d'amore nata in tempo di guerra. Ma ciò che più colpisce è che, stavolta, nemmeno l'autore riesce più a captare, ovvero, a immaginare il futuro di Ignacio Abel e di Judith Biely: riguardo al proprio "mañana inmediato" la giovane americana, idealista e convinta sostenitrice del Frente Popular, diventa cieca e l'autore perde ogni capacità di prevedere o anticipare il futuro: "*y yo no sé ya imaginar*, su porvenir ignorado y perdido en la gran noche de los tiempos" (id., p. 958).

Viene così ribadita ancora una volta (e proprio nel finale del romanzo) l'impossibilità di "traspasar la frontera del tiempo". Eppure, proprio questa impossibilità consente al lettore d'immaginare un possibile finale della storia che concerne l'avventura politica ed esistenziale di Judith Biely. Anzi: spetta al lettore contemporaneo ricordare il finale che la Storia ci ha consegnato su quella lotta fratricida che Unamuno definì non la guerra di alcuni spagnoli contro altri, ma "di tutta la Spagna, una, contro se stessa. Suicidio collettivo"[23].

Bibliografia

BARTHES, Roland (1981) *La camera chiara*, Torino, Einaudi.
----- (1988) *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.
BEEVOR, Anthony (2005) *La guerra civil española*, Barcelona, Crítica.
BENET, Juan (1976) *Qué fue la guerra civil*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
BENJAMIN, Walter (1979) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
BODEI, Remo (2009) *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.
CANDELORO, Antonio (2007) "Tres formas de resistir: Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas y Javier Marías", in *La resistencia de la novela. Actas del XIV Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 45-56.
CASADEI, Alberto (1999) *La guerra*, Roma-Bari, Laterza.
ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
FOUCAULT, Michel (1971) *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli.
GINZBURG, Carlo (2006) *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli.
GREIMAS, Algirdas (1973) *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos.

[23] Cfr. Ranzato (2004: 4).

HERZERBERGER, David K. (1998) "Splitting the Reference: Postmodern Fiction and the Idea of History in Francoist Spain", in VV. AA., *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, Jeanne P. Browlow e John W. Kronik, eds., Lewisburg, Bucknell University Press, 1998, pp. 126-160.

JACKSON, Gabriel (1967) *La repubblica spagnola e la guerra civile*, Milano, il Saggiatore.

LÓPEZ-VALERO COLBERT, Olga (2009) "Cultura popular y subgéneros literarios", in *Mercurio*, n. 115, Noviembre de 2009, p. 20.

LUGNANI, Lucio (2003) *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986) *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1989) *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1991) *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.

----- (1995) *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara.

----- (1997) "Memoria y ficción", in VV.AA., *Claves de la memoria*, José María Ruiz-Vargas, ed., Madrid, Trotta, pp. 57-66.

----- (2001) *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.

----- (2009) *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.

ORLANDO, Francesco (1993) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.

----- (1998) *L'intimità e la storia. Una lettura del* Gattopardo, Torino, Einaudi.

POZUELO YVANCOS, José María (2010) *Figuraciones del yo. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid - Cátedra Miguel Delibes.

PAYNE, Stanley (1965) *Falange. Historia del fascismo español*, Paris, Ruedo Ibérico.

RANZATO, Gabriele (2004) *L'eclisse della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini. 1931-1939*, Torino, Bollati Boringhieri.

RICOEUR, Paul (1985) *Tempo e racconto 2. La configurazione del tempo nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book.

SÁNCHEZ ROMERO, Rosario (2011) "Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina", http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811 (28/4/2011).

SERNA ALONSO, Justo (2004), *Pasados ejemplares: historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva.

THOMAS, Hugh (2004), *La guerra civil española*, Barcelona, DeBolsillo.

VILLANUEVA, Darío (2010) "La hora del autor: *La noche de los tiempos* (Seix Barral, Barcelona) de Antonio Muñoz Molina", in *Revista de Libros*, n. 158, Febrero de 2010, pp. 43-44.

WEINRICH, Harald (1999) *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino.

La fuerza de lo simbólico y tradicional en un cuento breve de Ana María Matute

Marcia Romero Marçal

Nuestro artículo tiene como objeto analizar los elementos simbólicos y poéticos que componen la estructura del breve cuento "El niño que no sabía jugar" de Ana María Matute, teniendo en cuenta cómo la escritora, eficientemente, se vale de la estructura arquetípica del género maravilloso para representar el tema tratado en el cuento, el de las limitaciones e incapacidades humanas. Además, realizamos una exposición de las ideas de la crítica al respecto de los temas y el estilo de Matute a fin de evaluar el papel que desempeñaría esta obra en el conjunto orgánico de las obras de la autora.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

El niño que no sabía jugar
Ana María Matute

Había un niño que no sabía jugar. La madre le miraba desde la ventana ir y venir por los caminillos de tierra con las manos quietas, como caídas a los dos lados del cuerpo. Al niño, los juguetes de colores chillones, la pelota, tan redonda, y los camiones, con sus ruedecillas, no le gustaban. Los miraba, los tocaba, y luego se iba al jardín, a la tierra sin techo, con sus manitas, pálidas y no muy limpias, pendientes junto al cuerpo como dos extrañas campanillas mudas. La madre miraba inquieta al niño, que iba y venía con una sombra entre los ojos. «Si al niño le gustara jugar yo no tendría frío mirándole ir y venir». Pero el padre decía, con alegría: «No sabe jugar, no es un niño corriente. Es un niño que piensa».

Un día la madre se abrigó y siguió al niño, bajo la lluvia, escondiéndose entre los árboles. Cuando el niño llegó al borde del estanque, se agachó, buscó grillitos, gusanos, crías de rana y lombrices. Iba metiéndolos en una caja. Luego, se sentó en el suelo, y uno a uno los sacaba. Con sus uñitas sucias, casi negras, hacía un leve ruidito, ¡crac!, y les segaba la cabeza.

http://www.uhu.es/cine.educacion/poesiaenlasaulas#El niño que no sabía jugar

La fuerza simbólica de las imágenes literarias creadas por Ana María Matute constituye un elemento distintivo de su escritura novelesca. Sin embargo el cuento, quizá por su poder de síntesis, consiste en la modalidad literaria que mejor contribuye a que se ponga de relieve este rasgo estilístico de la escritora catalana. En "El niño que no sabía

jugar", un brevísimo cuento suyo publicado en el libro *Los niños tontos* (1956), las imágenes que componen la descripción del protagonista y construyen el ambiente en el que la acción principal se desarrollará reverberan el significado del texto hacia el infinito. De ahí que se le identifique una grave polisemia capaz de sacudir al lector, muchas veces asentado cómodamente en la creencia en un orden presidido por leyes naturales y racionales. La extrañeza inquietante, término atribuido por Freud a un sentimiento morboso en el espíritu humano provocado por hechos inexplicables y amenazantes, es representada mediante un movimiento narrativo y evocaciones que nos suscitan, al final, una sensación de estar suspensos en el umbral que separa una zona conocida de otra zona perturbadora. Es como si nos hubieran desconectado de la sencilla y a la vez compleja razón humana de la vida. De hecho, un valor importante de la escritora es el de poner en tela de juicio nuestra concepción de la condición y naturaleza humana.

¿Cómo, entonces, Matute plantea el problema de la desconocida y extraña humanidad del ser humano en ese cuento compuesto por sólo dos párrafos? ¿De qué modo la estructura prototípica del género maravilloso le sirve para representar el tema de modo particularmente eficaz?

El texto comienza imitando el modo de narrar de los cuentos tradicionales – "Había un niño que no sabía jugar". El estado de carencia de una habilidad considerada como natural en un niño, individuo concreto de un género, nos crea una expectación positiva y negativa al mismo tiempo. Anhelamos, y tememos ser defraudados, que la privación del niño sea suplida, que él aprenda a jugar. Enseguida, aparece el personaje desde la perspectiva del cual acompañaremos el comportamiento del niño. De hecho, la entrada de la madre produce una doble y contradictoria dislocación: nos hace penetrar en el ámbito familiar arrojándonos, a la vez, a una impaciencia que se debe a la negatividad que éste pueda conllevar. En otras palabras, es por lo que hay de más íntimo y acogedor que el narrador nos conduce a lo sobrecogedor. De modo que, nuevamente, se produce una quiebra en nuestro sentido común: en el seno de lo familiar puede haber peligros insoslayables.

Por la mirada de la madre se nos presentan los incomprensibles hábitos del niño y algunos detalles de su aspecto físico que sugieren su manía. De entrada, el movimiento autómata y repetitivo de ir y venir del niño representa el trazado del movimiento principal, el de la segadora. Esta imagen real y simbólica cobra aún más sentido cuando, a continuación, el narrador relaciona los objetos del universo infantil excluidos de las aficiones del niño. Por un lado, tanto las piezas infantiles como los epítetos que las describen aluden a lo circular: "pelota, tan redonda, los camiones, con sus ruedecillas". Por otro lado, observamos como la forma del significante incide en la figuración del círculo: "colores chillones", "pelota", "redonda", "camiones" incluyen una o más veces la vocal "o". Así, lo que viene a ser enunciado en el segundo párrafo, ya se anuncia en el inicio del cuento: como las uñitas que les segaban las cabezas a los bichos, el vaivén del niño por el jardín en busca de sus víctimas atraviesa, al eliminarla, la redondez de los juguetes.

Cabe recordar que lo circular remite al ciclo, al orden natural de la vida, como el paso de las estaciones por el año, o las fases de la vida, y su continua renovación cíclica, o aun el día y la noche sucediéndose tras el espectáculo del alba y la puesta del sol. En fin, hay toda una simbología en parte perdida, en parte dispersa, en nuestra sociedad moderna, racionalista y tecnológica, de la que se sirvieron y siguen valiéndose culturas arcaicas y tradicionales en los varios rincones del planeta.

Asimismo, no se puede olvidar la constancia con la que se utiliza el círculo en los juegos infantiles. El niño, más que nadie, conoce la función que desempeña lo esférico en el plano lúdico y creativo de la libertad imaginativa.

En cuanto al gesto brutal de la segadora, también las manos del niño, poco a poco, van adquiriendo la forma de la máquina mortífera. El sentido escogido para caracterizarlas es sobre todo el auditivo: quietas, caídas, pendientes como dos extrañas campanillas mudas. El silencio, la inmovilidad y la torpeza de las manos contrastan con su habilidad destructiva final expresada por una onomatopeya: "¡crac!". Incluso, en esta última oración se recupera la forma gráfica de la "c", significativamente bastante presente en la segunda oración del texto. El diseño de la letra podría compararse a un círculo cortado a la mitad, como la cabeza amputada de los seres orgánicos.

A los índices de las "manos pálidas", "no muy limpias", "casi negras", se les suma "una sombra entre los ojos". La oscuridad de las intenciones y actos nefastos del protagonista se refuerzan con la inquietud y el frío que la madre siente al detenerse en el hijo[1]. Por un lado, la claridad de la intuición materna se opone a la ceguera de la razón paterna. El orgullo del progenitor no le permite ver lo que se esconde detrás de lo que considera una sobriedad poco común a la edad del hijo. Matute aborda con fina inteligencia crítica la valoración superior de la lógica racional, masculina, sinónimo de madurez psicológica que rige la época contemporánea, en detrimento de la inferioridad de lo intuitivo, lo femenino y lo infantil. A los ojos del hombre del siglo xx, la superstición, la magia y la sensibilidad exacerbada constituyen una señal de inferioridad cultural comparada al estadio sociocultural avanzado al que le había llevado el conocimiento científico y tecnológico de la sociedad burguesa. Las facultades de la razón se volvieron el fundamento inviolable sobre el cual se desarrolló el conocimiento científico de la sociedad moderna. El positivismo del siglo XIX consagró el racionalismo de la Ilustración y la noción de superioridad cultural de la civilización moderna burguesa al haber construido un modelo teórico evolucionista en el cual ésta ocupaba el grado máximo de evolución material hasta entonces constatado entre las sociedades existentes. Todo este sistema teórico explicaba ideológicamente la dominación europea occidental sobre los demás pueblos y, dentro de su civilización, la dominación de clase social y de género.

Por otro lado, las voces de la madre y del padre se completan señalando que el punto de vista de cada uno revela facetas de una misma realidad, aunque tomada por la psicología femenina como negativa mientras por la masculina como positiva. Un niño que no tiene anhelos de jugar, ya que, conforme al padre, se dedica a pensar, poseerá la frialdad del ejercicio del *logos* y estará privado del calor de los sentimientos. Lo que la

[1] Hay que añadir que una de las acepciones de maravillar es enfriarse el cuerpo bruscamente.

madre percibe como ausencia, el padre considera una virtud que destaca al hijo de los demás niños. Curiosa y dialécticamente, los sentimientos de la madre le transmiten "la frialdad" propia del pensar. En cambio, el argumento lógico del padre le acarrea el sentimiento de alegría. Es como si madre y padre, cuando pusiesen en marcha sus atributos culturales, invirtieran los roles, y ocupara cada uno el lugar destinado convencionalmente al otro.

El segundo y último párrafo sigue empleando el modelo narrativo del cuento maravilloso: "Un día …". Un suceso, enmarcado en un tiempo impreciso, interviene en la repetición del orden cotidiano al romper el flujo de la acción y, por consiguiente, desequilibrar este orden. El recurso a ese arquetipo literario se da, empero, de modo irónico, puesto que se ve desplazado a una materia cuya sustancia en nada se parece al universo irreal de los cuentos maravillosos, a pesar de lo insólito a que se refiere. Así, las fases que conformarían la estructura de la narrativa primordial pasan por transformaciones significativas en el cuento. Le falta al cuento, esencialmente, un tercer momento de la acción en el que la estabilidad del orden inicial sería devuelta tras la resolución del problema, seguida por un cualitativo cambio de estado. En nuestra historia, por el contrario, tenemos una tensión inaugural ante un estado de carencia extraño que, en realidad, poco se parece a un estable cotidiano familiar. Esa "falsa normalidad", de la que están pendientes las impresiones aterradoras de la madre, se confirma con la terrible revelación. La madre sale de su cómoda ventana, el seguro espacio familiar en contacto con lo de fuera, penetra en el "jardín encantado", *topos* privilegiado de las iniciaciones, y descubre al niño, junto a un estanque (metonimia de la fuente, metáfora a su vez de la dádiva del nacer de la vida), ejecutando la "verdadera anormalidad". O sea, la tensión inicial se disuelve sin un retorno a la pretendida estabilidad primordial. La historia sufre un corte brusco que reitera un significado de la acción principal, el de podar el ciclo vital de los animalitos.

En efecto, en el "¡crac!", una onomatopeya del estallido de la ruptura de una materia dura o sustancial consistente, resuena la quiebra del alma de la madre al toparse con la meticulosa conducta del hijo de decapitar, sucesivamente, a los insectos y crías de reptiles; remite al corte de respiración materna, a la suspensión del aliento, en la nada, en la incomprensión, en el extraño lugar donde no se produce la identificación amorosa con el hijo. El propio hecho de no jugar, de dedicarse a la destrucción de la vida, en lugar de su creación, o de faltarle al niño la mínima posibilidad de alteridad, de compasión con el dolor del otro, también representa una profunda hendidura en las fases del ciclo vital. Al niño, como a un psicópata o algo por el estilo, no se le será facultado el proceso de individuación, no llegará a tener una madurez psicológica basada en la experiencia humana compartida, orientada por los arquetipos universales de la iniciación, tema recurrente en la obra de la autora.

En este momento del análisis, sería conveniente abordar un poco de la vida y la obra de la escritora catalana para poder pensar como se relaciona ese pequeño relato con el conjunto de los temas y estilo suyos.

Nacida en 1926, en Cataluña, Ana María Matute vivió su infancia repartida entre Madrid, Barcelona y Mansilla de la Sierra. Esta división desarrolló pronto en la escritora un sentido de no pertenencia, de desarraigo. A los diez años, estallaba la guerra civil española que tanto marcó su literatura. El estreno de Matute se da en 1942 con el cuento "El chico de al lado", publicado en la revista barcelonesa *Destino,* aunque el estreno efectivo en el escenario literario español ocurre con *Los Abel*, obra que, publicada en 1948, obtuvo el premio Nadal en 1947. *Los Abel* inauguran un tema que se volverá frecuente en su literatura, el tema bíblico de la disputa entre Caín y Abel, a menudo paráfrasis o metáfora de la Guerra Civil española.

Matute escribió libros, novelas, colecciones de cuentos y libros para niños. Fue galardonada con diversos premios literarios como el Premio de la Crítica, en 1958, con *Los hijos muertos*; el Planeta, en 1954, con *Pequeño Teatro*; el Nadal, en 1959, con *Primera memoria*; el Café Gijón, en 1952, con *Fiesta al Noroeste*, entre otros, y el merecido Premio Cervantes, en 2010. Sus obras fueron traducidas a todos los idiomas de los países del oeste europeo y a algunos de los del este.

Considerada una de las más importantes novelistas españolas del período de posguerra y actualmente la principal novelista mujer en España, Matute posee un estilo personal y sus obras forman un mundo literario propio. Una de las marcas de esta visión original de mundo está plasmada por la escisión entre los períodos de vida: la infancia, la adolescencia y la madurez.

Ubicar a Ana María Matute en la narrativa española de posguerra es una tarea difícil debido a su autenticidad y originalidad (Kojouharova, 1994). La tendencia es la de identificarla con el grupo de 1954 del cual forman parte J. Fernández Santos, R. Sánchez Ferlosio, I. Aldecoa, C. Martín Gaite, J. Goytisolo, L. Goytisolo, J. García Hortelano, y otros más. La cronología y la experiencia en común de la guerra civil española en la primera niñez contribuyen a esta identificación. En general, se reconoce a esa generación por su compromiso, realismo objetivo y carácter testimonial. La literatura de Matute, no obstante, presenta un subjetivismo y una sensibilidad lírica bastante realzada a través de una dislocación poética de la realidad y de un realismo de dimensión mítica y simbólica. De modo que normalmente la crítica defiende la idea de que Matute se sitúa en un lugar aparte. Su mundo lírico, mágico, misterioso y fantástico colabora en la construcción de ese sitio. Pese a la preocupación de la escritora por la problemática social, ésta aparece en su obra como una justificación *a posteriori* de la necesidad de colocar la decepción y la desolación de los niños y adolescentes frente a un mundo adulto lleno de mentiras e hipocresía.

Entre los temas principales de la literatura matutiana, José Mas (1994: 93) destaca la muerte, la niñez, la adolescencia, el odio, la fuga y el amor. Para el autor, Matute presenta la vida como algo cruel y duro, sus personajes representan una naturaleza humana egoísta, ignorante, miedosa y desconfiada. La muerte, por ejemplo, se manifiesta como algo grotesco, bárbaro, sin sentido, mientras la adolescencia corresponde a la pérdida de un período de ingenuidad y fantasía. Los adolescentes se sienten como si estuviesen

asesinando su paraíso perdido. Un miedo sobrecogedor y una gran resistencia los acompañan en el paso al mundo adulto.

Una de las formas de manifestación de la fuga de la realidad es la evasión imaginativa a través del mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo. El odio, a su vez, tiene origen en la visión mítica de la existencia humana en la tierra. El hombre provendría del linaje de Caín y cargaría en su sangre el odio y el destierro. Su destino consistiría en vagar sufriendo y trabajando por la tierra sin encontrar reposo[2].

Las desigualdades sociales conforman el tema de la injusticia. En este punto, el crítico subraya que Matute no representa las clases desfavorecidas de la sociedad de modo estereotipado, superficialmente, sino con profundidad y sensibilidad.

Es lógico que desde esta perspectiva trágica de la vida el amor no sea un tema muy desarrollado, puesto que su realización siempre se ve frustrada, truncada por algún motivo mayor de la vida: la guerra, la falta de comunicación entre las personas, el egoísmo, etc.

Margaret Jones (1970) describe como temas matutianos el paso inexorable del tiempo, la deshumanización del individuo, el motivo de Caín y Abel, la constante repetición de la vida, la comparación del hombre al animal, la soledad y la desilusión inevitables del ser humano. Según Jones (1970), la angustia de la existencia y el desconsuelo final con la dura realidad de la vida aportan el tono de la escritura de Matute: sus finales son casi siempre melodramáticos y sus historias contienen una situación trágica que denuncia su concepción fatalista de la vida. En un mundo cruel hay una distancia infranqueable entre realidad e ideal, con lo que la guerra viene a intensificar aun más esa visión trágica, aunque desempeñando el papel de trasfondo a las tramas de la escritora.

La crítica lleva a cabo un estudio metódico sobre lo más característico de la literatura de Matute: la separación entre las edades de la infancia, de la adolescencia y de la madurez. En este esquema, la niñez abarca una edad total y cerrada en sí misma, que se singulariza por la imaginación y la fantasía aún no afectadas por la lógica social. Como una etapa estática, el paso del tiempo parece disociarse de ella, por lo que tal fase de la vida parece encontrarse inalterable, en un movimiento eterno y aislado. Pertenecer a la infancia significa, pues, pertenecer a un movimiento suspenso en el tiempo, el de la inocencia. De ahí que el despertar para el mundo adulto consista en la pérdida de esas cualidades infantiles.

Desde esa perspectiva, la adolescencia, en la escritura de Matute, no representa una simple continuación de la infancia, al contrario, una profunda transformación llevará el paso de la una a la otra. Este estadio formativo de la personalidad entierra la inocencia de la infancia a través de la fuerza de la realidad y concentra la evolución personal del

---

2 Se aborda el caínismo en novelas como *Los Abel*, *Fiesta al noroeste*, en *Primera memoria* - Borja y Manuel representarían respectivamente Caín y Abel, pues ambos disputan el amor del padre, Jorge. La victoria de Caín es fruto de una traición a su hermano.

adolescente. Se le ve a un individuo en desarrollo relacionándose con otros y despertando su conciencia para el mundo que lo rodea. Ese despertar, momento tenso en las narrativas de la escritora, es provocado de forma dolorosa. Al modo de una iniciación contemporánea, el adolescente adquiere conocimientos como el de la muerte, el de la injusticia, perdiendo por tanto la ingenuidad que le impedía ver la realidad. El cambio radical de estado de conciencia normalmente ocurre a través de un desenlace desolador.

Así como el niño y el adulto, el adolescente vive una soledad opresora y el intento de romper esa barrera, de comunicarse con los demás, lo lleva a probar el amor, la amistad y la solidaridad, si bien ese modelo de relación termina por fracasar; la vida, con sus fuerzas aniquiladoras, suele destruirlo. Jones observa que en un primer momento el adolescente matutiano, solitario y alienado ideológicamente, se siente animado a cuestionar su papel en la vida y el sentido de la existencia. El mundo se le presenta con una infinitud de posibilidades que lo incitan a explorarlo. El deseo de conocer, aunque a veces acompañado de un sentimiento de resistencia, lo expulsa de la infancia, expande su conciencia que procura su propia identidad y el sentido del estar en el mundo. La imagen matutiana frecuente del adolescente delante del espejo actúa como metáfora para este proceso de reflexión.

La crítica describe un tipo de adolescentes de Matute que demuestran fuerte preocupación social y se entregan a un idealismo político que al final se desploma[3]. La adolescencia, de esta manera, aparece como un tiempo de esperanza y descubrimiento, en una primera fase, que luego se encuentra desfigurado por la infelicidad y desilusión perennes. La pérdida de la inocencia y la entrada en la madurez significan la pérdida de la esperanza e idealismo. Sus adolescentes muchas veces terminan muertos, se suicidan o se resignan a la inevitable realidad. La conciencia de las limitaciones de la vida, del tiempo y de la muerte los introduce en la vida adulta.

Vida y muerte para Matute conforman fuerzas antagónicas que asustan al adolescente y configuran un motivo doble en su literatura. La madurez del adolescente depende del reconocimiento de esas fuerzas. Como el tiempo es condición de transitoriedad de la vida, reconocer su acción implica comprender la muerte. La adolescencia, como un ciclo total de vida, contiene nacimiento, vida y muerte.

La madurez en la obra de Matute deriva de la naturaleza y condición humanas asociadas a la experiencia de la adolescencia. Desilusionado e insatisfecho, el adolescente buscará disociarse de la sociedad, seguir su camino solitario. La madurez, por lo tanto, está marcada por la soledad, por el sentido de fracaso y por la desilusión. La transformación del adolescente es irrevocable y Matute capta esta angustia en sus personajes. Amargura y desesperación caracterizan el final de la adolescencia y la edad adulta. La rebeldía inicial del adolescente estalla, pero el fin de su historia consiste en la resignación a la privación de su acción, en la sumisión a las fuerzas sociales.

---

3 Es el caso de Manuel en *Los soldados lloran de noche* o de Daniel en *En esta tierra*.

Algunos personajes adolescentes, empero, rechazan vehementemente someterse a las duras reglas de la vida y, reniegan el mundo, del que procuran escapar a través del suicidio: en *Pequeño Teatro*, por ejemplo, Zazu se ahoga. La muerte accidental también es un recurso de Matute para expresar el desajuste entre el mundo real y el ser. Realidad objetiva y emociones subjetivas se oponen como fuerzas antagónicas que fabrican la tragedia.

En general, la fatalidad y el desenlace trágico de la literatura matutiana son características reiteradamente levantadas por los críticos que se dedican a estudiarla. Un fatalismo que a veces se manifiesta por medio de presagios, presentimientos, señales simbólicas o metáforas estilizadas.

Recuperando la descripción de la niñez, Jones (1970) nos muestra que hay dos grupos de niños en el universo infantil de Matute: el niño normal y el no común. El normal está desprovisto de idealismo mientras el no corriente nutre su reino de ilusión con la fantasía. El niño corriente reproduce el comportamiento de los adultos: la violencia, la crueldad, el pragmatismo. El no común es caracterizado por un brillo especial en los ojos, por una esperanza intocada, por el dorado de sus cabellos, por los atributos de la imaginación y la inocencia. El niño no corriente no se ha contaminado todavía por la realidad. El contacto con ella desmantela su mundo de sueños.

Michele Ramond (1994: 190) afirma que el típico personaje infantil de Matute es extremadamente solitario, huérfano, con alguna tara física o mental, marginado, rechazado, humillado, enfermo y acongojado. Normalmente, se siente separado e ignorada por los adultos, que no lo comprenden, y vive aislado. Tal aislamiento y soledad desarrollan en él una capacidad de evasión a la realidad; se inventa, así, su propio universo en el que vive cerrado.

Algunos personajes infantiles resisten a ingresar en el mundo adulto. María Menéndez Lorente (1994: 261) asevera que el niño matutiano se arma de una forma de fantasía, normalmente asociada a la percepción de la naturaleza, contra la realidad. Hay una complicidad entre niño y naturaleza semejante a una relación mágica que se desase al crecer.

Asimismo entre los adolescentes, Jones destaca que existe un grupo formado por personajes egoístas o egocéntricos, manifestaciones auténticas del materialismo del mundo adulto. Borja de *Primera Memoria*, Eduardo y Clote de *En esta tierra*, Miguel de *Los hijos muertos* pertenecen a esa tipología. Su objetivo común es el de sacar provecho.

Acerca del estilo, José Mas (1994) apunta que Matute es dueña de una prosa rítmica, poética y narrativa, en la que abundan imágenes, símbolos y el uso constante de la sinestesia. Las imágenes, ricas en colores, sonidos, gestos, aromas, sustituyen muchas veces el análisis psicológico, reflejando el estado mental de los personajes. Margaret Jones (1970), a su vez, pone de relieve la repetición de frases o símbolos, la acumulación, las variaciones de arquetipos literarios, la imaginación, el uso simbólico de los colores como recursos retóricos que determinan su estilo.

En el breve relato que hemos analizado, se nota la presencia de algunos aspectos señalados por la crítica, principalmente el referente al niño "especial", aquél que manifiesta una tara física o mental, por ejemplo. Pero lo más significativo en el cuento radica en cómo, por una economía discursiva impresionante, la escritora emplea el modelo de la narrativa primordial para tratar de algo que, en la sociedad y en la psique humana, suele sobrepasar la capacidad de aprehensión o elaboración. El efecto irónico provocado por el uso de lo arquetípico aquí evidencia el desajuste en la vida humana, la constante contradicción entre lo ideal y lo concreto. A través de la forma, es decir, del desplazamiento de una forma tradicional para tratar de lo que no tiene cabida en las expectativas de la vida social, se intensifica la oposición patética entre lo tradicional, lo normal y lo extraordinario, lo defectuoso. La ironía, a su vez, se amplía a medida que se reduce el propio modelo prototípico al suprimirle el momento del desenlace positivo. La pequeñez de la narrativa sesgada en su estructura representa cabalmente la idea activa del tronchar el proceso de desarrollo humano y de la supresión de los deseos proyectados de la madre. Así, el corto cuento de Matute, en su conjunto, refleja el sentido de la materia con una potencia metafórica que solo se halla en la poesía lírica. Pero, además, realiza una transformación irónica del arquetipo del héroe que expresa la distancia infranqueable entre nuestra condición humana y los hechos heroicos, sino una visión de mundo en la que la situación humana contemporánea se vuelve susceptible de ser pensada por lo mítico siempre que se lo desplace o modifique.

Bibliografía

JONES, Margaret E. W. (1970) *The Literary world of Ana María Matute*, Lexington,The University Press of Kentucky Lexington.

KOJOUHAROVA, Stefka Vassileva (1994) "La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra", *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, 4, Junio, pp. 39-50.

MENÉNDEZ LORENTE, María del Mar (1994) "Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute", *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, 4, Junio, pp.254-272.

MAS, José (1994) "La sombra incendiada. Fiesta al Noroeste de Ana María Matute" in *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, 4, Junio, pp. 89-109.

RAMOND, Michele (1994) "Jugar con el fuego" in *Revista Compás de Letras - Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, 4, Junio, pp.183-200.

Botánica del caos: tra catalogazione e entropia

Sara Princivalle

> L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.
> Italo Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio* (Milano: Mondadori, 1993) p. 78

ArtiFara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Tra i molti autori che s'inseriscono nella tradizione della brevità tanto coltivata nel mondo ispanoamericano, la narrativa brevissima dell'eclettica scrittrice argentina Ana María Shua, che conta circa un migliaio di microracconti distribuiti in cinque volumi[1], viene segnalata dalla critica come una delle produzioni contemporanee di maggiore interesse e originalità. Nei suoi testi, i meccanismi e le operazioni di composizione proprie della microfinzione si declinano in modo personalissimo, generando un universo frantumato, vasto e affascinante, componibile attraverso i singoli testi.

1.1 Introduzione al caos

Botánica del caos è la terza opera di Shua dedicata alla microfinzione, pubblicata nel 2000 a Buenos Aires dalla casa editrice Sudamericana. Il titolo del volume si configura come un ossimoro che da subito mina le certezze del lettore che prenda in mano il volume. La botanica, "scienza che studia e classifica il regno vegetale"[2], è la prima scienza che, a partire dal XVI secolo, tenta di stabilire un ordine identificando specifiche parentele nel mondo vegetale[3]. Il caos, nelle antiche cosmogonie greche, è "lo stato di completo

---

[1] Le opere di microfinzione di Ana María Shua, *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) e *Temporada de fantasmas* (2004), oltre all'allora inedito *Fenómenos de circo*, recentemente pubblicato da Páginas de Espuma (2011), sono raccolti nel volume *Cazadores de letras. Minificción reunida*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009. Da ora in poi tutti i racconti di Ana María Shua citati si riferiscono a questa edizione.

[2] Questa è la definizione che possiamo leggere sul *Dizionario italiano Sabatini e Coletti*. Cfr. Sabatini, Coletti 1997: 318.

[3] Campra (2008: 211) ricorda come il XVI secolo vede la diffusione di orti botanici e degli erbari, oltre ai

disordine degli elementi materiali preesistente alla formazione dell'universo" (Sabatini, Coletti 1997: 382), mentre per la matematica e la fisica, nella teoria dei sistemi complessi, viene definito come "la condizione a cui tende un sistema allorché le sue leggi comportano, dopo un certo intervallo di tempo, evoluzioni imprevedibili e irregolari" (Sabatini, Coletti 1997*:* 382-383): dunque uno stato confuso, informe, inestricabile e per antonomasia inclassificabile.

Sin dal titolo Shua aziona l'ironia corrosiva che la distingue e chiama all'attenzione il lettore. "Notoriamente no hay clasificación que no sea arbitraria o conjetural" (Borges 1974: 708), scrive Borges in "El idioma analítico de John Wilkins", dopo aver preso in analisi l'impossibile impresa della creazione di un linguaggio universale tentata dal crittografo e glottopoeta inglese John Wilkins (1614-1672) e gli arbitrari criteri di classificazione proposti da un'immaginaria enciclopedia cinese in cui si legge:

> En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

L'arbitrarietà di qualunque sistema di classificazione che tenti di contenere il mondo intero e la sua inevitabile parzialità si annida nella parcellizzazione poco rigorosa delle categorie proposte e in quella (n) che in sé include tutto l'incalcolabile, le entità e i concetti più svariati, tutto ciò che non ha un nome che lo definisca e che gli permetta di emergere dall'informe caos.

Il prologo, "Introducción al Caos", anteposto alle undici sezioni che compongono il volume, attribuisce falsamente[4] l'opera a "Hermes Linneus, el clasificador". Immediato è il richiamo a Carlus Linneus[5] (1707-1778), il quale, con la sua minuziosa e sistematica opera di catalogazione, mira all'individuazione dell'ordine sovrano della Natura che giace sotto il caos apparente (Campra 2008: 210-211). L'accostamento del cognome del creatore della tassonomia botanica con il nome Hermes, come nota Tomassini, è del tutto paradossale. Quest'ultimo chiama in causa tutt'altra tradizione, l'antica disciplina, subordinata alla teologia e alla filosofia, la quale postula l'esistenza di un elemento occulto dietro al mondo e alle Scritture e si occupa di interpretarne i passi oscuri e controversi (Tomassini 2006: 20-21).

L'ambiguità e il paradosso si rinnovano costantemente: l'introduzione non è a *Botánica del caos*, come ci aspetteremmo logicamente, ma al Caos stesso. La funzione

---

tentativi di classificazione del mondo naturale di Cisalpino.

[4] La falsa attribuzione compare tra le dodici più ricorrenti strategie umoristiche ricorrenti nelle opere di microfinzione individuate da Dolores Koch (2006: 42-50).

[5] Il medico e naturalista svedese è autore del *Systemae naturae* (1735) e del *Fondamenta botanica* (1736). Egli è padre del sistema di nomenclatura binaria che ad ogni specie vegetale o animale attribuisce i nomi latini del genere e della specie di appartenenza.

pratica normalmente adempita dall'introduzione a una trattazione scientifica, che ne dovrebbe delimitare la materia in esame, ci introduce in realtà a ciò che non ha forma né limiti definiti[6].

Il testo che segue si costituisce come una vera e propria dichiarazione di poetica e un compendio filosofico dei microracconti che seguono. "*La tierra es informe y está desnuda pero no vacía. No vemos su desnudez porque nos ciega piadosamente la palabra. Antes y por detrás de la palabra, es el caos*" (Shua 2009 [2000]: 487). La parola, assegnando un nome, etichettando, catalogando le cose, offre di fronte alla multiforme ed eteroclita realtà, una certezza rassicurante e consolatrice che permette di fuggire alla verità primigenia. Ma essa nasconde dietro le convenzioni culturali il caos, "*que es también el Paraíso*", una realtà in continuo divenire e affatto ordinata, paragonata alla "*babélica memoria de Funes*"[7]. Come ogni singolo ricordo di Funes, ciascun evento di tale realtà non è generalizzabile e pertanto risulta incatalogabile. La poesia, prosegue l'introduzione, "*usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de palabras abriendo heridas que permiten entrever el caos como un magma rojizo*", liberandosi delle convenzioni e dei concetti che la parola intrappola, senza tentare di imporre un ordine, forzando il linguaggio in modo tale da aprire dei varchi sul mondo originario, magmatico e caotico. "*En esas grietas, en ese magma, hunden sus raíces estas brevísimas narraciones*", leggerle corrisponde ad accostare l'occhio a una fessura nel muro e spiare il fervido mondo "altro" da cui ci divide, intrufolarsi in quella specie di indefinibile interstizio, per riprendere le parole di Cortázar, nel quale si assume uno stato di porosità e ricettività superiore (González Bermejo 1978: 43) e si accede all'invisibile.

La struttura organizzata e catalogatrice che l'autrice evoca nella mente del lettore inserendo nel titolo il termine *botánica*, viene dunque smentita dall'ossimorico *caos* che subito gli si affianca, così come dall'introduzione. L'opera finirà per somigliare più a un inventario provvisorio e passibile di infinite integrazioni, simile alla raccolta del collezionista ambizioso:

> EL COLECCIONISTA AMBICIOSO
> Un hombre ambicioso se propone coleccionarlo todo. Reúne en su casa, convertida en sala de exposiciones, una colección de semillas, otra de objetos encontrados en la calle, otra de agua de la canilla (brotada de diversas canillas, a diversas horas del día). Colecciona pulóveres, pensamientos célebres y banales, boletos de colectivo, hojas de diarios elegidas rigurosamente al azar. Colecciona agujeros, panes, envases de desodorantes vacíos. Cada año se ve obligado a mudarse a una casa más grande y luego cada seis meses. Finalmente comprende que sólo

[6] Come segnala Tommasini (2002: 19), si tratta dell'operazione parodica che Hutcheon chiama "ironic 'trans-contextualization'" (Hutcheon. 1985: 12) di un modo discorsivo.

[7] Diciannovenne dalla percezione e dalla memoria infallibile, Funes è uno degli incredibili personaggi di Borges (1974: 490) e ricorda quanto la somma di tutti gli uomini e di tutti i tempi potrebbe ricordare. "Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos".

> renunciando a toda clasificación podrá obtener la colección más completa, la colección de colecciones. La exhibe en el mundo entero. (Shua 2009 [2000]: 684).

1.1.1 Struttura del volume

Il volume è diviso in undici sezioni titolate che sembrano raggruppare secondo una determinata gerarchia i quasi duecento microracconti. La prima sezione, "Ejemplares raros", stupisce immediatamente il lettore con la strana storia d'amore tra un guardiano e una casuarina, ma presenta comunque una certa pertinenza con il titolo dell'opera intera[8]. Si tratta di specie rare che potrebbero, in effetti, costituire una sottocategoria di un erbario o di un trattato di botanica. Certo gli esemplari sono davvero singolari, ma pur sempre appartenenti al mondo vegetale.

Dalla seconda sezione, le eventuali aspettative del lettore vengono sovvertite esplicitamente. Compaiono il professor Kant, orologi e clessidre: i microracconti assumono i toni di una disquisizione filosofica riguardo al tempo. Sulla pagina si susseguono divinità, animali reali e fantastici, malattie più o meno conosciute, trucchi di magia, consigli della nonna, sogni e libri altrui. Non vi è dunque un vero ordine e la gerarchia che il paratesto sembra istituire tra le varie sezioni e i racconti si rivela in realtà labile. Alcune sezioni costituiscono una ripetizione sinonimica, come nel caso di "Ejemplares raros" e "Monstruos"; altre si relazionano come categorie non collocabili sullo stesso livello, ma l'una iperonimo dell'altra, come nel caso di "Literarias" e "Noches arabes". La prima infatti, a rigor di logica, si configura come un insieme che al suo interno potrebbe includere i microracconti della seconda. Nelle stesse sezioni i frammenti si riferiscono a generi e modi discorsivi diversi, alcuni sembrano addirittura trovarsi in una posizione errata, come nel caso del microracconto "Ejemplares raros" che scopriamo non far parte della sezione omonima, o come accade anche in "Dolor de cabeza I" e "Dolor de cabeza II", ciascuno inserito in una sezione distinta (Tomassini 2006: 24). L'ultima sezione del testo, intitolata "Caos", si presenta come una sineddoche generalizzante, in funzione del titolo dell'opera, ed evoca le parodiche classificazioni borgesiane (Tomassini 2006: 22). Questa sezione offre ulteriori particelle del cosmo personale dell'autrice, disordinate e autonome, le quali generano innumerevoli reti, tese tra diverse serie e volumi, liberamente percorribili dal lettore. La stessa autrice afferma:

> como siempre todas las clasificaciones son posibles y todas son arbitrarias. Creo que el conjunto apunta a configurar una imagen de este mundo extraño en el que vivimos, fragmentario, veloz, cambiante, inesperado. Un intento más de extraer un modesto cosmos personal del caos de la experiencia. (Buchanan 2001: web)

[8] Shua, alla mia domanda riguardo alla nascita del progetto di *Botánica del caos*, racconta che iniziò con l'idea di scrivere un libro interamente dedicato alla botanica: "El tema eran los vegetales. Sin embargo, resultó un tema mucho menos fructífero de lo que yo esperaba. Mis arbolitos no crecieron y la cosecha resultó modesta". Scritte dunque altre *minis*, come le chiama l'autrice, di vario argomento, "cuando sentí que se estaba secando el pozo [...] seleccioné los textos que más me gustaban y les inventé una organización".

Al suo interno trova posto tutto ciò che fa paura, "lo que no se puede contar: los sueños, la locura y también lo innumerable o infinito" (Shua 2009 [2000]: 614). L'ultimo microracconto della raccolta, "Y después qué", chiude il volume con parole che ci riportano al magma denso e caldo in continuo mutamento dell'introduzione, riconfermando l'impossibilità di completare l'inventario di questo mondo frammentato: "Hay lugares en los que no es posible delimitar palabras, lugares que desbordan. Estabas ahí y estaba yo. Después no sé" (Shua 2009 [2000]: 705).

1.1.2 L'elemento narrativo

L'elemento narrativo, caratteristica che permette al microracconto di distinguersi all'interno del più generico insieme delle forme brevi, è riscontrabile nella maggior parte dei microracconti di *Botánica del caos*, anche quando questi sfiorano i toni del saggio metafisico. Vi sono racconti che ritagliano un'istantanea e con pochi tratti accennano un ambiente e raccontano una storia:

> EL ILUSO Y LOS INCRÉDULOS
> Hace calor. En el bar un grupo de hombres miran sin mirar los polvorientos rayos de luz que se filtran a través de la persiana.
> –Puedo caminar por esos rayos –dice el iluso.
> Los hombres se ríen y hacen apuestas. El iluso trepa de un salto a uno de los rayos de luz, intenta dar un paso tambaleante y cae. Los incrédulos cobran sus apuestas. (Shua 2009 [2000]: 665).

Non c'è spazio per sviluppare la psicologia dei personaggi, limite che Shua riconosce nella microfinzione, eppure la scelta di personaggi tipici e facilmente riconoscibili permette al lettore di figurarsi la situazione, trovandosi in un istante nei panni dell'illuso che s'arrampica sul raggio di sole o della donna che riconosce un amante incontrato in chissà quale vita, in chissà quale sogno, dalle stranianti sembianze da cammello che illuminano d'una luce sinistra l'ordinario dialogo tra i due:

> ENCUENTRO CLANDESTINO
> Es un bar o quizás un restorán. Algunas mesas tienen manteles blancos con servilletas en forma de acordeón, otras están desnudas.
> –Quiero un tostado de queso.
> –De jamón y queso, como todos –me corrige él.
> A pesar de su cabeza de camello, estoy segura de que hemos sido amantes. Me gustan los ojos profundos y tristes. En cambio el pelo corto y áspero, amarillento, me confunde un poco.
> –No –insisto, con imprudencia–. De queso solo.
> El sacude sus belfos, indignado, acalorado.
> –Debería regresar al desierto –me dice de mal humor.

> Entonces me pongo a llorar porque sé que todo ha terminado, que no volveremos a vernos hasta el próximo oasis, un poco por culpa de mi terquedad y otro poco porque la vida nos separa. (Shua 2009 [2000]: 617)

Altri testi raggiungono una tale condensazione narrativa da contenere in sé una vita intera, tramite l'organizzazione delle categorie dei tempi verbali in funzione della narratività. L'uso di espedienti propri della microfinzione, quali l'inizio *in medias res*, le ellissi, una repentina e spesso inaspettata conclusione, consente di realizzare salti temporali più o meno ampi e di procedere di anni e anni in un racconto di meno di venticinque righe.

> EL PÁJARO AZUL
>
> Un hombre persigue al Pájaro de la Felicidad durante meses y años, a través de nueve montañas y nueve ríos, venciendo endriagos y tentaciones, tolerando llagas y desdichas. Antepone la búsqueda del Pájaro a toda otra ambición, necesidad o deseo. El tiempo pasa y pesa sobre sus hombros pero también el Pájaro envejece, sus plumas se decoloran y ralean.
> Lo atrapa en un día frío, desgraciado. El hombre es anciano y está hambriento. El pájaro está flaco pero es carne. Le arranca sus plumas todavía azules con cuidado, lo espeta en el asador y se lo come. Se siente satisfecho, brevemente feliz. (Shua 2009 [2000]: 635).

Ne derivano racconti vertiginosi che procedono lungo le scorciatoie della finzione (Boccuti 2009), esemplari della condensazione, della rapidità e dell'intensità indispensabili per la riuscita di un racconto brevissimo.

1.2 Specie rare, mostri e fenomeni da baraccone

Tra le porzioni di caos che prendono forma in *Botánica del caos* vi sono specie rare, animali fantastici o reali, torsi che saltano su una sola gamba, piaghe che si ribellano al profeta, maghi e fantasmi. L'eccentrico, l'assurdo e il fantastico tracciano uno degli assi tematici individuabili in tutta l'opera di microfinzione di Shua, così come nella sua produzione di letteratura per l'infanzia e nei racconti del terrore per ragazzi.

Il tentativo di ordinare e catalogare il mondo animale e naturale, compresi esseri fabulosi e rarità, risale all'antica tradizione delle storie naturali classiche di Aristotele e Plinio, al *Physiologus*, bestiario per eccellenza composto nel II secolo d. C., compilazione allegorica della natura animale e vegetale e base dei futuri bestiari medievali. Questi, con intenti didattici e moraleggianti, passano in rassegna esseri reali o immaginari che divengono emblemi di vizi e virtù. Con diverse modalità, anche i cronisti della scoperta del Nuovo Mondo nei loro appunti di viaggio offrono una descrizione della flora e della fauna in cui si imbattono e a cui guardano con meraviglia, proiettandovi caratteristiche umane e attribuendo loro valore simbolico (Zavala 2005: 111-114). Bestiari e cronache sono segnalati univocamente dalla critica tra i generi con cui la microfinzione, nella sua natura

ibrida e proteica, si intreccia[9]. Tra gli esempi più celebri vi è il *Manual de zoología fantástica* (1957) redatto da Borges e Margarita Guerrero, compilazione di animali mitologici che sin da tempi remoti hanno popolato la fantasia dell'uomo. Nel 1967, viene pubblicata una seconda edizione, sotto il titolo *El libros de los seres imaginarios*, catalogo di esseri non solo appartenenti alla zoologia e dove, tra il Drago, la Sfinge e l'Ippogrifo, vengono inclusi ad esempio Pigmei, Fate e addirittura il Doppio. Il prologo, cui allude la stessa *Introducción al Caos* di Shua, recita così:

> El nombre de este libro justificaría la inclusión del Príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo. Nos hemos atenido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución «seres imaginarios», hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres.[...]
> Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito. (Borges, Guerrero 1978: 3)

Nella raccolta di Shua le piante della prima sezione mostrano subito anomalie che le collocano nel panorama degli esseri immaginari: hanno umori e comportamenti umani. Per riferirsi a tali ibridazioni tra i due regni, David Lagmanovich conia il concetto di "tercera hibridación" (Brasca 2001: web). Alberi e fiori sono sonnambuli, hanno le allucinazioni e s'impauriscono, appartengono simultaneamente a famiglie umane e vegetali mentre vi sono donne che hanno chiome frondose e radici, come leggiamo in uno dei più bei microracconti del volume:

> CUIDADO CON LAS MUJERES
>
> Que una mujer no tenga raíces (o finja no tenerlas) no es prueba suficiente, yo me fijaría en lo que come, en su forma de saludar (cierta flexibilidad en las reverencias), me acercaría para saber si le huelen a viento los suspiros, si tiene nudos como nidos en el pelo frondoso. Hábiles especies híbridas que pivotean entre dos reinos, estas supuestas mujeres se disfrazan, seducen, fingen amor, se reproducen al menor descuido. (Shua 2009 [2000]: 492)

Non solo sono presenti specie rare appartenenti al mondo vegetale: nella sezione "Monstruos" si alternano tutte le forme "dell'alieno, del mostruoso, dell'inconoscibile"[10]

---

[9] Fra i testi di microfinzione che nel corso del XX secolo fanno diretto riferimento a questa tradizione possiamo segnalare il *Bestiario* (1958) di Juan José Arreola, *Los animales prodigiosos* (1989) di René Avilés Fabila, oltre a testi che sconfinano in modo più eclatante nel fantastico come *Historias de cronopios y de famas* (1962) di Cortázar.

[10] Ceserani 1996: 91. Nel capitolo "Procedimenti formali e sistemi tematici del fantastico", Ceserani passa in rassegna gli elementi specifici e distintivi del mondo del fantastico. Tra i sistemi tematici ricorrenti elenca presenze che ritroviamo spesso nelle pagine di Shua. Oltre all'alieno, il mostruoso e l'inconoscibile, tra gli

proprie della letteratura fantastica. Licantropi, Kammapa il mostro bantu e una zia dalla natura mostruosa, fanno irruzione nella quotidianità:

> EN LA SILLA DE RUEDAS
>
> Tía Petra se finge paralítica para vivir en su silla de ruedas, tapada con una manta escocesa que oculta sus patas de cabra, su cola de pez, su mitad serpiente. Los sobrinos le quitamos la manta mientras dormía y vimos las dos piernas de niño, pequeñas y delgadas, que siempre se pone para dormir. (Shua 2009 [2000]: 642)

Si confondono e sovrappongono realtà e fantasia: la zia Petra finge di essere paralitica mentre invece, sotto la coperta, nasconde la sua metà animale. O viceversa?

La terza ibridazione si realizza nelle forme più strane, non solo tra uomo e animale, uomo e vegetale, ma anche tramite l'accostamento con gli oggetti più impensabili: una madre dalla forma di una sedia pieghevole o antenne della televisione che un tempo erano uomini:

> UN CASO DE VOCACIÓN FRUSTRADA
>
> Un joven tenía vocación de árbol, pero su familia no le permitió desarrollar sus visibles aptitudes para ramificar y aun lo casaron contra su voluntad. Toda una vida de frustración resultó en una vejez horrible: se endureció, adelgazó, se volvió rígido y seco hasta el extremo de convertirse en antena de televisión. Esta leyenda explica entre nosotros el origen de las antenas de televisión, pero no su proliferación desmesurada. (Shua 2009 [1992]: 376)

A ingrossare le fila delle mostruosità e delle stranezze si sommano i corpi mutilati, sofferenti, devastati dalle malattie, i virus e le ferite che li infettano dotati di vita e intenzioni proprie. Le storie e le macabre immagini che sorgono nella sezione "Diagnósticos", pur se incredibili e dipinte tramite i toni asettici e la terminologia specifica della trattazione medica, richiamano nel lettore un aspetto del tutto realistico e angosciante, quello della malattia[11]:

> DURA PRESCRIPCIÓN
> El tratamiento prescripto fue cruento, invasivo, mutilante, pero valió la pena. Aquí me tienen, sanísimo y saltando en una pata, comentaba cierto torso sin rencores. (Shua 2009 [2000]: 571)

---

altri sistemi tematici enucleati da Ceserani possiamo individuare la notte, il buio, il mondo oscuro e infero, la follia, il doppio, l'eros e le frustrazioni dell'amore romantico, il nulla. Cfr. Ceserani (1996: 75-97).

[11] Shua accenna, in un'intervista, alla ricorrenza della malattia e del tema medico in tutta la sua opera, non solo di microfinzione: "El tema médico reaparece en todo lo que escribo, vaya a saber por qué. Quizás porque me gustan las aventuras y me gusta trabajar con personajes comunes y no con seres excepcionales, y creo que la enfermedad y el amor son aventuras comunes a todos los seres humanos". Ana María Shua in "Entrevista a Ana María Shua", *Los Asesinos Tímidos*, 6, 2009, http://asesinostimidos.blogspot.com/2009/06/entrevista-ana-maria-shua.html

Gli ingredienti individuati da Zavala nell'opera di Shua, "crueldad inocente, un poco de humor negro, unos toques de surrealismo y el tono urgente de una confesión inesperada" (Zavala 2005: 120), concorrono alla creazione di microcosmi nei quali si riflettono i timori ancestrali dell'uomo quali la vertigine di fronte al tempo che passa, alla morte e all'ignoto, ma anche le preoccupazioni quotidiane più comuni, paure con cui il lettore di qualunque tempo e di qualunque luogo si confronta. Nello specchio si contempla con orrore un volto invecchiato, mentre altri microracconti fanno incursione nel mondo della chirurgia estetica, ironizzando sulla rincorsa per conformarsi a modelli estetici imposti, esorcizzando e respingendo attraverso la scrittura "criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso" (Cortázar 1974: 66).

In tale onnivora inclusione di specie e mostri, non stupisce l'esplicito richiamo al mondo della magia, dell'illusione, del circo e ai suoi fenomeni da baraccone. La metafora circense è presente sin da *Casa de geishas* (1992), seconda opera di microfinzione di Shua, dove la stessa descrizione delle donne della casa e dei suoi clienti trasforma il bordello in un luogo fantastico, popolato dalle più strane creature. L'ultima raccolta di microfinzione di Ana Maria Shua, *Fenómenos de circo*, si configura come una rassegna di attrazioni d'ogni genere, le quali si trovano lì proprio in funzione della loro stranezza, delle loro deformazioni, della loro mostruosità. L'anormalità trova spazio nel luogo dell'eccesso in cui il corpo assurdo e libero, così come nel sogno, si manifesta con tutte le sue implicazioni ludiche e terrifiche (Drucaroff 2001: web) e dalla pagina affiora crudele un mondo che ricorda le atmosfere del film *Freaks* di Tod Browning, de *El obsceno pájaro de la noche* di José Donoso e le immagini scattate dalla fotografa Diane Arbus.

> ESTE CIRCO
>
> Nos enseñan a hablar, a caminar, a sonreír. Nos enseñan a lavarnos los dientes, a comer con cubiertos, y a resolver las cuatro operaciones. Nos enseñan a vestirnos y a usar fórmulas de cortesía. Nos obligan a saltar, a correr, a bailar, a jugar a la pelota. Cada uno de nosotros tiene sus habilidades y aptitudes propias. Nos aplauden o nos castigan, por lo general en forma arbitraria y cruel. Y sin embargo, vaya a saber por qué (pero sólo esa ilusión nos permite sobrevivir sobre la arena de la pista), todos creemos ser espectadores, nada sabemos del público que nos mira divertido. (Shua 2009 [2004]: 831)

Ancora una volta l'autrice inverte la prospettiva: il lettore non è altro che un'attrazione dello spettacolo di cui fino a poco prima si credeva spettatore. La metafora del circo realizza un duplice spiazzamento, svelando la coincidenza tra il circo e la vita stessa e istituendo una corrispondenza tra i numeri rappresentati in pista e le attività in cui ciascuno di noi è occupato quotidianamente.

1.3 Sogni, incubi e risvegli

Tra i racconti raccolti da Borges e Adolfo Bioy Casares (1976) in *Cuentos breves y extraordinarios* figura il celeberrimo sogno del filosofo cinese Chuang Tzu:

> EL SUEÑO DE CHUANG TZU
>
> Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu. (Borges, Casares 1967: 12)

Il fascino di questo microracconto è generato dalla vertigine di fronte all'impossibilità logica di risolvere il dilemma che Chuang Tzu (o la farfalla?) si pone al risveglio.

La giustapposizione di sonno/veglia, mondo sognato/mondo reale, sognatore/sognato è una costante della letteratura, a partire dalle profezie delle Scritture e dell'*Odissea*, i sogni profetici dell'Oriente e quelli allegorici e satirici del Medioevo, attraverso Shakespeare, Calderón e Quevedo, passando dagli incubi di Henry James e Poe, il surrealismo e la sua ricerca della terza dimensione, per approdare ai puri giochi di Carrol e di Kafka[12]. Nella prefazione del *Libro de sueños* Borges, per la cui poetica il sogno costituisce un vero e proprio elemento fondante, propone la tesi "peligrosamente atractiva, de que los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios" (Guzzi 2003: 261).

Tra i vari procedimenti che la microfinzione adotta ed escogita, lo scrittore argentino Raúl Brasca cita la ricorrente introduzione nel testo di una dualità, della compresenza e dell'interazione di due opposti che, congiuntamente a un'elevata ambiguità semantica, spesso contribuiscono alla creazione di un microracconto efficace, cioè dall'effetto immediato e sorprendente[13]. Il ricorso alle dualità che afferiscono alla sfera del sogno è sicuramente uno dei più praticati[14] e, nell'opera di microfinzione di Shua, il territorio liminare e ambiguo del *sueño*, sogno e sonno, viene esplorato costantemente. In esso confluiscono, da un lato, uno dei topici più affascinanti della letteratura che Shua, in quanto lettrice appassionata di letteratura fantastica sin da bambina, afferma di non poter evitare, dall'altro, l'esperienza personale di incubi e insonnia. La centralità di questo tema è esemplificato dalla sua presenza sin da *La sueñera* (1984). A partire dal primo volume di microfinzione, Shua gioca infatti con le varie accezioni che in sé racchiude il termine *soñar*: l'avere sonno, il desiderare qualcosa che non esiste, l'esistenza di mondi soggettivi, l'atto

---

[12] Riprendo il suggestivo *excursus* della presenza del sogno nella letteratura della prefazione del *Libro de sueños* nella traduzione italiana di Tilde Riva (Borges 1985 [1976]: 7-10).

[13] Brasca (2000: 5) mette in guardia lo scrittore di microracconti dal ricorrere troppo facilmente a questo meccanismo, che nella microfinzione è stato abusato.

[14] Ne è un esempio "El dinosaurio" di Augusto Monterroso, uno tra i più brevi microracconti mai scritti, consacrazione di un nuovo modo di narrare e di leggere.

EL DINOSAURIO

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. (Epple 1999: 104)

del dormire e dello svegliarsi (Zavala 2001: web). Il sogno arriva a costituirsi come un universo autonomo e parallelo, tangibile quanto la realtà[15]. L'epigrafe anteposta ai 250 testi de *La sueñera*, citazione di un aneddoto riportato in *Kafka* di Max Brod, sceglie proprio l'autore de *La metamorfosi* come nume tutelare dell'opera:

> *Una tarde en que [Kafka] vino a verme (aún vivía yo con mis padres), y al entrar despertó a mi padre, que dormía en el sofá, en vez de disculparse dijo de una manera infinitamente suave, levantando los brazos con un gesto de apaciguamiento mientras atravesaba la habitación de puntillas: «Por favor, considéreme usted un sueño».*(Shua 2009 [1984]: 9)

L'esplorazione del sogno e dei suoi dintorni prosegue in *Casa de geishas*, in cui assume tinte meno sinistre, più festose, identificandosi con la mente stessa del sognatore, attore e teatro in cui tutto si svolge (Goloboff 2001: web).

In *Botánica del caos*, una delle sezioni è dichiaratamente dedicata al sogno. In "Formas de viajar" l'autrice scrive: "Estoy en un sueño, o en un país extranjero: no es tan distinto. Estoy, con respecto a mi vida verdadera, aislada del discurso, autónoma, encerrada y libre al mismo tiempo: entre paréntesis" (Shua 2009 [2000]: 618). La voce narrante si aggira in un sogno che nulla distingue da un paese reale e solo in ultimo dichiara la propria identità, svelando il gioco metaletterario, scoprendosi un'espressione sintatticamente autonoma chiusa tra due parentesi. Alcuni dei testi di "Sueños" sono parentesi, brevi o lunghe storie isolate nella dimensione indipendente e parallela nettamente separata dalla realtà. La logica del sogno, la quale sfugge alle leggi del pensiero cosciente, non necessita spiegazioni e, insieme alla vaghezza dello spazio e del tempo mai circoscritti, approssima i microracconti alla letteratura fantastica. "Cruzando fronteras", ridefinisce i territori tra reale e non-reale e ammette la compresenza di opposti irriducibili. I testi si situano così su quella che Lugnani (*apud* Ceserani 1996: 80) definisce "soglia fra una dimensione e l'altra, fra l'identico e l'altro, […] fra ciò che è codificato e ciò che non lo è", ibrido tra il sonno (sogno o incubo) e la veglia (realtà) che divengono spesso interscambiabili:

> UN LADO Y OTRO
>
> Se mueve en la cama, alza los brazos para protegerse de algo invisible, murmura palabras muy veloces que no alcanzo a entender y aunque la toque, aunque le grite y la sacuda no reacciona, me deja afuera, se queda despierta, del lado de la vigilia, o se duerme, quizá, pero en cualquier caso ya no sueña conmigo. (Shua 2009 [1992]: 362)

[15] Nel racconto N. 38 leggiamo: "Antes de despertarme riego los helechos y vuelvo a poner en su lugar las historias que saqué del archivo. Barrer no me gusta: prefiero encargárselo a los otros. Cuando me vuelva a dormir quiero encontrar todo en orden." (Shua 2009 [1984]: 48)

La dimensione temporale sfocata, paralizzata, infinita, talvolta collima con l'atemporalità dello stato di coma, sulla soglia tra la vita e la morte, anch'essa frontiera che più volte in *Botánica del caos* il lettore si trova a varcare:

> ESPEJISMOS Y DUDAS
>
> El agua es espejismo en el desierto. Pero mis pesadillas son de agua. En mitad del océano, alucino el deslizarse de las arenas y no me atrevo a ascender a la vigilia sin saber de qué lado voy a estar. En los últimos años me alimentan por sonda nasogástrica y me hidratan con suero. (Shua 2009 [2000]: 615)

La materia dei sogni, materia caotica e magmatica per eccellenza, dalle infinite possibilità e fonte di ispirazione inesauribile, ricorre dunque costantemente nell'opera di microfinzione di Shua, sino a "Dormir, soñar", settima sezione di *Temporada de fantasmas*, intessendo così una rete che pone in dialogo, smentisce o sovrappone testi appartenenti sia alla stessa raccolta sia agli altri volumi, organizzati in serie che possiamo definire aperte e costellative (Tomassini 2006: 33).

1.4 Versioni e variazioni sul tema

All'interno della struttura discontinua di un ciclo di microracconti, non è insolito potere individuare unità minori, le quali vengono percepite a loro volta, nella mente del lettore, come cicli integrati. Il carattere frammentario di tali cicli, osserva Pollastri (2006: 80), non deriva esclusivamente dalla brevità dei testi, ma da un'attitudine alla scrittura che svela una prospettiva non unitaria sulla realtà, e che ne rileva la molteplicità. In *Botánica del caos*, oltre alla suddivisione in sezioni titolate, si incontrano ulteriori raggruppamenti di testi, i quali riproducono, ancora una volta, una struttura seriale in una sorta di incastro a scatola cinese.

Ad attirare l'attenzione è innanzitutto la sezione "Variaciones", che sin dal titolo dichiara esplicitamente l'operazione di riscrittura di uno stesso tema che, come la variazione musicale, costituisce "un fenomeno sintattico che all'interno del proprio co-testo crea attese e pronostici, ricordi e rinvii, perciostesso producendo fenomeni di senso"[16]. L'effetto è parodico: i microracconti riuniti sotto ciascun titolo sono numerati come se fossero consequenziali l'uno all'altro, eppure la complementarità dei testi risulta in realtà un suggerimento, non indispensabile alla lettura, il quale si realizza nella mente del lettore. Ogni testo, come il frattale, ha infatti la propria autonomia, la propria forma sferica e chiusa, e può essere letto indipendentemente rispetto agli altri testi della serie, punti di vista differenti su uno stesso ipotesto che, attraverso il processo di lettura, concorrono alla composizione di una totalità sfaccettata a partire da frammenti dispersi[17].

---

[16] Così scrive Eco (1983: XV) nella sua introduzione a *Esercizi di stile* di Queneau, raccolta di variazioni sul tema per eccellenza.

[17] Zavala propone dunque di parlare per opere come *Botánica del caos* di Shua, così come per il famosissimo

Un esempio è costituito dai micro racconti "Creación" I e II: questi riscrivono la creazione del mondo, che molti autori di microfinzione hanno cercato di racchiudere in poche righe, proponendo due insolite varianti con epiloghi non canonici. Nel primo, "el gran arquitecto" non arriverà mai a realizzare il suo progetto pensato in sei giorni d'isolamento dalla sua squadra di lavoro, nient'altro che un plastico lanciato nello spazio dal creatore infuriato che si rivela essere il nostro pianeta. Nel secondo, il creatore è uno dei tanti partecipanti al concorso, e la sua è una delle tante proposte di mondi possibili. Le diverse riscritture producono continue riconfigurazioni, alterando così le normali leggi della lettura. Il titolo, infatti, riferendosi a un concetto attinto dall'immaginario collettivo, genera un'aspettativa nel lettore che subito dopo viene ironicamente smentita, invertendo l'interpretazione rispetto alle versioni convenzionali. L'effetto disorientante è incrementato dalla presenza, all'interno della raccolta, di ulteriori variazioni sul tema della creazione camuffate sotto altri titoli e sparse in altre sezioni, ad esempio "Pecados de juventud", o variazioni che reiterano il titolo in altri volumi, come la serie "Creación" di *Temporada de fantasmas*.

Nella sezione "Variaciones" si succedono inoltre (im)probabili varianti delle versioni ufficiali redatte ai tempi della Conquista del Messico. Facendo riferimento alle più note vicende riportate nella *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo, Shua rievoca sulla pagina i *conquistadores* impegnati nell'attribuzione di nomi imprecisi per un mondo che non risponde alla loro idea di mondo, la figura di mediatrice e traditrice di Doña Marina, la morte di Moctezuma, i problemi di comunicazione e interpretazione nello scontro/incontro con l'Altro. Sono questi episodi appartenenti all'enciclopedia del lettore ispanoamericano e non solo. I toni provocatori ironizzano sulla storia ufficiale e propongono inediti punti di vista, tramite l'uso di un umorismo irriverente:

> CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA I
>
> En la Nueva España, los soldados españoles llaman esmeraldas a las piedras calchihuíes, papas a los sacerdotes, Huichilobos a Huitzilopochli, leones a los pumas, no tienen palabras para tanto pájaro y a Cempoal bautizan Almería. Su lengua los protege contra la extrañeza y la locura, luchan para no hundirse en el barro primigenio, previo a la Creación en el que todo se confunde, en el que nada existe porque nadie todavía lo ha nombrado.
> Sus descendientes los recordarán con desprecio y usarán el español para llamarse a sí mismos aztecas y mexicanos. (Shua 2009 [2000]: 581)

Il Nuovo Mondo, in questa versione, diviene metafora: un'ulteriore immagine che in sé riflette l'opposizione tra il magma informe, fango primigenio in cui tutto si confonde

---

Rayuela (1963) di Cortázar o *La feria* di Arreola, di "minificciones integradas, es decir, series de minificción que pueden ser leídas como series de cuentos fragmentados o, simplemente como novelas". Lauro Zavala, "Las fronteras de la minificción", in Noguerol (2004:88).

poiché non ancora nominato, e l'azione normalizzatrice che compie la parola non poetica. I soldati spagnoli assomigliano al bambino che, in "Introducción al Caos", accede al mondo creato e scappa alla verità disegnando per la prima volta una casa che rappresenta tutte le case. La riflessione sulla parola si ripropone in "Conquista de la Nueva España IV" in cui la voce narrante si chiede se a rendere inevitabile la guerra sia stato forse un problema di linguaggio approssimativo e di traduzione un po' troppo libera.

Il lettore s'imbatterà, al di fuori della sezione "Variaciones", in altre indisciplinate variazioni sul tema, contrassegnate anch'esse dal titolo numerato. È questo il caso dei sette microracconti "Puntalidad de los filosofos", inseriti nella sezione "Acerca del tempo", dove il tema centrale è quello di un tempo indomabile e soggettivo (Brasca 2001: web). Nel primo testo il protagonista, il professor Kant, passeggiando per la strada conferma l'ora del giorno permettendo il mantenimento dell'ordine. A differenza delle altre serie, in questo caso Kant è il protagonista di tutti i microracconti, i quali riprendono l'uno dopo l'altro il primo, mettendone in discussione alcuni aspetti fino a smantellarlo del tutto:

> Desde que Kant ha muerto, toda certeza es precaria, a cada instante todas las horas son posibles. Y más de una vez se concentran simultáneamente varias en un solo momento vertiginoso y eterno del que salimos maltrechos, con los relojes mustios, desvaídos. (Shua 2009 [2000]: 517)

Si realizza così un fenomeno di accumulazione il quale, anziché integrare in forma logica e consequenziale un determinato testo, ne trasforma i vari elementi in altrettanti frammenti di caos.

1.5 *Le mille e una notte* e altre storie

Come già emerso, uno degli aspetti più interessanti dell'opera di microfinzione di Ana María Shua è costituito dalle pratiche della riscrittura e dell'intertestualità. Riferimenti impliciti o espliciti a testi preesistenti, nelle forme di allusione, citazione e plagio (Genette 1997 –o 1982: 4), sono disseminati in quasi tutti i testi. Il ricorso alla strategia intertestuale ci riconduce alle riflessioni sull'estetica postmoderna[18] e sulla sua tendenza al riutilizzo di materiale già scritto con intenti fortemente ludici nei confronti della tradizione. Al tempo stesso, questa è costitutiva della microfinzione in quanto permette in poche righe di evocare scenari e personaggi già noti al lettore, inserendo nel testo indizi che, una volta colti, lo restituiranno alla sua interezza. "Hay que trabajar con los conocimientos del lector", afferma l'autrice, "hacer como en las artes marciales, donde se aprovecha la fuerza del adversario. Usar los conocimientos del lector para seducirlo y que sea él mismo quien complete el significado" (Gallego-Díaz 2009: 9). Riecheggiano in questo concetto le parole di Eco:

[18] Durante un'intervista (Corvalán 2008: web) Shua specifica come in Argentina il termine postmoderno non abbia l'accezione positiva che ha nell'ambiente statunitense. "[En Argentina], que a un autor le digan posmoderno significa que consideran que su literatura es liviana, que es poco profunda, que es una ensalada de cosas que no tienen nada que ver".

> Il testo dunque è intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati in bianco per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdottovi dal destinatario […]. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare. (Eco 1979: 52)

Nel caso dei racconti brevissimi basati sull'intertestualità, la cooperazione del lettore, attivata più in genere dal destinatario di fronte a qualsiasi testo, è più che mai indispensabile per la costruzione e la comprensione del significato. Durante la lettura dei microracconti di *Botánica del caos*, il lettore si trova continuamente spinto a fuoriuscire dal testo e a intraprendere quelle che Eco definisce "passeggiate inferenziali"[19], attingendo alla propria enciclopedia di letture e di conoscenze acquisite.

Frutto della più dichiarata operazione di intertestualità presente nel volume sono certamente i microracconti della sezione "Noches arabes": la riscrittura di episodi e atmosfere de *Le mille e una notte*. Sherazade, principessa che ne racconta le novelle, narratrice nella narrazione per eccellenza[20], compare già nelle pagine de *La sueñera*, dove Shua ci racconta una versione opposta rispetto all'originale: in realtà Sherazade sopravvive alla prima notte di nozze perché le sue storie sono così noiose da addormentare il sanguinario sultano. Come scrive Eco: "naturalmente le sceneggiature intertestuali […] si prestano a varie combinatorie, e l'autore può scientemente decidere di disattenderle proprio per sorprendere, ingannare, dilettare il lettore" (Eco 1979: 83). La principessa e il sultano, Aladino e la lampada sono personaggi ed elementi che ciascun lettore custodisce in qualche angolo del proprio bagaglio personale per cui l'esito ironico è immediato.

In certi microracconti di "Noches arabes" assistiamo a un'operazione di trascrizione pressoché letterale di alcune pagine de *Le mille una notte,* nella sua prima traduzione castigliana direttamente dall'arabo, introdotta dallo studio critico di Rafael Cansinos-Asséns. È nelle righe finali che l'autrice si introduce provocando divertenti ribaltamenti delle vicende narrate. Ne è un esempio "Otra vez el Kaskadán", il quale riprende quasi letteralmente un frammento delle avventure di Simbad il marinaio, raccontato da Sherezade nella notte 321. Solo l'ultimo paragrafo abbandona la narrazione di Simbad e chiama in causa il prologo in cui Cansinos-Asséns afferma che l'animale non sarebbe un animale mitologico e sconosciuto ma invece un rinoceronte: "Y dice Rafael Cansinos-Asséns, traductor de *Las mil y una noches*, que se trata del rinoceronte, el Kartagsinón de

---

[19] Eco 1979: 118. Eco si riferisce con queste parole al romanzo contemporaneo, ma esse ci sembrano particolarmente adeguate alla microfinzione. Scrive Eco: "In effetti, attivare una sceneggiatura (specie se intertestuale) significa ricorrere a un *topos*. Chiamiamo queste fuoriuscite dal testo (per rientrarvi carichi di bottino intertestuale) *passeggiate inferenziali*. […]".

[20] Genette sceglie proprio Sherazade come esempio di narratore *intradiegetico-eterodiegetico*: narratrice di secondo grado che racconta storie da cui normalmente è assente. Cfr. Genette (1976 [1972]: 296).

Eliano. Lo dice (hombre de poca fe) para desmentir o corregir a Simbad y para tranquilizar a sus lectores" (Shua 2009 [2000]: 600). La voce narrante si inserisce così nella narrazione originale richiamando non solo i racconti di Sindbad riportati da Sherezade, ma includendo nella rete intertestuale anche gli scritti di Cansinos-Asséns (Espinosa 2007: 43).

Di fronte ai frammenti del testo originale, in cui il lettore si può imbattere anche al di fuori della sezione "Noches arabes", sono immediatamente riconoscibili le classiche vicende delle novelle raccontate da Sherazade, ma l'azione unificante svolta dalla figura della principessa persiana che regge il filo narrativo, non è in questo caso assolta dalla voce narrante. È il lettore stesso ad attivare il centro enunciatore virtuale (Espinosa 2007: 44), ottenendo così l'effetto di continuità nelle serie aperte e non consequenziali di *Botánica del caos*.

I riferimenti intertestuali presenti in tutto il volume attingono a una biblioteca vastissima: lettrice onnivora e appassionata, Shua allude o cita direttamente nei suoi microracconti autori e opere altrui. Sin da "Introducción al caos" si manifesta infatti la presenza di Borges, poi accompagnato da autori forse meno noti al di fuori dell'Argentina, quali Marco Denevi, le cui *Falsificaciones* (1966) si inseriscono nella tradizione della brevità della letteratura ispanoamericana, e Alfonsina Storni, poetessa argentina vissuta a cavallo tra Ottocento e Novecento. I richiami spaziano da Catullo a Wilde, dai racconti del folklore ebraico di Nathan Ausubel al *Libro tibetano dei morti,* dal *Levitico* alle atmosfere, agli dei e ai demoni del *Corano*.

Le operazioni intertestuali, o più in generale di transtestualità[21] si manifestano in quella che Lagmanovich definisce "una intertextualidad rastreable, comprobable y, por otra parte, nada oculta ni misteriosa" (Lagmanovich 2004: 221-222), la quale gioca non solo con specifici testi, ma anche con i generi di cui si nutre, esplorandone la forma e riutilizzandola originalmente. In "Acerca del vampirismo", inserito nella sezione "Diagnósticos", ad esempio, Shua si serve del vampirismo, fortemente decodificato in letteratura, che tratta tramite il linguaggio specifico medico-scientifico, come fosse una malattia. A stravolgere d'un tratto il significato del testo e a riportare il vampirismo nel suo territorio d'appartenenza, territorio del fantastico, è la rivelazione finale del fatto che a parlare è proprio un vampiro e l'identità svelata del narratore capovolge la prospettiva sul testo (Boccuti 2008): "Así decía el conde, lamiéndose los incisivos centrales, largos y afilados, con la tranquilidad de quien se sabe felizmente irrecuperabile, un caso perdido" (Shua 2009 [2000]: 554).

Talvolta invece l'ironia intertestuale si attiva tramite un effetto di abbassamento: i rinvii vengono inseriti in un contesto completamente diverso da quello della fonte, disattendendo le aspettative del lettore, come ad esempio in "Métodos para bajar de peso" dove le drastiche indicazioni per perdere peso affiancano alla liposcultura o alla lipoaspirazione un ulteriore metodo, citazione da *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare:

[21] Genette considera l'intertestualità uno dei cinque tipi di "transtestualità", termine con cui intende la "trascendenza testuale del testo", ovvero "tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi" (Genette 1997 [1982]: 5).

"endeudarse por tantas libras de carne como sea necesario, tener el valor y la honradez de no recurrir a Porchias" (Shua 2009 [2000]: 559).

L'inclusione nel testo di innumerevoli testi altri antecedenti e appartenenti all'enciclopedia culturale più o meno universale non coinvolge esclusivamente testi-monumento del canone letterario. Una delle caratteristiche della strategia intertestuale della microfinzione e dell'estetica postmoderna è costituita dall'abbattimento della distinzione tra arte d'élite, alta e arte popolare, di massa. L'interesse per la tradizione orale, esclusa dal canone e considerata marginale, è in Shua una costante non solo nella produzione di microfinzione: *Fábrica del terror* (1990), *Cuentos judíos con fantasmas y demonios* (1994) e *El tigre gente* (1995) incorporano numerose rielaborazioni di temi popolari. L'autrice afferma:

> Simplemente porque los cuentos populares son los mejores cuentos del mundo. Tienen un excepcional grado de perfección que les ha permitido sobrevivir a través de muchos siglos y muchas culturas. Y contienen en sí la esencia misma de lo narrativo, un núcleo esencial que puede resistir mil versiones sin modificarse y sin perder su atractivo. Durante años estuve convencida, como cualquier escritor de mi generación, que lo más importante de un cuento era la forma en que se lo contaba. Y sin embargo, frente al cuento popular, tuve que admitir que había algo más, algo que todavía no soy capaz de definir teóricamente, pero que allí está, inmutable, en el cuento popular, que se puede contar de mil maneras y, sin embargo, subsiste, atrapa, sugiere, interesa. En los libros que mencionas trabajé de dos maneras: en algunos casos, me limité a escribir mi propia versión de un cuento popular. En otros, tomé los elementos de una leyenda o un tema popular y los usé para construir mi propia historia, un cuento de autor. (Buchanan 2001: web)

I personaggi delle storie lette o ascoltate da bambina in una delle molte versioni in circolazione rappresentano anch'essi frammenti dell'universo caotico che prende forma nelle pagine di *Botánica del caos*. La leggenda popolare argentina secondo cui il settimo figlio maschio si trasformerebbe in licantropo viene evocata nel brevissimo "Séptimo hijo varón" e inaspettatamente conclusa paragonando il lupo mannaro a un qualsiasi batterio. In "Filtro de amor" la ricetta del filtro per farsi amare parodia le magiche pozioni che le streghe preparano nelle fiabe: i disgustosi ingredienti garantiscono sì l'innamoramento, ma congiuntamente a un iperbolico imbruttimento di chi lo beva.

Le divinità azteche si alternano a leggende appartenenti a culture lontane: l'antica arte di raccontare le storie che ancora oggi nutrono l'immaginario dell'uomo, viene omaggiata nel racconto "Los esquimales", inserito nella sezione "Literarias", dove il concetto di letterario si amplia includendo le forme della cultura orale. L'autrice instaura un'equivalenza tra il cibo e le storie narrate nell'oscurità invernale, considerate un elemento vitale: "No solo de carne y grasa vive el hombre, sobre todo en la oscuridad" (Shua 2009 [2000]: 625).

La transtestualità si realizza attraverso l'incorporazione di ulteriori elementi portatori di storie e significati che attingono al mondo della cultura di massa. Meno rilevante in *Botánica del caos*, più negli altri volumi di Shua, è la presenza della *popular culture*, la quale contribuisce alla creazione di una mitologia postmoderna in cui Supermen, Kirk Douglas, Spencer Tracy, i personaggi dei film western, i programmi e le serie televisive, Greta Garbo e Lenin irrompono nella narrazione con le loro caratteristiche e vicende, oggi parte del bagaglio culturale di un comune lettore:

> COMO ULISES
>
> Como Ulises, un hombre vuelve de la guerra, o de la cárcel o del destierro. Han pasado veinte años. Sus ojos son distintos. Un golpe le ha quebrado la nariz. Ahora se parece un poco a Kirk Douglas, aunque su pelo es ralo y casi blanco y los harapos cuelgan de su cuerpo sin ninguna gracia. Todos lo reconocen perfectamente pero disimulan, menos el tonto de su perro, que vuelve a recibir una de aquellas épicas patadas. (Shua 2009 [1992]: 320)

Tracce testuali d'ogni genere spingono quindi il lettore, di fronte a un testo "intessuto di non detto e di spazi vuoti" (Eco 1979: 118), ad avventurarsi "nello spazio extratestuale dell'intertestualità" (Eco 1979: 204), sconfinando in territori che comprendono zone di frontiera e dell'Altro, avanzando previsioni che quasi sempre vengono smentite dall'inaspettata conclusione del testo, sconcertato e/o divertito in un battere di ciglia.

1.6 *Literarias* o sulla letteratura

> EL LECTOR Y EL AUTOR
> Le preguntan al autor: usted, cuando escribe, ¿piensa en el lector? El autor no piensa en otra cosa. En su pensamiento el lector es un príncipe envuelto en telas bordadas y brillantes. Su principado es una colonia de la Tierra en el espacio exterior. Como es un príncipe, tiene gestos indolentes y gestos dedeñosos. Con un gesto desdeñoso aparta de sí la edición árabe de la obra del autor. Con un gesto indolente llama al bibliotecario del palacio y le exige la traducción al alemán. El príncipe y lector es políglota y sensible. Lee y se emociona: cómo es posible que desde tan lejos en el tiempo y en el espacio otro hombre pueda expresar así mis proprios sentimentos. A todo esto, el autor no ha contestado la pregunta y se la vuelven a formular en voz más alta. Un poco sobresaltado, se apresura a contestar: no, claro que no, jamás pienso en el lector, un verdadero artista piensa solamente en su obra. Entonces el periodista se va y el autor se queda muy triste, pensando que no es un verdadero artista y que le gustaría serlo. (Shua 2009 [1992]: 482)

Caratteristica della modernità, sin dal *Don Quijote*, la metaletterarietà, "fiction about fiction –that is fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity" (Hutcheon 1984: 1), si configura come una delle strategie ironizzanti

riscontrabili in *Botánica del caos*. "El problema de cómo contar, que es también el problema de qué contar (y no se trata del tema: hay una forma de la forma y una forma del contenido, como bien señalaba el lingüista Hielmslev) está presente siempre, de manera más o menos explícita, en toda obra literaria" (Buchanan 2001: web), afferma Shua, la quale ammette quanto la diverta sfidare le aspettative metafinzionali del lettore. L'autrice precisa inoltre quanto l'operazione le sia indispensabile per stabilire la propria precettistica e ragionare su quei limiti e regole che sarebbe pericoloso dimenticare poiché chi non conosca la tradizione, e dunque la convenzione, rischia di ripetersi.

Nelle sue opere di microfinzione, a partire da *La sueñera*, la riflessione sulla scrittura e sulla lettura compare come tema dominante di alcuni microracconti. Allusioni al narratore onnisciente, ai rischi dell'atto creativo e alla responsabilità del creatore si inseriscono nei testi instaurando una sorta di parallelismo tra l'atto del sognare e l'atto del creare attraverso la scrittura (Zavala 2001: web), ma anche tra la vita stessa e la scrittura:

> El autor sueña a un hombre que sueña a otro hombre y es a su vez soñado por un tercero que es quizás el mismo autor. Frente a la responsabilidad del soñador, el autor parece añorar la inocencia final del personaje. (Shua 2009 [1984]: 107)

Le operazioni metaforiche, di estraniamento e di finale a sorpresa spesso operano in senso umoristico proprio ponendosi al servizio della riflessione sull'atto della costruzione del testo, come nel caso del racconto N. 221:

> Hay quienes desconfían del narrador omnisciente. Yo desconfío de las palomas. Con una bolsa llena de migas de pan las reúno a mi alrededor y cuando están distraídas picoteando me acerco silenciosamente y desconfío de ellas con todas mis fuerzas. Algunas, las de carácter menos combativo, desaparecen en el acto. Pero otras me devuelven la desconfianza con tal fuerza que me veo obligada a morder la pantorrilla de una señora mayor (siempre las hay) para aferrarme a la existencia. Las dificultades surgen cuando la anciana y las palomas, que ya me conocen, se ponen de acuerdo antes de mi llegada y me denuncian al guardián de la plaza como narradora omnisciente. (Shua 2009 [1984]: 231)

La finzione irrompe nel mondo extratestuale per mezzo del meccanismo che Genette definisce "metalessi", determinata dalla trasgressione del livello narrativo tramite un'intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico). Si assiste così al passaggio dal mondo che viene raccontato al mondo in cui si racconta, "frontiera mobile ma sacra tra due mondi" (Genette 1976: 283). Il risultato della metalessi produce un effetto inquietante che Genette spiega riportando le parole di Borges: "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores y espectadores podemos ser ficticios" (Borges 1974: 669). L'esistenza di una realtà extratestuale viene messa in discussione e l'immagine iniziale di una stanza, delle sue

quattro pareti e della vita piana che la narratrice vi trascorre all'interno, viene sostituita dal rettangolo limitato della pagina, equiparando ancora una volta vita e scrittura:

> CUATRO PAREDES
>
> Siempre encerrada entre estas cuatro paredes, invéntandome mundos para no pensar en esta vida plana, unidimensional, limitada por el fatal rectángulo de la hoja. (Shua 2009 [1992]: 404)

L'atto creativo della scrittura è scrutato nella sua misteriosità, talvolta svelato, in molti dei microracconti della sezione "Literarias": Shua ironizza sul blocco dello scrittore, sulla propria naturale predisposizione alla sintesi, sulla questione della verosimiglianza della narrazione, sulle vicende di protagonisti di microfinzione e non solo, che per colpa dell'autore finiscono per non incontrarsi mai. Il narratore esce allo scoperto, smascherando i meccanismi di funzionamento del testo. In "Las recetas de Apollinaire", il lettore diviene anch'egli protagonista di occasioni perdute, grazie a uno spiccato senso dello humour che gli permette di comprendere gli ammiccamenti dell'autore di fronte alle inverosimili ricette riportate dal poeta francese in uno dei suoi racconti.

Come accade con le altre sezioni, anche i microracconti dedicati alla metaletteratura costituiscono una serie aperta. Al lettore può accadere di imbattersi in altri testi riconducibili alla stessa area tematica disseminati nell'opera. Ne è un esempio "Alí Babá", appartenente alla sezione "Noches arabes", e che rievoca la vicenda di Alì Babà e i quaranta ladroni, associandovi, nel secondo e ultimo paragrafo, l'immagine della stessa narratrice di fronte al computer nel tentativo di ricordare il suo "apriti sesamo" per accedere alla salvezza. Ne "El dios viejo del fuego" invece, il presumibile sviluppo del microracconto si arresta perché il dio vecchio del fuoco "no va a molestarse en incendiar la iglesia sólo para darle el gusto al lector"(Shua 2009 [2000]: 534).

Tra le forme di metaletterarietà che troviamo in *Botánica del caos* compare più volte un vero e proprio dialogo diretto con il lettore, trasgressione forse delle più sconcertanti tra i vari livelli della narrazione e che ne rivela la completa arbitrarietà. Come scrive Hutcheon, "in some metafiction there are direct addresses to reader –insulting, commanding, provoking addresses– that overtly point to two subject positions in the text, that of both reader and producer" (Hutcheon 1984: XVI). È il caso de "El orden de las personas", in cui l'autrice gioca con la confusione tra la prima, la seconda e la terza persona, apostrofando il lettore "y no te rías [...], te está pasando lo mismo, te creés que estás ahí adelante y no sos más que la segunda persona porque para que lo vayas sabiendo, la primera soy solamente yo" (Shua 2009 [2000]: 629). L'atto della scrittura e della lettura finiscono per appartenere al processo della vita così come a quello dell'arte[22]. Il lettore viene dunque convocato da Shua come parte attiva della narrazione non solo per

[22] Scrive Hutcheon: "It is this realization that constitues one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the «art» of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience" (Hutcheon 1984: 5).

le sue competenze che permetteranno il funzionamento del meccanismo ellittico e umoristico del microracconto, ma altresì come agente dell'atto della lettura, che diventa anch'essa costitutiva del testo, violando le frontiere tra il mondo testuale ed extratestuale[23]: "Y sin embargo yo sé que en este momento […] usted, ahora, con la más absoluta certeza, está leyendo".

Si genera così un senso di vertigine, un gioco di specchi che ci proietta all'interno dell'opera, nei testi che aleggiano nello spazio bianco della pagina. Personaggi, oggetti e situazioni quotidiane svelano strani e inquietanti risvolti e, congiuntamente al riso, provocato dall'immancabile umorismo, insinuano nel corso della lettura un sottile turbamento, il presentimento che noi stessi siamo esemplari rari, eccentrici, incompleti e potremmo incontrarci sfogliando le pagine del libro. E ci ritroviamo, infatti, quando il narratore ci apostrofa direttamente, mette in dubbio la natura dell'oggetto che teniamo tra le mani, ci richiama esigente all'attenzione, si prende gioco di noi sfumando i confini tra il mondo reale e il mondo fittizio, tra la vita e la scrittura.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografia:

BOCCUTI, Anna (2008) "Humorismo y fantástico en la microficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua", *Amoxcalli* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla), 1, ju.- dic. 2008, pp. 223-239.

---- (2009) "Los atajos de la ficción", *Études romanes de Brno* (Masarikova Univerzita) 30/2/2009, Madrid, pp. 107-119.

BORGES, Jorge Luis (1974) *Ficciones* (1ª ed. 1944) in Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 425-530.

---- (1974) "El idioma analítico de John Wilkins" in Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* (1ª ed. 1952)*; Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 706-709.

---- (1974) "Magias parciales del Quijote" in Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* (1ª ed. 1952)*; Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 667-669.

---- e Margarita GUERRERO (1978) *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Emecé, 1ª ed. 1967.

---- (1985) *Libro di sogni* (*Libro de sueños*, 1976), Milano, Franco Maria Ricci.

---- e Adolfo BIOY CASARES (1967) *Cuentos breves y extraordinarios (antologia),* Buenos Aires, Santiago Rueda.

[23] Un ulteriore esempio è rappresentato da "Avances de la cirugía moderna", nel quale, dopo aver illustrato le possibilità di mutamento offerte dalla chirurgia, l'autrice si rivolge al lettore così: "Usted nunca podría imaginarse, por ejemplo, cuál fue la figura original con la que nació este que tiene entre las manos creyendo que es un libro". Cfr. Anna Boccuti 2008: 223-239.

BRASCA, Raúl (2000) "Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento", *El Cuento en Red*, 1: 3-10. (www.elcuentoenred.org)

---- (2001) "Este mundo que es también el otro: acerca de *Botánica del caos* de Ana María Shua", in Rhonda Dahl Buchanan (a cura di), *El rio de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/entrevista/index.aspx

BUCHANAN, Rhonda Dahl (1996) "Literature's rebellious genre: the short short story in Ana María Shua's *Casa de Geishas*", *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, 1-4, http://www.educoea.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo12/index.aspx?culture=en&navid=221

---- (a cura di) (2001) *El rio de los sueños: Aproximaciones criticas a la obra de Ana Maria Shua,* Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States.

CALVINO, Italo (1993) *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1ª ed. 1988.

CAMPRA, Rosalba (2008) "La medida de la ficción", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37: 209-225.

CESERANI, Remo (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

CORTÁZAR, Julio (1974) "Del cuento breve y sus alrededores" in Julio Cortázar, *Último Round*, Messico, Siglo XXI Editores, pp. 59-82, 1ª ed. 1969.

CORVALÁN, Graciela N. V. (2008) "Conversación con Ana María Shúa" *Grafemas. Boletín electrónicdo de la AILCFH*, http://grafemas.org.

DRUCAROFF, Elsa (2001) "La lección de anatomía: narración de los cuerpos en la obra de Ana María Shua", in Buchanan, Rhonda Dahl (a cura di) *El rio de los sueños: Aproximaciones criticas a la obra de Ana Maria Shua,* Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.com/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens2_3/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=YXByZXNlbnRhJWMzJWE3JWMzJWEzbw==

ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.

---- (1983) "Introduzione" in Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi, pp. V-XIX.

EPPLE, Juan Armando (a cura di) (1999) *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, Santiago del Cile, Mosquito.

ESPINOSA, Gabriela (2007) "Las mil y una Sherezadas", *El cuento en Red*, 15: 39-49. (www.elcuentoenred.org)

GALLEGO-DÍAZ, Soledad (2009) "Entrevista: Libros - Entrevista Ana María Shua. La minificción tiene posibilidades infinitas", *El País. Babelia*, 10 aprile: 9.

GENETTE, Gérard (1976) *Figure III. Discorso del racconto* (*Figures III. Le discours du récit,* 1972), Torino, Einaudi.

---- (1997) *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (*Palimpsestes. La littérature au second degré,* 1982) Torino, Einaudi.

GOLOBOFF, Mario (2001) "Soñar en *Casa de geishas* (sobre obras de Ana María Shua)", in Rhonda Dahl Buchanan (a cura di), *El rio de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens5_2/index.aspx

GONZÁLEZ BERMELO, Ernesto (1978) *Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Edhasa.

GUZZI, Anna (2003) "Il pensiero della letteratura e il sogno in Jorge Luis Borges", in Porciani Elena (a cura di), *Attraverso il sogno. Dal tema alla narrazione*, Soneria Mannelli, Iride, pp. 259-281.

HUTCHEON, Linda (1984) *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, New York, University Paperback.

---- (1985) *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*, New York, London, Methuen.

KOCH, Dolores (2006) "Microrrelatos: doce recursos más para hacernos sonreír", *El Cuento en Red*, 14: 42-50. (www.elcuentoenred.org)

LAGMANOVICH, David (2004) "Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua", Noguerol Francisca (a cura di), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

NOGUEROL, Francisca (2001) "Para leer con los brazos en alto: Ana María Shua y sus «versiones» de los cuentos de hadas", in Rhonda Dahl Buchanan (a cura di), *El rio de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua,* Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens5_3/index.aspx

---- (a cura di) (2004), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

PANNO, Juan José (2007) "Entrevista a Ana María Shua", 21 marzo 2007, *Cuentos y más...*, htttp:// www.cuentosymas.com.ar/cuento.php?idstory=201

POLLASTRI, Laura (2006) "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico", in Brescia Paolo, Romano Evilia (a cura di), *El ojo en el caleidoscopio*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 79-112.

SABATINI, Francesco e Vittorio COLETTI, (a cura di) (1997) *Dizionario italiano Sabatini e Coletti*, Firenze, Giunti, 1997.

SHUA, Ana María (2009) *Cazadores de letras. Minificción reunida*, Madrid, Páginas de Espuma.

TOMASSINI, Graciela (2006) "De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua", *El Cuento en Red*, 13, pp. 14-38. (www.elcuentoenred.org)

ZAVALA, Lauro (2001) "Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua", in Rhonda Dahl Buchanan (a cura di), *El rio de los sueños: Aproximaciones criticas a la obra de Ana Maria Shua*, Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.org/Portal/default.aspx?culture=en

---- (2005), *La minificción bajo el microscopio,* Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

Cinco escritos clarinófilos desconocidos

José Luis Campal
Real instituto de Estudios Asturianos

Aurora Sánchez

El súbito fallecimiento el 13 de junio de 1901, en Oviedo, de Leopoldo Alas, "Clarín", cuando frisaba el medio siglo de vida, desencadenó, como lo había hecho en vida –si bien entonces alternando los elogios con los vituperios–, una riada de reconocimientos póstumos. Buena parte de estos escritos han sido recogidos por los más acendrados expertos clarinistas, con José María Martínez Cachero (1924-2010) a la cabeza. Los cinco textos que hoy aportamos, sin ser inéditos, permanecían olvidados y no han sido exhumados, que sepamos, ni constan en los repertorios bibliográficos establecidos por la hispanista Noël M. Valis (1986 y 2002). Uno de ellos corresponde a los días previos al desenlace fatal y los restantes vieron la luz, uno a los pocos días de certificarse la muerte de Clarín, y los tres siguientes en el primer aniversario de la desaparición del catedrático de Derecho.

I. El 30 de mayo de 1901 el diario republicano de Gijón *El Noroeste* insertaba, en su número 1 534 y en plana principal, una pormenorizada recensión crítica de *La Regenta* firmada por Nitármez, seudónimo que popularizó el escritor asturiano Jesús Fernández Martínez Elorza (1869-1936)[1]. No se trata de la edición princeps, emprendida en Barcelona por Daniel Cortezo en dos tomos, aparecidos en enero y junio de 1885, dentro de la Biblioteca "Arte y Letras", y con ilustraciones de Juan Llimona y grabados de Gómez Polo, sino de la realizada en Madrid en 1900 por la Librería de Fernando Fe también en dos tomos y en cuya cubierta se refleja la fecha de 1901[2], teniendo como novedad destacada un prólogo de Benito Pérez Galdós[3]. Lleva a cabo el comentarista un recorrido somero por los

[1] Según Suárez (1936: III, 310-312), fue bibliotecario y archivero en Oviedo, Gijón, Vitoria, Segovia y Madrid, donde prestó servicios en la Biblioteca Nacional. Sus trabajos literarios, nunca recogidos en forma de libro, los diseminó en publicaciones de Asturias (*El Eco de Asturias*, *El Carbayón*, *El Noroeste*, *El Correo de Asturias*), Madrid (*El Imparcial*) y Segovia (*La Verdad*).

[2] Razona Martínez Cachero (1987: 90) que ello fue debido a que la obra comenzó a imprimirse en 1900 pero no se concluyó hasta el año siguiente, «no mucho antes de la muerte del novelista», probablemente, como indican en sus sueltos los periódicos de la capital, sobre el 27 de mayo. Otra posibilidad podría ser la de que se gestionaron los permisos correspondientes para la impresión en 1900 y se imprimieron las portadas, pero al retrasarse la finalización del trabajo se incorporó la fecha de 1901 en las cubiertas. Ello explicaría, a nuestro parecer, que Nitármez hable, a finales de mayo de 1901, de una reedición de *La Regenta* que tiene «fresca aún la tinta y húmedo el papel».

[3] De esta edición exhumó María José Tintoré (1987: 253-288) seis recensiones críticas aparecidas en la prensa española entre el 2 de junio y primeros de julio de 1901, y firmadas por Tomás Carretero, Ortega y Munilla,

contenidos del argumento urdido por Alas, resaltando de la obra su estilo brillante y su condición de pieza magistral y hermosa. Llama a Clarín "obrero intelectual" y recuerda que *La Regenta* ha conocido entre los asturianos una buena fortuna lectora, cargando las tintas sobre el integrismo religioso imperante y el clima de beatería asfixiante que envuelve la acción novelística, razón por la cual considera al Magistral de Vetusta la principal figura del fresco moral y social que Alas levanta.

"LA REGENTA" (DE CLARÍN)

Llega la obra a mis manos, fresca aún la tinta y húmedo el papel... Consta de dos volúmenes en 8.ª de muy abultadas páginas y lleva de prólogo un admirable y profundo trabajo del maestro Galdós.

Catorce mil ejemplares, según reza la portada, ha hecho el conocido editor Fe, en esta segunda etapa[4]; pocos me parecen; y si bien fue demasiado tardía –no peco de exagerado si digo con exceso–, la nueva edición de *La Regenta*, dado que se agotó la primera a los pocos días de publicada, es ahora de «actualidad palpitante», de felicísima oportunidad, si se tiene en cuenta nuestro estado presente social, con el hermoso y plausible despertar (¡¡ya era tiempo!!) de los elementos demócratas y liberales, milagro que debemos al eminente D. Benito con *Electra*, y que ha producido en los negros oscurantistas una desesperación increíble, patentizada de modo elocuente en esos censurables trabajos de zapa, impropios de quienes se titulan propagandistas de la sublime doctrina del Crucificado.

¡¡Qué sarcasmo!!

Pero, dejémonos de digresiones, y profetizando a los exagerados clericales, si continúan en su loca y desenfadada obra todas las fierezas del Averno, pasemos a examinar la primorosa y erudita labor del infatigable obrero intelectual D. Leopoldo Alas (*Clarín*).

Como cuanto yo dijera sería muy pálido reflejo de la realidad, oportuno y acertado me parece entresacar de los grandilocuentes párrafos del prólogo de Galdós (que ya conocerán muchos gijoneses por haberlo publicado en *Los Lunes* de esta semana el popular diario madrileño *El Imparcial*) lo más conveniente para que los que no hayan tenido la dicha –que serán contados en Asturias– de leer *La Regenta* puedan formarse idea aproximada del argumento y caracteres de tan hermosa, magistral e interesante novela.

La acción se desarrolla en Oviedo, en la tranquila e histórica ciudad de los Obispos, que encierra tantos misterios... algunos *descubiertos* por plumas como la de Clarín; y haciendo verdadero derroche de sal, galanura, erudición y brillantez de estilo.

A. Marsillach, Mariano de Cavia y José Rocamora, más una anónima.

[4] En puridad, la de Fernando Fe no es la segunda sino la tercera edición, dado que entre la primera y ésta apareció, auspiciada por *La Publicidad*, otra en 1894, ofrecida como folletín que se insertó en el citado diario entre el 15 de enero y el 3 de octubre de dicho año.

Da principio la obra con un valioso cuadro de vida clerical, pintado de mano maestra; porque en él hay olor eclesiástico de viejos recintos ahumados por el incienso, murmuraciones de beatas, visos negros de sotanas raídas o elegantes. En medio de este llamativo grupo, se destaca la principal figura de la novela: un magistral, llamado D. Fermín de Pas, personalidad grande y compleja, tan humana por el lado de sus méritos físicos, como por la de sus flaquezas morales... De la misma cuña son: el maliciosillo Arcediano *Glocester*, el Arcipreste Ripamilán, el Beneficiado D. Custodio y el propio Obispo de la Diócesis, orador ardiente y asceta de inolvidable memoria.

Aparecen después las mundanas, descollando entre ellas la estampa primorosa de Obdulita Fandiño, tipo acabado de la beatería bullanguera, que va a los templos con *toilette* elegante, provocativa, descotada hasta en sus devociones, perturbadora del personal religioso. Viene enseguida la distinguida señora D.ª Ana de Ozores[5], dama hermosa, soñadora, con aspiraciones a un vago ideal afectivo que no vio realizado en la risueña época de la vida. Casada con el ex regente de la Audiencia Sr. Quintanar, que le dobla la edad, no tienen hijos, y... el lector, hondamente abstraído y siguiendo sin perder sílaba paso a paso el proceso psicológico de la novela, verá cómo la citada D.ª Ana, después de empeñada lucha, se pierde por lo laico, pues el insigne Clarín, como dice Galdós, obligado por el asunto a escoger entre dos males, se decide por el seglar, que siempre es menos odioso que el eclesiástico, porque tratándose de dar la presa a uno de los dos diablos que se la disputan encarnizadamente, lógico y natural es que sea postergado el que se vistió de sotana para las audaces tentaciones, ultrajando con su ropaje el sacro dogma y la respetable dignidad sacerdotal.

Algo diríamos ahora del corruptor D. Álvaro de Mesía, del Magistral Pas, de los marqueses de Vegallana y sus hijos, de Carraspique, Barinaga, etc., pero nos lo velan apremios de espacio y son más para *leídos* en *La Regenta* que para esbozados en este humilde artículo.

Terminaremos, pues, recomendando a los abonados de *El Noroeste* la pronta adquisición de aquélla, que instruye deleitando y en la que hay mucho que estudiar y aprender, si no quieren quedarse con el deseo... hasta que se publique la tercera edición de *La Regenta*, que espero sea dentro de breve plazo[6].

II. Aún no habían transcurrido dos semanas del entierro de Clarín cuando se incluye, en el número 4 del avilesino *Semanario Pintoresco (Literatura, política, religión, actualidades)*, correspondiente al 23 de junio de 1901, un trabajo firmado por M. Sew,

[5] En el original del periódico, por errata tipográfica, "Azores".

[6] No conocería la novela de Alas una nueva edición hasta 1908, cuando la acomete la barcelonesa casa Maucci, también en dos tomos, con dibujos y grabados de Juan Llimona y Gómez Polo, y dentro de la misma Biblioteca "Arte y Letras". Señala José Luis Gómez (1989: XLVII), cuando se ocupa de la edición y notas de la novela, que Cortezo no tuvo «en cuenta algunas de las correcciones, incorporadas en el segundo tiraje de la edición príncipe y las de la edición de Fernando Fe» . Indica, asimismo, que se tardó en realizar otra edición porque de la primera se debieron de imprimir «del orden de los 10.000» ejemplares.

presumible anagrama del abogado y periodista Manuel González Wés (1873-1936)[7], en el que se efectúa una exaltación de las virtudes pensadoras que adornaban al literato fallecido, despuntando su antipositivismo y la negación de su hipotético descreimiento para reforzar de ese modo el vuelo libre, ajeno a escuelas y tendenciosidades, que caracterizó, según Sew, una filosofía analítica y consoladora, que nunca se alejó de sus firmes convicciones católicas.

CLARÍN FILÓSOFO

Encuentro altamente justificados los elogios tributados por toda la prensa española a la memoria del llorado maestro; pero en esos términos laudatorios del talento múltiple de Leopoldo Alas echo de menos algo en que juzgo debiera insistirse más. Se llamó a Clarín literato insigne, crítico eminente, ilustre novelista, y todo esto era en verdad; mas yo tengo para mí que sobre todo esto era filósofo. Clarín fue un gran filósofo. En otro ambiente, en otro medio que no el nuestro, poco o nada dado a las investigaciones metafísicas, Clarín hubiera descollado como filósofo, y en este respecto sería aún más conocido que en las otras direcciones del saber humano que cultivó.

Lo sé, me consta que a Leopoldo Alas robó más tiempo y causó más desvelos el estudio de la filosofía que sus lucubraciones en el género puramente literario. Los que hemos tenido la suerte de ser discípulos suyos y hemos desfilado día tras día, durante un curso entero, por el aula número 8 de la Universidad de Oviedo, tenemos bien sabido esto. Clarín, repito, era más filósofo que literato, con haber rayado a altura tal, con haber sido astro en este último concepto.

¿Que dónde están sus obras de filosofía? En ninguna parte, como no sea en notas mal tomadas taquigráficamente en cátedra[8], o en la memoria y pensamiento de sus discípulos. Clarín no escribió de filosofía más de lo que es menester cuando se escribe de algo, cuando al escribir de todo se busca la razón de las cosas, su fundamento. Conocía el temperamento español y nuestra educación viciosa, sabía que no sería leído, como no lo fue Sánchez Calvo[9], como no lo fueron tantos otros que escribieron sobre los verdaderos problemas de filosofía, y no a la manera que se ve en libritos que por ahí andan y pululan, con plétora de tesis, contra-tesis, escolios y corolarios con parsimonia y uniformidad tal que, más que filosofía seria, semejan encasillados de tablero.

[7] Según Constantino Suárez (1936-1959: IV, 411-413), González Wés, que llegó a ser secretario del Ayuntamiento de Avilés y director-propietario de *La Voz de Avilés*, se licenció en Teología en Salamanca y en Derecho por Oviedo, en cuya universidad tuvo de profesor a Leopoldo Alas.

[8] A finales del siglo pasado se publicaron, con comentarios de Luis García San Miguel y Elías Díaz (1986), los *Apuntes de clase de Clarín (recogidos por José María Acebal)*.

[9] Wés formó parte de la junta organizadora del homenaje póstumo al filósofo asturiano Estanislao Sánchez Calvo (1842-1895) en 1903. Sánchez Calvo había publicado dos ensayos: *Los nombres de los dioses: Ra, Osiris... Indagación acerca del origen del lenguaje y de las religiones a la luz del eúskaro y de los idiomas turanianos*, Madrid, Imp. de Enrique de la Riva, 1884, 526 p., y *Filosofía de lo maravilloso positivo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1889, 308 p.

¿Cuál era la filosofía de Clarín, cuál el sistema filosófico de él preferido? En el fragor de las tenacísimas luchas en que constantemente vivió mil veces oí a sus enemigos que Clarín ponía, como base a su filosofía, la negación de Dios, la nada o, cuando menos, la duda. ¡Mentira! De sus labios escuché que la existencia y creencia en Dios era el primer fundamento de la filosofía. Se le llamó krausista; él mismo se dijo idealista y, sin embargo, pienso que aquí el maestro se equivocaba. Si la crítica de Clarín era personalísima, su filosofía era más personal aún, y con su veneración por los grandes maestros, él ponía sello propio a todo. En esta materia él creaba y daba fuerza a lo creado y lo limpiaba de inveterados defectos. Y Clarín, que los veía en la escolástica, los observaba también en el kantismo y en el krausismo, con ser idólatra de Kant y apasionado de Krause. Amante de todo lo bello, de todo lo grande, de todo lo noble, el positivismo en filosofía era su negro fantasma y rebelábase contra él, y entusiasta de la metafísica se indignaba ante la afirmación de Ribot[10], que preveía para aquélla, en lo porvenir, el lugar de la poesía o del ensueño.

Clarín, creyendo en la filosofía y en la metafísica, no se forjaba ilusiones: veía que en estas materias el misterio se pone con frecuencia entre nosotros y las cosas. No verlo así, o hallarlo todo fácilmente soluble, queda para la filosofía de encasillado que dijimos. ¡Cuántos desvelos, cuántos insomnios le habrá costado descorrer algún tanto el denso velo! En su investigación, libre de prejuicios y de preocupaciones, jamás argüía *ad absurdum*. Este modo de discurrir le parecía endeble y pobre, porque al absurdo no se llega; todas las cosas, actuales o posibles, para ser o para no ser, tienen una razón *positiva*, no el absurdo de lo contrario. Y a encontrar esa razón aplicaba el gran filósofo su poderoso talento, su espíritu analítico, por nadie superado, toda la portentosa fuerza de su genio fecundísimo, y creía en la dificultad, y si no la resolvía, confiaba en futuros avances de la humanidad, y con esto Clarín, humilde, sincero, alcanzaba el grado que Carlyle señala para los héroes, para los héroes de la inteligencia.

No; Clarín, en sus disquisiciones filosóficas, no partía de la duda, como con injusticia se dijo. Si Descartes, formulado su entimema famoso: *cogito, ergo sum*, rechazaba análoga acusación, menos puede hacerse ésta a Clarín, que sin duda veía las cosas mejor que el célebre filósofo holandés. ¿Se es porque se piensa o se piensa porque se es? ¿Es que la existencia se demuestra por un signo, o por nuestra convicción de que existimos? El pensamiento ¿es un signo? ¿No existimos hasta que pensamos? El hecho de nuestra existencia, indubitable, anterior y superior a toda demostración, innecesaria también, es nuestra idea primera y punto de partida inconcuso para todo lo posterior. Así pensaba el gran profesor de Filosofía del Derecho, y tal era su punto de partida para todo desenvolvimiento filosófico. Así también se iba y se avanzaba en la pura filosofía, sin preocupación de ninguna especie, sin espíritu de escuela, sin sectarismo desviador de lo verdadero y de lo recto, porque aquella base es universal.

[10] Se refiere probablemente al psicólogo francés Théodule-Armand Ribot (1839-1916), del que en nuestro país, a finales del siglo XIX, se tradujeron obras como: *La psicología de la atención* (versión de Ricardo Rubio), Madrid, Librería de Fernando Fe, 1899, 192 p.; *Las enfermedades de la voluntad* (versión de R. Rubio), Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1899, 175 p., o *Las enfermedades de la personalidad* (versión de Ricardo Fe), Madrid, Librería de Fernando Fe, 1899, 267 p.

> Y el maestro dando, aun en pura filosofía, al sentimiento lo que es del sentimiento, hacía una filosofía *bella*, consoladora, eficaz, para el cumplimiento de los destinos humanos en que confiaba; filosofía que, lejos de apartar de Dios, conduce a Él.

III. Cuando está a punto de conmemorarse el cabo de año del óbito clariniano, *El Diario de Avilés*, que dirigía Florentino Álvarez-Mesa (1846-1926)[11], recupera el jueves 12 de junio de 1902 (páginas 2-3), para conocimiento de sus lectores, una necrología de Alas que el año anterior había escrito para el *Semanario Pintoresco* el periodista avilesino Julián Orbón (¿1875-1880?-1936)[12] y que rebosaba enternecido dolor por sus cuatro costados. Acongojado severamente por la luctuosa nueva, Orbón queda paralizado y rememora, en su epicedio en prosa, a Alas como padre del espíritu, paladín de la cultura y creador incomparable, de quien afirma haber aprendido la pulcritud en la expresión escrita y el peso cualitativo de la sensibilidad y la hondura existencial que emana de la reflexión.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

¡CLARÍN HA MUERTO!

> Cuando Juan Llana[13] me dio tan dolorosa noticia, el jueves por la tarde, viendo pasar desde la Plaza la procesión de la Octava, me resistía a creerla.
> ¡Clarín muerto! ¡Leopoldo Alas perdido para siempre!... ¡No, no era posible! Idea semejante no podía caber en mi alma. Hacía dos meses que había estado en su casa, conversando cariñosamente con él en aquel despacho que tanto había frecuentado mi padre[14], sin que notara yo en su semblante vestigios de próxima ruina[15], señales de la catástrofe que dos meses después había de llenar de luto y

---

[11] Fundó y dirigió el semanario *La Luz de Avilés* (1869-1890) y *El Diario de Avilés* (1890-1914). Según Eduardo Fernández Guerra (1951: s.p.), fue «hombre tan culto como excesivamente modesto», agraciado por «su ingenio y sus incomparables dotes de polemista y de escritor pulcro», y cuyos «muchos merecimientos como político y como periodista se vieron recompensados con la Gran Cruz de Isabel la Católica».

[12] Según Constantino Suárez (1936-1959: V, 528-530), fue redactor del habanero *Diario de la Marina* y corresponsal en España del periódico neoyorquino *Las Novedades*, además de estrenar una pieza teatral (*Lucha de un alma*) y poner en marcha varias empresas periodísticas de no demasiada fortuna y longevidad –*Semanario Pintoresco* (1901), *Heraldo de Avilés* (1903-1904), *El Adelantado* (1932)–, a excepción del semanario *El Progreso de Asturias* (1917-1934).

[13] Juan Fernández de la Llana (1865-1914) fue un abogado republicano ovetense que, según parece, tuvo relaciones con la masonería. Sobre este publicista, *vid.* http://asturmason.blogspot.com/2010/05/juan-fernandez-de-la-llana-i.html.

[14] Su progenitor, Julián G. Orbón, ejerció como profesor de idiomas en la Universidad de Oviedo, donde coincidió con Alas, el cual escribió una introducción a su traducción de la obra de Thomas Carlyle *Los héroes. El culto a los héroes y lo heroico en la historia*, Madrid, Manuel Fernández y Lasanta, 1893, 2 tomos.

[15] Recuerda Juan Antonio Cabezas (1962: 220-221), en su biografía pionera de Clarín, que en mayo de 1901 «fue invitado a visitar León, con motivo de las fiestas que se celebraban en la histórica ciudad por haberse terminado la reconstrucción que se había llevado a cabo en su catedral. [...] A su vuelta dirá a los amigos de Oviedo: "En León pasé horas verdaderamente felices". Allí habló con muchas personalidades de toda

consternación aquel hogar tan dichoso, de profundo desconsuelo a los discípulos y amigos del gran maestro y escritor incomparable.
No acierto a expresar con fidelidad lo que mi corazón siente ante el cadáver de un hombre como Clarín, ante la tumba de un padre del espíritu, de un guía tan seguro, de un consejero tan sabio y afectuoso como para mí era el insigne creador de *La Regenta*.
En sus libros de crítica, en sus cuentos primorosos, en sus magistrales novelas, aprendí a leer y a escribir en correcto castellano, comencé a sentir las más profundas emociones, a pensar en los misterios que la vida encierra, a enriquecer mi cerebro con ideas grandes y pensamientos nobles. ¡Cómo no había de adorar yo en Leopoldo Alas, cómo no he de venerar por siempre su memoria, si a mi padre y a él, los entrañables amigos, les debo cuanto sé y valgo como literato!
¡Pobre Clarín! ¡Qué bueno y qué indulgente fue siempre para conmigo! Él fue quien me recomendó al *Diario de la Marina*, el primer periódico de la isla de Cuba, cuando, muerto mi padre, resolví alejarme de esta patria querida; y entre mis papeles debo de conservar la carta de despedida que me escribió desde Oviedo, y en la que terminaba diciéndome que tuviera fe en Dios, amor al estudio y constancia en el trabajo.
La noticia de su muerte no me ha dejado fuerzas sino para llorar la pérdida irreparable del gran cerebro, del admirable artista, del incansable luchador, que tan reñidos combates libró por el triunfo de la cultura en España, que en hermosos e imperecederos libros dejó depositados los tesoros envidiables de su inspiración rica y soberana.
Asturias está de duelo, pero Avilés muy especialmente. Ya no le veremos por el verano en la playa de Salinas, ni en los animados paseos de nuestro Parque, ni honrar con su presencia las fiestas literarias que en adelante puedan celebrarse entre nosotros. ¡Quién le diría a él cuando en agosto del año pasado asistía a la inauguración de las obras del teatro[16], y pronunciaba aquel discurso tan oportuno y bien sentido, que aquellas palabras serían las últimas que brotaban de sus labios en presencia del pueblo avilesino!...
Pero no traigamos ahora a la imaginación recuerdos tan amargos y dolorosos. Mi pluma se resiste a trazarlos sobre el papel.
¡Clarín ha muerto!

España y recibió los agasajos de todos. [...] Durante unos días había logrado el olvido casi absoluto de su enfermedad».

[16] Participó, el domingo 5 de agosto de 1900, en los actos oficiales de la colocación de la primera piedra del teatro que se proyectaba en Avilés, y lo hizo sin estar prevista en el programa su intervención. Dijo la prensa que Alas «con voz clara, pronunciación castiza y en elocuentes párrafos, nos demostró la importancia que envuelve para Avilés el acto que se celebraba: que un pueblo como éste, en donde el comercio y la industria crecían y se desarrollaban con pasmosa rapidez, merced a las iniciativas de sus laboriosos hijos, no era posible que olvidase que también debe nutrir su espíritu de las manifestaciones del arte y las letras» (*El Diario de Avilés*, 7-VIII-1900, pp. 2-3). No había descendido, por entonces, su actividad intelectual, como demuestra el hecho de que en mayo de 1900 su nombre figure entre los componentes del jurado de un premio de novela corta organizado por la Biblioteca Mignon, de Madrid (*El Avance* [Gijón], 13-V-1900, p. 3).

> Una plegaria al cielo por su alma debemos elevar todos, amigos y enemigos, desposeídos ante la muerte de odios mezquinos y ruines pasiones, al mismo tiempo que acompañamos a la atribulada familia en su inmenso dolor.
> ¡Adiós, maestro!
> ¡Descansa en paz!

IV. El 12 de octubre de ese año de 1902, Orbón vuelve a hablar sobre Leopoldo Alas, recurriendo a la estampa evocadora de sus peculiaridades sobresalientes. Lo hace en el suplemento literario dominical del medio donde colaboraba habitualmente (*El Diario de Avilés*) el mismo día en que se descubría una lápida imponiendo el nombre de Clarín a una calle de la ciudad, decisión que el Consistorio municipal tomó por unanimidad en su sesión del 3 de octubre, y la instalación de otra, igualmente de mármol, en el aula universitaria donde impartió clase el fallecido, y que rezaba: «En esta cátedra explicó el insigne maestro y publicista Leopoldo Alas (1883-1901). Recuerdo cariñoso de sus discípulos». Aunque se trató de un lucido acontecimiento intelectual[17], de la misma Universidad se verificaron notables ausencias[18]. Tras manifestarle, nuevamente, la deuda de gratitud y ejemplo que ha contraído con Alas, Orbón pide que se medite en la figura de Clarín sin desemparejarla de otra eminencia del saber decimonónico como fue el pensador Estanislao Sánchez Calvo[19].

JUSTO HOMENAJE

> La solemnidad que hoy se celebra en Oviedo me trae a la memoria el piadoso recuerdo de Leopoldo Alas, el maestro ilustre en crítica, en erudición, en arte, en letras, a quien Corporaciones dignas, devotos compañeros y discípulos agradecidos consagran en este día sentido y justo homenaje.
> En la cátedra que por tantos años regentó y en la calle en que fue a morir, se han colocado dos artísticas lápidas, con sencillas pero elocuentes inscripciones, que

[17] Del mismo dio cumplida información, el martes 14 de octubre, el diario ovetense *El Progreso de Asturias*, recogiendo en su integridad las intervenciones del alcalde eventual ovetense Justo Fernández Rúa (p. 1), del decano de Derecho Adolfo Á. Buylla (p. 1), de Fernando Tornes, en representación de los alumnos de Clarín (p. 1), de Leopoldo Méndez Saavedra, en representación de la Unión Escolar (pp. 1-2), y del rector Félix de Aramburu (p. 2).

[18] Afirmaba *El Progreso de Asturias* (14-X-1901) que no habían asistido al acto «los tres catedráticos de la sección de Filosofía y Letras, de casi todos los del Instituto y varios tenientes de alcalde y concejales». El periódico no duda en lanzarles una andanada y proclama que «carecerían esos actos de la espontaneidad y sinceridad que les dieron carácter si en ellos se mintieran sentimientos interviniendo la hipocresía, o fingieran honrar el saber aquellos que por su desgracia figurarán siempre en el pelotón de los torpes».

[19] Clarín redactó la necrología de Sánchez Calvo, publicada en el n.º 6, correspondiente al mes de junio de 1895, de la madrileña *Revista de Derecho y de Sociología*. Dice al inicio de su artículo funerario que Sánchez Calvo «meditaba mucho acerca de asuntos de que la mayor parte de los hombres no quiere que se les hable; pensaba en ideas que no siempre tienen quien las comprenda por medio de la palabra» (Alas, 2005: IX, 212).

recordarán a los tiempos futuros los servicios prestados a la cultura patria y a la literatura del siglo XIX por Leopoldo Alas.
Y no sólo recordarán esto, sino algo muy honroso para los ovetenses: recordarán a la posteridad que al año de morir el batallador literato e inimitable cuentista, hubo quienes, apreciando sus méritos, supieron recompensarlos de la manera más elevada y digna, rindiendo a su memoria los testimonios que merece el espíritu de un sabio y el alma de un artista.
Mucho me complacería, aprovechando la ocasión que se me presenta, dedicar al hombre que tan célebre hizo en el mundo de las letras el seudónimo de Clarín el concienzudo estudio que, desde su muerte, es la más hermosa y noble aspiración que se agita en mi alma; pero limitaciones de espacio, y más que nada pobreza de entendimiento y escasez de recursos literarios, me fuerzan a aplazar la satisfacción de estos mis sinceros y naturales anhelos.
¿Qué diré hoy de Leopoldo Alas que no resulte, sobre pesado, vulgar? En libros y periódicos se ha dicho tanto, en estos últimos meses, del gran escritor, que lo que aquí dijera yo ahora al correr de la pluma sería una enojosa repetición de lo vertido en otras partes por conocidas y elegantes firmas.
Hay ocasiones en que el silencio es más elocuente y expresa mejor que las más brillantes y pomposas frases. Tal vez la de hoy sea una de éstas. Meditemos, pues, ante la ceremonia que hoy se celebra en Oviedo, y al pensar en la gran figura literaria a quien allí se honra, evoquemos la de otro luchador en el mundo de la filosofía, hijo esclarecido de Avilés y fraternal amigo de Leopoldo Alas: evoquemos la simpática y gloriosa figura de Estanislao Sánchez Calvo, y pidamos al Cielo que no se sucedan muchos meses[20] sin que rindamos a su virtuosa memoria el tributo de admiración y reconocimiento a que se hizo tan acreedor por sus grandes virtudes y poderosos talentos.

V. Como complemento a la crónica de Orbón, *El Diario de Avilés* añade, en la misma página, un soneto lisonjeador del literato local Alberto Solís y Pulido (1868-1922)[21] en correcta rima consonántica de retumbantes endecasílabos. Solís, que sería años después

[20] Figuró Orbón entre los iniciadores del homenaje rendido en Avilés el 31 de agosto de 1903 al filósofo avilesino, una de cuyas iniciativas fue la coordinación del número único, de 12 páginas de extensión, de *Sánchez Calvo (Revista ilustrada)*, impresa por la gijonesa Compañía Asturiana de Artes Gráficas. Del lucimiento de los actos de homenaje daba cumplida información *El Diario de Avilés* (1-IX-1903), aseverando que fueron una «hermosa, grande, culta» celebración, una velada «magnífica y esplendorosa, una fiesta de la inteligencia».
[21] Fue un abogado con inclinaciones líricas que, según Constantino Suárez (1936-1959: VII, 140-141), «participó con entusiasmo en todo propósito de carácter benéfico, recreativo y cultural. Fue presidente del Casino Obrero y de la sociedad deportiva Sport Club Avilesino». En la semblanza necrológica que le dedicó *La Voz de Avilés* (9-IX-1922), se afirma que Solís poseía «carácter suave y temperamento conciliador», así como una «amplia ilustración», no escatimando nunca «su dinero ni su esfuerzo personal para todo lo que significara fomento y progreso». A los cargos enumerados anteriormente, añade el anónimo redactor los de presidente de la Escuela de Artes y Oficios de Avilés y de la Asociación Avilesina de Caridad, y el de consejero de la Compañía del Tranvía Eléctrico de Avilés.

uno de los socios fundadores del otro diario de influencia de su municipio, *La Voz de Avilés* (Muñiz Suárez, 2008: 48), y que participaría al final de su carrera en *El Progreso de Asturias*, de Orbón, pone aquí el acento en los elevados conceptos de ciencia, fe y verdad que impulsaron la actividad de Alas.

A LEOPOLDO ALAS

La muerte, con designio misterioso,
arrebatóle, por desgracia nuestra,
cuando con más vigor nos daba muestra
de ser hombre de genio prodigioso.

Pensador como pocos y estudioso,
fue su pluma en la crítica tan diestra,
que en lides literarias la palestra
dominó con empuje de coloso.

Vio siempre en la Verdad cosa sagrada,
en la Justicia el don por excelencia
y en la Enseñanza prenda deseada,

bien merece recuerdo y reverencia
quien inmoló su vida, tan preciada,
en aras del Trabajo y de la Ciencia.

VI. Hemos recuperado estos cinco escritos de afirmación clarinófila como testimonio veraz de la veneración que le profesaban los literatos de su tiempo y demarcación territorial que iniciaban carrera cuando Leopoldo Alas falleció.

Bibliografía

ALAS, Leopoldo (1989) *La Regenta. El diablo en Semana Santa*, Barcelona, Planeta.

---- (2005) *Obras completas*, Oviedo, Nobel.

CABEZAS, Juan Antonio (1962) *Clarín, el provinciano universal*, Madrid, Espasa-Calpe.

GARCÍA SAN MIGUEL, Luis y Elías DÍAZ, (1986) *Apuntes de clase de Clarín (recogidos por José María Acebal)*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, "Biblioteca académica asturiana", n.º 6.

GÓMEZ, José Luis (1989) "Introducción" en Alas, 1989.

FERNÁNDEZ GUERRA, Eduardo (1951) "Medio siglo de periodismo", en *Avilés 1900-1952*, Avilés.

MUÑIZ SUÁREZ, Luis (2008) *Historia de "La Voz de Avilés" (1908-2008)*, Madrid, Noticias de la Comunicación.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (1987) "Recepción de *La Regenta* in vita de Leopoldo Alas", en *Clarín y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

SUÁREZ, Constantino (1936-1959) *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico, 7 vol.*, Madrid/Oviedo, Imp. Sáez/IDEA.

TINTORÉ, María José (1987) *"La Regenta" de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen.

VALIS, Noël M. (1986) *Leopoldo Alas (Clarín). An annotated bibliography*, London, Grant & Cutler.

---- (2002) *Leopoldo Alas (Clarín). An annotated bibliography: Supplement 1*, London, Tamesis.

Canto ritual y simbolismo en el último Cirlot

Felipe Muriel

Resumen. En el contexto de renovación de la poesía española de finales de los sesenta, destaca la olvidada figura de Juan–Eduardo Cirlot. Su obra se define por el hermetismo. La desconfianza y crítica del lenguaje le conduce a escribir una poesía de naturaleza enigmática. Su mérito reside en haber recuperado de la tradición cabalística (Llull, Abulafia), la combinatoria, el simbolismo alfabético, numérico y geométrico y la técnica musical dodecafónica como medios para expresar lo inefable.

Los textos de *Variaciones* son cantos rituales, en los que el enunciador asume el papel de chamán, que, en trance, conjura la presencia de Inger, Helma y Bronwyn con la magia de sus nombres.

En este artículo se recupera buena parte del texto ya publicado en *Artifara* 8 (2008) para ampliarlo en un detallado análisis de los textos de Cirlot.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

1. NOMBRES, HERMETISMO, ENUNCIADORES, PERMUTATORIA

Juan Eduardo Cirlot siente fascinación por los nombres propios: "Otros necesitan ver una estatua, una imagen; a mí me basta un nombre" (Ory, 1996). Las sugerencias fónicas de Bronwyn, Inger Stevens y Helma desatan su imaginación poética y el resultado son el *Ciclo Bronwyn* (1967-72), *Inger, Permutaciones* (1971) y *Variaciones fonovisuales* (1972).

En el fondo, todo escritor cree que los signos están motivados y que los antropónimos reproducen propiedades del referente (Barthes, 1966 y 1967). Cuando Cirlot nombra a las tres protagonistas las reinventa. Sus nombres se transforman en signos plenos, redefinidos mediante el simbolismo fonético-gráfico, las formaciones paragramáticas y la intertextualidad cultural.

La obra cirlotiana nace con vocación de hermetismo. El rastreo de las *Confidencias literarias* (1996), el *Diccionario de los ismos* (2006) y *de símbolos* (2007) permite comprobar que lo hermético es un ingrediente decisivo de su pensamiento poético (Cussen, 2007: 302-8). Distingue Cirlot entre la oscuridad como artificio y la oscuridad inspirada. Si la primera es una forma de escritura, la otra resulta un procedimiento creador necesario para expresar lo incomunicable. Escribir se desliga de la función comunicativa y se convierte en un verbo intransitivo. Como la poesía contemporánea, la escritura cirlotiana es de raíz órfica. Nace de un doble proceso de despojamiento y ruptura y se muestra como palabra paradójica de revelación y oscurecimiento (Nicolás, 1995).

Sus últimos poemarios se engloban dentro de la *poesía criptogramática*. Se trata de mensajes enigmáticos que ponen a prueba la competencia de los lectores. Para la descodificación, el receptor cuenta con las claves que le suministran los artículos sobre el "Simbolismo fonético" que Cirlot publicó en *La Vanguardia* entre febrero y abril de 1971, además de las obras anteriormente citadas; sin embargo, el sentido final queda aplazado, porque ninguna interpretación agota el caudal de lecturas que brota de las composiciones.

El silencio se incorpora al discurso y se textualiza en forma de mensaje cifrado o de *hápax* (Blesa, 1998). El *texto-hápax* despliega secuencias de palabras sin sentido, que, a pesar de su ilegibilidad, se abren a la significación. Cirlot advierte en la introducción a *Bronwyn, n*: "Aunque la carencia de sentido aquí se da como inmediata y *aparente*…, la *voluntad* del poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector, al margen de las repentinas *aclaraciones* que se producen al construir sílabas con significado en español o en inglés: ny = ni, nor, own, oy = hoy" (Cirlot, 2001: 543).

Antecedentes de esas prácticas logofágicas se registran en el constructivismo ruso (Kruchenij y Jlebnikov) y los dadaístas Hugo Ball y Kurt Schwitters (Fernández y García, 1999: 173-75). Comparten la creación de protolenguajes, mas con intenciones diversas. Los constructivistas pretenden reestablecer con la lengua *zaum* el primitivo nexo entre las palabras y las cosas, los dadaístas, provocar con sus bromas pseudolingüísticas; y Cirlot, explorar el territorio de lo sagrado.

Al bagaje surrealista de Cirlot — pasión por lo oculto, imágenes simbólicas, *amor fou*—, el musicólogo M. Schneider aportó a mediados de los cuarenta la concepción mística del sonido. La idea schneideriana de que el lenguaje místico explota todos los recursos vocales posibles está detrás de sus ritos verbales de carácter iniciático.

Los textos de *Variaciones* son cantos rituales y el enunciador asume el papel de chamán, que, en trance, invoca a Inger, Helma y Bronwyn y conjura su presencia con la magia de sus nombres. En realidad, el locutor cede su voz para que los nombres propios o sus componentes silábicos o fonemáticos, sometidos a un *Ars Combinatoria* permanente (Eco, 1994: 37), sean los auténticos generadores del poema.

Técnicamente, entroncan con las prácticas chamánicas (Eliade, 2008: III, 43), la glosalalia (Lipparini, 2010), el letrismo cabalístico de Abraham Abulafia, los modelos constructivos de la música contemporánea —variaciones, permutación, atonalismo— y el cine (Parra, 2001). Su investigación coincide con los aires de renovación que los *novísimos* y la neovanguardia trajeron, junto a poetas de épocas anteriores, a la poesía española de finales de los sesenta (Muriel, 2008).

Frente a la vieja estética del socialrrealismo, se reclama una escritura, en la que el lenguaje recupere su raíz estética. El lenguaje, no obstante, es sometido a crítica. Se desconfía de su poder representativo y se subraya su carácter ficticio. El discurso poético deriva hacia posiciones metapoéticas y silenciarias (Nicolás, 1989; Pérez Parejo, 2002).Cirlot aúna la poética del silencio con la reactivación de los significantes.

En el prólogo a la segunda edición de *El Palacio de Plata* (1968) explica cómo su producción experimental es consecuencia del rechazo al asunto y el deseo de superar el sentimiento. Su recelo hacia el contenido determina la esencialización de los temas y la máxima concentración y rendimiento de los planos *verbo-voco-visual*. El creciente desprestigio de la poesía confesional a mediados de los sesenta se traduce en un distanciamiento del exhibicionismo romántico. Los *novísimos* acuden a las máscaras para objetivar las experiencias personales, Cirlot depura sus sentimientos y los camufla con fórmulas crípticas. Como se verá más adelante, el enunciador lírico insinúa sus experiencias de disgregación y carencia a través de los mitos universales de Osiris y Orfeo, o sea, se proyecta en los personajes míticos de Orfeo y Osiris.

Juan Eduardo confiesa a su antólogo, Leopoldo Azancot, que el gran descubrimiento de su vida fue la poesía permutatoria. Precedentes de este modelo compositivo se hallan en el período barroco (Caramuel) y, en la segunda mitad del siglo XX, Max Bense y el grupo francés OULIPO la practicaron. El mérito del escritor barcelonés reside en haber recuperado de la tradición cabalística (Llull, Abulafia), la combinatoria, el simbolismo alfabético, numérico y geométrico y la técnica musical dodecafónica como medios para inscribir su alma y expresar lo inefable. La búsqueda de lo Absoluto recorre toda su obra y el amor es la escala que conduce a la Unidad.

2. LA SENDA ESCONDIDA

Cirlot aplicó el esquema permutativo a obras ajenas (*Homenaje a Bécquer,* 1954), a motivos propios (*El Palacio de Plata*, 1955; *Bronwyn permutaciones*, 1970) y a nombres: *Bronwyn, n* (1969), *Inger, permutaciones* (1971) y *Variaciones fonovisuales* (1972). En esta ocasión nos ocuparemos de las *Variaciones*, según edición de Enrique Granell (1996) sobre original mecanografiado.

El libro está fechado en Barcelona en 1972. Consta de una dedicatoria "A Bronwyn Daena", tres secciones de ocho, ocho y nueve poemas a Inger Stevens, Helma y Bronwyn, respectivamente; y un colofón coral, en el que se entrelazan las letras de las tres.

La influencia del séptimo arte en *Variaciones* se aprecia en la elección del nombre de dos actrices, la sueca Inger Stevens y la americana Rosemary Forsyth, que encarnó el personaje de Bronwyn; y el montaje poemático. La mayor parte de los textos obedecen al esquema de una secuencia cinematográfica, en la que varios planos se yuxtaponen sin nexos de transición. Esa escritura elíptica y fragmentaria exige un esfuerzo interpretativo. Es necesario reconstruir el hilo conductor de imágenes y planos para que el relato se comprenda (Ansón, 1994). En concreto, nuestro objeto de estudio, las variaciones sobre Inger Stevens, desarrollan una anécdota. Tras la muerte de Inger (Figura 1), el enunciador, al igual que Orfeo, desciende al inframundo para recuperarla. Los motivos legendarios del descenso a los infiernos y la magia del sonido relacionan la figura de Orfeo con las prácticas chamánicas (Eliade, 2007, II: 219). Ambas facetas se sintetizan en el sujeto de la enunciación.

El descenso o catábasis es una prueba de iniciación, que contiene las experiencias de una muerte y resurrección simbólicas, y un viaje de retorno a la *Magna Mater*. Se descubre entre los grafemas la dimensión arquetípica de Inger: evoca a la diosa negra (Isis) y se prolonga en los rostros de Regin y Gerin.

El yo discursivo la conjura a los cuatro vientos y asume su destino sacrificial. Aspira a recuperar el equilibrio perdido y construye imágenes visionarias —la copa atravesada por el rayo, la doble cruz del final— que escenifican un deseo, que encierra una derrota, un irremediable exilio.

Interdisciplinar *avant la lettre*, su escritura experimental nace de la correspondencia de códigos artísticos: pintura, música, poesía (Prudon, 2004). Las *Variaciones fonovisuales* son un buen ejemplo de la porosidad de esos lenguajes. Sus textos se articulan como una secuencia, donde abundan los juegos fonosimbólicos, verbales y visuales.

3. INGER STEVENS

Tras ver *A time for killing*, en octubre de 1970 Cirlot inició el "Ciclo Inger": *Inger Stevens, in memoriam* (1970), *Inger, permutaciones* (1971) y *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens* (1935-70). El detonante fue la impresión que le produjo "volver a contemplar" en la pantalla a Inger Stevens, actriz muerta por suicidio hacía pocas semanas. Aunque de diferentes estilos, todas comparten el tono de elegía. En la estética cirlotiana la muerte subyace tras la experiencia amorosa y la propia escritura (Corazón Ardura, 2004: 288-94). La *quête* de lo Absoluto contiene un desgarro: el amor es hallazgo y pérdida, revelación y fragmento (Casado, 2003: 43); y la escritura lucha, desde la imposibilidad, por expresar la nada mística.

El texto inicial (Fig. 1) se asienta sobre la identificación metafórica del nombre con la persona. Desde la más remota antigüedad el nombre propio se ha sentido como esencia o parte indisoluble del ser. Los latinos vinculaban *nomen* y *omen* por cuanto el nombre presagiaba el destino, incluso la posesión del nombre confería el dominio sobre lo nombrado (A. Rosenblat, 1997). El hablante, con dotes chamánicas, aspira convocar por el poder encantatorio de la palabra el espíritu de la amada muerta. Sus llamadas a Inger Stevens actúan a modo de conjuros. El nombre se convierte en el código secreto elegido para comunicarse con ella y los lectores.

Figura 1

Nos ofrece tres cruces en progresión. La primera posee un valor icónico. La disposición horizontal del nombre evoca el cuerpo yacente de la actriz. En el extremo

derecho, se alza una cruz invertida coronando la sepultura o, por su semejanza, una espada. Ambos arquetipos, cruz y espada, son símbolos de conjunción, que en este contexto connotan herida y muerte.

La verticalidad de la espada aporta además los conceptos de elevación y virilidad (Durand, 2006: 166). La espada, por su condición fálica, se levanta al cielo como signo de fecundidad. Su fuerza generadora contrasta con la inmovilidad del cadáver. Por su correspondencia con el fuego, la energía que alberga se asocia tanto con la libido y la regeneración como se extiende al espíritu. Simboliza la acción purificadora, la sublimación mística (Cirlot, 2007: 216).

En la segunda línea, el nombre/persona se descompone y sus constituyentes básicos se separan. La imagen de la cruz/ espada/ fuego se intercala entre consonantes y vocales para evidenciar el poder disgregador de la muerte. Las consonantes *NGR* (*Niger*) se visten de luto y el llanto estalla onomatopéyicamente con las vocales *IEEE*.

Además, como arma cortante, la espada abre el nombre y lo disecciona. Consonantes y vocales se agrupan en conjuntos independientes para su examen y posteriormente emparejamiento. La energía transformadora del fuego o, lo que es lo mismo, del deseo impulsa los mecanismos de creación lingüística. Las partículas fónicas rotan para producir nuevas encarnaciones – *Gerin Vensste, Regin Snevets* –, que se imbrican unas dentro de otras como las *matrioskas* o muñecas rusas.

Si la primera cruz/ espada se yuxtapone al texto y la segunda se inserta en él, en la tercera el nombre y apellido ocupan el eje vertical de la página, que una serie horizontal de *eses* corta. El movimiento descendente del nombre da a entender que el enunciador lírico se aventura en la exploración de un mundo secreto y enigmático. Las letras mayúsculas se cargan de sentidos ocultos y sagrados (Meschonnic, 1982: 23). La **S** inicial y final del apellido dibujan una sierpe. Entre los múltiples significados de la serpiente, destacan dos, la fecundidad y la regeneración periódica, consustanciales con la mujer y la luna. Este hecho explica su presencia en la iconografía y en los ritos de las grandes diosas de la fertilidad universal y las ceremonias funerarias de iniciación (Eliade, 2000: 271-82). La atracción del abismo se feminiza y se transforma en un retorno a la *Magna Mater*.

La *Tau* invertida describe un viaje de retorno al centro, en el que las Grandes Diosas sustituirán al Gran Soberano de la imaginación religiosa de la trascendencia. Se desciende para remontar el tiempo y reencontrar la quietud prenatal (Durand, 2006: 207-43). El descenso como la serpiente albergan las experiencias iniciáticas de muerte y resurrección simbólicas.

Las *eses* horizontales actúan de frontera entre el mundo de los vivos y el de ultratumba. Fónicamente, expresan el silencio expectante que se guarda ante lo desconocido. Como un nuevo Orfeo, el sujeto debe morir ritualmente para penetrar en el Más Allá en busca de su amada. Al igual que la Eurídice de Orfeo, Inger Stevens representa el *ánima* que guía al hablante hacia el encuentro de sí mismo, a la reunión de las dos conciencias escindidas, la apolínea y la dionisíaca (Díaz Sancho, 2007: 58). Nombra a Inger, la llama a voces y el silencio o el eco aliterado por las *eses* le responde.

El mito de Orfeo subyace en el conjunto de la obra cirlotiana. Su estructura imaginaria sirve de modelo para la elaboración de un mito personal, orientado a la restauración del equilibrio perdido tras la desaparición de Eurídice o, lo que es lo mismo,

de su propia alma (Díaz Sancho, 2007: 77-85). El deseo de plenitud se atisba en la pronunciación del último grafema, cuyo sonido se corresponde con el infinitivo latino *esse* (ser). El motivo del ser reaparecerá en la variación final.

Figura 2

Ya en el escenario mítico de ultratumba, se reclama la presencia de *Regin Snevets* con la repetición monocorde de su nombre (Fig. 2). La relación paronímica que establece *REGIN* con el término latino *regina* y el reverso palindrómico también latino *NIGER* (negro) desvelan que, tras la figura de esa nueva mujer, se enmascara la Reina Negra.

La letanía se detiene y el lector contempla cómo se despliega un sello enigmático a la derecha. Se trata de la cruz ansada en posición invertida. En Egipto, atributo de Isis, diosa proteica que guarda los secretos de la vida, la muerte y la resurrección, y proyección del arquetipo de la *Magna Mater* como la Ishtar babilónica, la Astarté fenicia, la Gea y Deméter griegas o la Kali india.

La distribución del nombre como emblema egipcio supone la divinización de la actriz. Inger Stevens, al igual que sus congéneres, Bronwyn y Helma, constituye una figura dinámica, sometida a transformaciones y vuelta a lo divino: de mujer pasa a reina y luego a diosa. Con el nombre de Inger se traza una cruz. La cruz letreada es un lugar fronterizo que activa los mecanismos de producción de sentido. Debajo de la superficie textual laten significaciones mágicas, secretas, esotéricas (Lotman, 1996: 37-39).

Diez son las letras que componen el nombre. El 10 es el número de la totalidad del universo, pues eleva a la unidad a todas las cosas, además de considerarse número de la perfección por la tradición pitagórica (Cirlot, 2007: 337).

El centro de la cruz está ocupado por el grafema **G**, metonimia de *God* (Dios) o *Goddess* (diosa). La voz sueca *regn*, lluvia en español, aflora en palíndromo. La lluvia se concibe por su parentesco con la luz símbolo de las influencias celestes sobre la tierra (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 671). Inger desciende como Isis (Bonnefoy, 2010: 929) disuelta en gotas de agua para fertilizar la tierra y el espíritu. Tres personajes femeninos se superponen en la trama verbal. En el envés de Inger Stevens subyace su metamorfosis, Regin Snevets, y mediante la diseminación anagramática se evoca a Isis: uniendo la **I** con las *eses* que flanquean el apellido surge en filigrana el nombre de la diosa egipcia. Junto a los intertextos "ven, ten", emerge anagramáticamente el sueño de transformarse por el amor: *Seré Inger*.

Se reanudan las llamadas a Regin. El sujeto discursivo grita su nombre a los cuatro vientos y le contesta el eco (*IN IN IN*…) y el murmullo silencioso del viento y el agua: *NS NS NS*. Fonosimbólicamente, las dos series difónicas condensan el principio y el final, ya que designan el comienzo del nombre (**IN**) y el término del apellido (**NS**). Además **IN**, morfológicamente, es una preposición, cuyo significado "dentro de" apunta a la pluralidad de presencias femeninas escondidas en el nombre propio como Isis, la diosa de los mil nombres. El reverso **NI** sugiere el descenso al "no-mundo" (lo ni). La **S** de **NS** contrarresta, en cambio, el movimiento disgregador de la **N** y describe, por su similitud con la escala, la serpiente y la llama, el ascenso a lo celeste y la regeneración (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 460).

Inger Stevens renace mágicamente con la figura de Regin Snevets en el blanco de la página como en la pantalla cinematográfica y la invocación se convierte en himno: *REGIN REGIN REGIN*.

La variación quinta (Fig. 3) tiene algo de calidoscópica, porque amalgama las imágenes polisémicas de la escala, la copa, la tumba, el rayo y el espejo.

La escala inicial sugiere el descenso/ascenso ritual del iniciado a la morada de Regin. El ansia de penetrar en el interior del nombre/ persona se ve recompensada con la intuición de un calor íntimo. El fuego, suscitado por el anagrama latino *IGNIS*, late en el corazón de Regin.

Las alusiones a la Reina mercurial (*REGINE*) y al fuego negro — en *NIGNERNEN* se leen en calambur los intertextos *IGNER NIGER*— determinan la caracterización de Inger Stevens como modelo de sublimación alquímica.

Los alquimistas conservan de Heráclito la concepción del fuego como origen de la vida y fuerza transformadora. Su color negro lo homologa al "Sol Níger", es decir, a la "primera materia" sin elaborar, que ha de ser sometida a un largo proceso hasta trasmutarse en el oro filosófico. En el texto el fuego cumple una doble función: actúa de agente regenerador y símbolo sexual.

Frente al descenso de la escala al abismo, la línea ascendente con el nombre de la actriz representa la vida. Por su morfología y su poder creador (*ENERGIN* 'energía') se asemeja al rayo. Escala y rayo confluyen en una **R**, grafema que simboliza el impulso, la

acción, la renovación. El cruce de ambos vectores da lugar a una **V** polisémica. Es el signo de la victoria sobre la muerte e, icónicamente, una copa o una sepultura.

La copa presenta un complejo simbolismo, ya que, gracias a su fisonomía femenina, ha sido comparada al vientre o al seno materno y convertida en vaso del que mana la leche primordial, y recipiente donde reposa el elixir de la inmortalidad. El hablante desciende en busca del reposo y el *calidum innatum* y sueña con la conquista del fuego sexualizado (Bachelard, 1966).

La imagen del rayo-falo atravesando la copa-vulva reproduce la cópula simbólica de los amantes. Se funden y resuenan gritos de placer y dolor: *IIIIEEEE IIIIEEEE*, que nos devuelve al llanto de la variación primera y anuncian la reverberación polifónica de la penúltima.

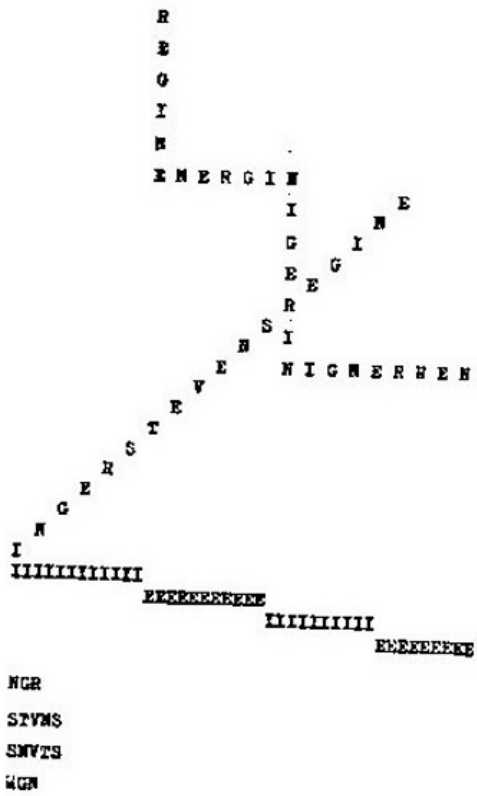


Figura 3

El complejo del retorno a la madre invierte el sentido de la muerte y establece el isomorfismo sepultura- cuna. La tumba se convierte en lugar de reposo y en promesa de regeneración. En el recipiente sagrado de la copa/ cuna /tumba es donde tiene lugar la metempsicosis. Inger Stevens se transfigura y los nombres de Regin y Gerin aparecen en el vértice del vaso. Metafóricamente, encarna el mito del Ave Fénix, la periódica destrucción y recreación de la vida universal.

También es posible otro enfoque: el *NIGER* de la escala evoca la noche y el color de la tierra primitiva que, cruzadas al amanecer por el rayo solar —el anagrama latino *IGNIS*

aparece diseminado—, provocan la resurrección de INGER en sus complementarias REGIN y GERIN. La aurora aparece como un nuevo y cíclico comienzo.

En el plano inferior, la aparición refleja de sendos nombres sin vocales subraya la acción disgregadora de la muerte, señalada ya en la Figura 1. El nombre de Inger se disuelve en ceniza y de la ceniza nace Regin.

El espejo plantea los motivos del doble físico y verbal y el de la ambigüedad intrínseca del sentido.

El sujeto gráfico en su continua búsqueda de la amada se halla frente a un mágico espejo, que alberga el encuentro de una presencia y una ausencia. La ausencia se corresponde con Inger, ya muerta; y la presencia, su reflejo, Regin. Ese enfrentamiento revela la multiplicidad del yo: ella es la alteridad.

El sujeto gráfico-poético explota las posibilidades sémicas de las palabras, las deconstruye para luego reorganizarlas desde perspectivas insólitas. La inversión de los elementos lingüísticos, al trastocar la norma, cuestiona la literalidad del significado y abre la puerta a otros tácitos, que el lector ha de elaborar.

El penúltimo texto (Fig. 4) se articula en dos partes complementarias. Ambas se inician con un epíteto —*VIRGEN REGIN / VIRGEN NIGER*—que atribuye a *REGIN* la condición de Virgen Negra.

```
VIRGEN REGIN
IN
SSSSSSSSSSSS
          IN
          NNNNNNNNNNN
IN
TTTTTTTTTTT


VIRGEN NIGER
          TE SÉ

IN                V S T E
GEN               S V T E
                  T V S E
IN                V T S E
REG               S T V E
                  T E V E
IN                E E E E
GRE               E E E E

IN                I I I I
RGE               I I I I
```

Figura 4

El culto a las Vírgenes Negras se descubre en la mayor parte de las religiones y mitologías de Asia, Oriente Medio, América, África y Europa. Sus diferentes

denominaciones y representaciones −Isis, Cibeles, Deméter, Ceres… − responden al arquetipo de la Diosa- Tierra (*Magna Mater*), donadora de vida y fertilidad. El origen de esta adoración seguramente haya que situarlo en el Neolítico, en las pequeñas esculturas de mujeres embarazadas con grandes pechos (Venus de Willlendorf). La Diosa-Tierra simbolizaba en las cosmogonías primitivas el principio femenino de todas las cosas, que el Sol, lo masculino, fecunda para dar origen a la Naturaleza (Huynen, 1976).

Los epítetos crean sendos desarrollos sobre la base de la repetición paralelística. En el primero la amada se proyecta sobre tres grafemas, **S**, **N** y **T**. El yo discursivo descubre mediante el calambur *VI VIRGEN REGIN* cómo REGIN se encarna en la llama y la sierpe (**S**). La llama significa el fuego amoroso, a la vez que remite, como en el caso de la serpiente, a la renovación cíclica, al tránsito de la muerte a la resurrección. Esta última dualidad se representa, respectivamente, con la **N** y la **T**. Ahora bien, la revelación (*VI VIRGEN REGIN*) se tiñe de dramatismo. La lectura lateral permite unir las *eses* con *IN* y los grafemas **T** e **I**. El resultado, un intertexto *SIN TI*, que evidencia el desgarro existencial y plantea un tema de reminiscencias trovadorescas, la nostalgia amorosa. La idealización de la mujer, al amor entendido como una pasión insatisfecha, la experiencia de la soledad acrecentada con la separación que la muerte impone nos recuerda el *Cancionero* de Petrarca y las *Églogas* de Garcilaso y los ejemplos más cercanos de Nerval y Poe.

El poema nace para salvar esa distancia y restaurar la unidad perdida. El yo, movido por el deseo, inicia la ascesis interior. Los grafemas **S**, **N** y **T** fijan las etapas del recorrido. Si la **S** equivale a adentrarse en uno mismo, la **N** apunta, por su valor disolutivo, al desnudamiento interior y la **Tau** erguida se erige en escala para lograr la plenitud. El movimiento progresivo-regresivo de la sección refuerza la noción de viaje añadiendo la de retorno al Principio.

Entre la primera y la segunda parte se produce un salto temporal. Del anhelo del encuentro con su yo celeste se pasa al conocimiento extático. El sujeto poético abandona las estrategias de enmascaramiento y elipsis para explicitar la vivencia mística. La confesión —*TE SÉ*— y el espacio escogido, el centro de la página, expresan el goce de la unidad. Colocadas a ambos lados del eje central se levantan sendas columnas de letras, que simbolizan la puerta de acceso a la eternidad.

Las columnas muestran una distribución estructural en forma de quiasmo. Si en la primera los grafemas iniciales permanecen fijos y los demás, móviles; en la segunda, el orden se trastorna: los dos primeros elementos se permutan en cruz, mientras que los restantes no cambian.

El tema de la unión amorosa planteado por el "TE SÉ" se modula de distinto modo en cada una de las cadenas de combinaciones.

En la primera el nombre se encabalga. Ligado a "TE SÉ", produce la oración "TE SÉ IN…". El enamorado contempla cómo el cuerpo/nombre de Inger se fragmenta para dar lugar, como en la primera variación a las reencarnaciones, GERIN Y REGIN.

En la segunda se esboza de modo elíptico el relato del encuentro amoroso. Arranca con el eco de Venus, diosa romana del amor pasional "V (E) N (U) STE" y con la sugerencia de la llegada de la amada "VINISTE". La adivinanza fonética "T V S E (*TE BESÉ*)" da paso a una intimidad, que estimula el empeño del amante de transfigurarse en el objeto amoroso. La exhortación "TV SE (*TÚ SÉ*)" de la tercera línea hay que proyectarla

sobre la serie de nombres de la columna de la izquierda: *TÚ SÉ INGER, GERIN, REGIN*. En la siguiente, resuena con el reverso especular "ES TV(*ES TÚ*)" el eco de la mística sufí (D'Ors, Corbin); en concreto, el diálogo del alma y *Daena* en el puente de Chinvat al tercer día de la muerte. A la pregunta del alma: ¿Quien eres? Ella responde: "Yo soy tú mismo" (Parra, 2001: 173).

La adivinanza fonética "S T V E (*SE TE VE*)" y su reduplicación "SE VE" retoman el motivo de la visión con el que se abre el texto. De la revelación inicial "*VI VIRGEN*" se pasa, gracias a un proceso de metaforización, a la identificación de la amada con un cuerpo luminoso. La referencia al planeta Venus como estrella matutina y vespertina y la alusión en calambur a la bíblica madre de la especie humana, EVE (Eva en castellano) traslada a *INGER, GERIN, REGIN* la condición de alma del mundo, por cuyo poder despiertan las fuerzas creadoras de la naturaleza (Grimal, 2000). Su posición elevada respecto al sujeto marca el inicio del anticlímax. El enunciador lírico, vuelto a la soledad, la reclama con un larguísimo grito de es e íes finales.

La octava variación (Fig. 5) consta de dos partes. La primera se inicia con dos series de palabras, en las que se repiten, respectivamente, las anáforas *VEN* y *SE*. Con *VENERIS*, genitivo de Venus, se plantea el tema del amor, que el intertexto en retrocado *SIREN* ('sirena') precisa. Al igual que las criaturas fabulosas, mitad pez o pájaro, seducen a los navegantes por la belleza de su cara y la armonía de su canto, el yo textual sucumbe a la tentación mortal y reclama reiteradamente: *VEN… VEN… VEN*.

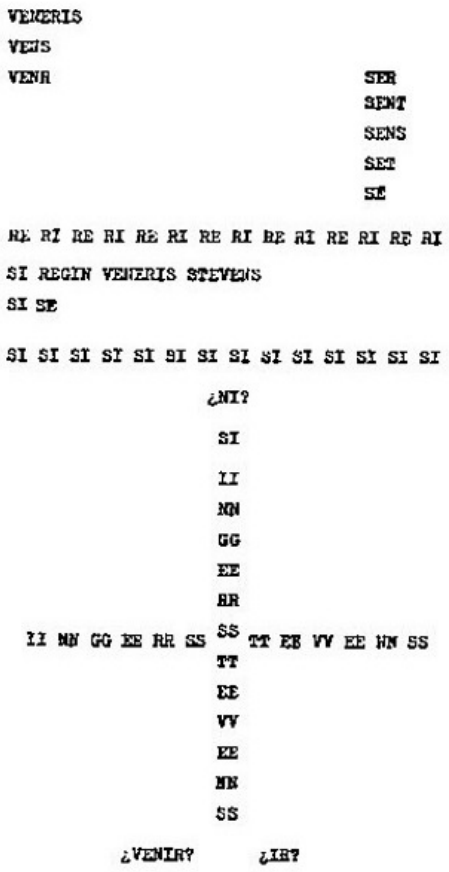


Figura 5

La segunda palabra *VENS*, eco del sobrenombre de GERIN, *VENSSTE*, explicita la conexión con la diosa del amor y la muerte. Para Cirlot, la Mujer es un símbolo siempre doble, que reúne las facetas de *genitrix* y *castradora* (Prudon, 2004: 118). La tercera muestra mediante la adivinanza fonética "*VENR VENERÉ*" la devoción del enunciador por la *donna angelicata*. A Ella dirige su súplica en el deseo de alcanzar con la destrucción la plenitud amorosa.

Si descomponemos el primer término surge en calambur disémico, además de *VEN*, *ERIS*, segunda persona del singular del futuro imperfecto de indicativo del verbo *sum*, traducible por *SERÁS*. Pronunciando las consonantes finales de *VENS* y *VENR* se forma la adivinanza fonética *SERÉ*. El *SERÁS* y *SERÉ* introducen el motivo que va a dar unidad a la segunda hilera, el ser.

El espacio en blanco que media entre las dos series se semantiza. Sugiere el vacío, la carencia existencial. La búsqueda ontológica apuntada por el infinitivo *SER* se amplía a la sensualidad (*SENT*), el sentido poético y el conocimiento (*SENS*).

El enunciador lírico sublima a la actriz muerta. Cifra en ella y en sus homólogas REGIN, GERIN la restauración por el amor del equilibrio perdido entre el cuerpo y el espíritu. Ellas aúnan la condición de amadas y madres del ser, el sentido y la sensualidad.

La alusión a Set, dios egipcio que designa el demonio de las tinieblas, confirma la vocación hermética de las *Variaciones* y del último Cirlot. La correspondencia de la adivinanza fonética *VENR* (VENERÉ) con *SENS* y *SET* constituye toda una declaración de principios estéticos y una apuesta por la *oscuridad inspirada*.

El imperativo de cierre *SÉ* se prolonga con el primer dífono de la retahíla siguiente y produce *SERÉ* y el palíndromo *ERES*. El enunciador cobra una nueva identidad, la de Osiris, rey egipcio de los muertos. Nos lo confirma el eco diseminado del nombre y categoría *SIRI REI*. Se precisa así el propósito del verbo anterior, *SERÉ/ ERES OSIRIS*.

La alusión a Set, hermano y enemigo de Osiris, y la presencia de Isis completan la recreación el mito. El personaje orisíaco asume su destino sacrificial (*SÍ, SÉ*), paso previo al renacimiento. La letánica recitación *RE RI* esconde el retrocado *IRÉ* y sugiere mediante la aliteración de vibrantes y el intertexto *(H) ERÍ* las dificultades que entraña el camino de iniciación al ser. El *leitmotiv* de la composición *VENIR/ IR* reaparece en los nombres de los tres personajes *REGIN VENERIS STEVENS*, vías para alcanzar la individuación.

La aceptación del sino transfigura los síes del anverso, en una invocación oracional a la gran maga: *SÍ SÍ SÍ ISIS ISIS ISIS*…. Al igual que Isis reunió los miembros dispersos de su esposo y su hijo Horus les dio vida, el nuevo Osiris ansía superar su escisión interior y vencer la muerte transfigurándose en alma (Eliade, 1999, I: 143).

Tres preguntas enmarcan la cruz gemelar: una, arriba (¿*NI*?); las de abajo, ¿*VENIR*? ¿*IR*? La primera se responde afirmativamente, ya que la plenitud del ser se alcanza en el "No-Mundo" (lo ni). El "No-Mundo" designa la nada y un lugar de ensoñación habitado por sentimientos y personajes imaginarios (Díaz Sancho, 2007: 94).

Las preguntas finales mencionan acciones, la de ir o venir, carentes de sentido. El amor trascendente ha abolido las nociones de tiempo y espacio.

La duplicación del nombre de la actriz en la cruz visualiza los esponsales místicos entre el sujeto y objeto amoroso. El yo se transforma en la otredad y el nombre se redobla. Signos de esa fusión hallamos en dos lugares de especial densidad semántica, los extremos

y el centro. Las dobles *eses* del centro y final sugieren las serpientes del caduceo, símbolo alquímico de la conciliación de fuerzas opuestas. Las **Taus** también conjugan los contrarios y son el puente que conduce de la muerte a la salvación.

Las cruces enfrentadas provocan por frotación el fuego físico e insinúan el acto sexual (Durand, 2006: 339-40). Los amantes se consumen en las llamas. Su muerte aspira, como los rituales estacionales del fuego, a la regeneración.

El sujeto poético resurge como en la Figura anterior a través de la ligazón de las *eses* y *taus* (*TE SÉ*) y comunica el júbilo de la unidad. La fusión de los contrarios permite el pasaje al opuesto: el descenso al abismo de la primera variación se transforma en la última en ascenso a lo Absoluto.

Bibliografía

ALLEGRA, Giovanni (1991) "Juan- Eduardo Cirlot. Del Surrealismo a lo simbólico" en Gabriele Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve.

ANSÓN, Antonio (1994) *El istmo de las luces*, Madrid, Cátedra.

BACHELARD, Gaston (1966) *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial.

BARELLA, Julia (2007) "El poder de las palabras en la poesía de Juan Eduardo Cirlot", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 684, pp. 23-36.

BAYLEY, Harold (1990) *The lost Language of Symbolism*, London, A Citadel Press Book, II vols.

BARTHES, Roland (1966) *Crítica y verdad* (1994), México, Siglo XXI.

----- (1967) "Proust y los nombres", en *El grado cero de la escritura* (1973), Buenos Aires, Siglo XXI.

BLESA, Túa (1998) *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Dpto. de Lingüística General e Hispánica.

BONNEFOY, Yves (2010) *Diccionario de mitologías,* Barcelona, BackList.

CARNERO, Guillermo (1989) *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Antrophos.

CASADO, Miguel (2003) "Juan Eduardo Cirlot. *No debes olvidarme*", en *La poesía como pensamiento*, Madrid, Huerga & Fierro Editores.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1991) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1969.

CIRLOT, Juan Eduardo (1944) "Confidencia literaria", en *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996.

----- 1966) "La *Séraphita* de Balzac. El simbolismo del andrógino", en *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996.

----- (1969) "Contra Mallarmé", en *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga & Fierro editores, 1996.

----- (2001), Bronwyn, edición de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela.

----- (2006) *Diccionario de ismos*, edición de Lourdes y Victoria Cirlot, Madrid, Siruela.

----- (2007) Diccionario *de símbolos*, Madrid, Siruela.

----- (2008) *DEL* NO *MUNDO*. *Poesía (1961-73)*, edición de Clara Janés, Madrid, Siruela.

CORAZÓN ARDURA, José Luis (2004) *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Universidad Autónoma de Madrid.

CUSSEN, Felipe (2007) *Un puño abierto (discusiones en tormo al hermetismo poético)*, Universitat Pompeu Fabra (www. tesisenxarxa.net)

DÍAZ SANCHO, Iván (2007) *La estela de Orfeo: La poética de la trascendencia de Juan Eduardo Cirlot*, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras.

DURAND, Gilbert (2006) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1992), México, Fondo de Cultura Económica.

ECO, Umberto (1994) *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica.

ELIADE, Mircea (1999) *Historia de las creencias y las ideas religiosas* (1983), Barcelona, Paidós, III tomos.

----- (2000) *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* (1949), Madrid, Ediciones Cristiandad.

----- (2003) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1951), México, Fondo de Cultura Económica.

----- (2005) *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela.

FERNÁNDEZ, Emiliano y Enrique GARCÍA (1999) "Cirlot: poesía permutatoria y abstracción", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 589-90, pp. 165-78.

GRIMAL, Pierre (2000) *El amor en la Roma antigua* (1998), Barcelona, Paidós.

HUYNEN, Jacques (1976) *El enigma de las vírgenes negras*, Barcelona, Plaza y Janés.

JANÉS, Clara (1996) *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga & Fierro editores.

LIPPARINI, Fiorenza (2010) "Poesía moderna y glosalalia", http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/poesia-moderna-y-glosolalia/ (14 de junio de 2011).

LOTMAN, Iuri (1996) *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Frónesis-Cátedra- Universitat de València.

MESCHONNIC, Henri (1982) *Critique du rythme*, Paris, Verdier.

MEDINA, Raquel (1997) *El Surrealismo en la poesía española de la posguerra (1939-1950)*, Madrid, Visor.

MORALES, Gregorio (1998) "Cirlot cuántico", *Por ejemplo*, nº 9.

MURIEL, Felipe (2004) *Hermetismo y visualidad,* Madrid, Visor.

----- (2007) "¿Abandonar la escritura? (La metapoesía en la experimentación española de los años 70)", *Ínsula*, 726.

----- (2008) "La Neovanguardia poética en España", en José María Díez Borque (ed.), *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional.

NICOLÁS, César (1989) "*Novísimos* (1966-1988): Notas para una poética", *Ínsula*, 505.

----- (1995) "Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara", *Correspondance*, 4.

ORY, Carlos Edmundo de (1996) "La amistad celeste", en Enrique Granell Trías y Emmanuel Guigon (eds.), *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM, p. 18.

PARRA, Jaime D. (2001) *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce.

PÉREZ PAREJO, Ramón (2002) *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los cincuenta a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

PRUDON, Montserrat (2004) " Juan Eduardo Cirlot ou l'intution traversière ", en Danielle Corrado y Viviane Alary (eds), *Itinéraires. Mélanges offert à Évelyne Martin-Hernandez*, Presses Universitaires Blaise Pascal.

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl (1998) *La Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

ROSENBLAT, Ángel (1997) "El sentido mágico de la palabra", en *Ensayos diversos*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Articulación temporal y geografía mítica en *La memoria de agosto*, de Cristina Pérez Valverde

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

Frente a títulos clásicos como *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar o *Memorias de un solterón* de Emilia Pardo Bazán, esta novela de Cristina Pérez Valverde asume el singular y el artículo determinado como espacio de la escritura y altera también las coordenadas habituales en que el plural *Memorias* engloba una existencia y actúa a manera de legado histórico o ficcional. Se trata aquí de 'La memoria', como un agente dinámico activador de distintos tiempos narrativos que cristalizan en un mes concreto: agosto. Y en un día concreto, el 11 de agosto, festividad de Santa Clara, en donde entrevemos ya un eje de composición temporal anclado en el imaginario del *Kairós* cristiano[1].

A) Obviamente la trayectoria previa de la novelista, traductora de la mitología irlandesa, experta en W. B. Yeats y traductora también de cuentos y novelas de la literatura inglesa decimonónica, avala esta interpretación del sistema de tiempos organizados en torno a un *kairós* mítico. No parece que sea un riesgo crítico el hecho de asumir algo que corresponde a la trayectoria intelectual de una escritora, a su densa y compleja formación cultural. La 'memoria de agosto' expone ya en su título el mes canicular por excelencia, sitúa el arranque de la escritura en un viernes 10 de agosto, en que a manera de diario, la frase inicial del relato propone un orden, una articulación temporal: "Hoy hace un año que volvió a Riazor". Hemos dicho a manera de diario, y no 'en forma de diario', porque la tercera persona del relato le confirma al lector atento que se trata del diario de otro *yo*, o, según el desvelamiento clásico conocido desde Rimbaud, sucede que "*je* est un autre". Del mismo modo que el 'hoy' correspondiente en el relato al 10 de agosto de 2004, no puede ser el 'hoy' de la escritura de la novela. Se trata de un *hoy* explícito en la *memoria* y más concretamente en la memoria articulada por el tiempo canicular de agosto. En buen castellano popular, estamos en 'las calores'.

O, para ser más precisos, en una memoria de 'las calores' puntuada por los distintos tiempos, espacios y viajes de ese 'yo que es otra'; una memoria capaz de articular los hechos y las cadenas causales de hechos y explicarlos en función de un tiempo mítico, de un *kairós* ordenado por la festividad medieval de Santa Clara.

A diferencia de los libros de memorias, el relato de la memoria está ocultando y desvelando que el texto, el tejido mítico de los hechos narrados, no es la memoria

[1] En este sentido, el nombre de la protagonista principal, Belén, apunta a ese referente cristiano de forma inequívoca, frente a 'César' que apunta irónicamente al conquistador de las Galias..

de una instancia narrativa personal, sino de un tiempo sagrado. De acontecimientos que se relatan como partes de un entramado mítico, de un viaje iniciático y de un relato odiseico.

La *Odisea* es el relato épico por excelencia, si tomamos como patrón la pauta novelística; pero cualquier integración de ese referente cultural en un texto literario europeo del siglo XX incluye inevitablemente la adaptación moderna construida por Joyce (autor irlandés, claro) con el título de *Ulises*, y también el memorable poema de Kavafys sobre el regreso a Ítaca. El entramado narrativo de *La memoria de agosto*[2] no es inocente ni ajeno a la novela de Joyce, sistema de relatos organizados en un día y en un universo y una geografía rigurosamente míticos. El relato de Cristina Pérez Valverde, en cambio, actúa como un kaleidoscopio temporal cuyo ajuste cristaliza un día concreto, pero que se extiende a lo largo de muchos años y de varios linajes, como es habitual en las *sagas*. La conciencia narrativa de ese universo mitológico, sin el cual no se pueden interpretar atinadamente los hechos cotidianos, está explícita ya desde la segunda unidad narrativa del capítulo inicial, bajo el epígrafe: "Los celtas y el amor: lo que ellos no sabían".

Como se ve, estamos hablando de una novela de alta complejidad estructural, que no encaja con los relatos al uso, sino que requiere un atento escrutinio de los elementos que articulan la narración literaria. Dado que la autora es experta en los territorios de la metaficción[3], y que la cita literaria con la que se abre el primer capítulo procede de Borges[4], vale la pena indagar en esa vía de análisis. Podemos entender como un nivel detectable de metaficción el tipo de texto en el que la entidad narradora se distancia del proceso de escritura intercalando al menos un nivel hermenéutico entre los hechos relatados y su relato. Esto es muy claro en el comienzo de párrafo de la página 6: "Pasean frente a las costas desde las que partieron hacia Irlanda los hijos de Mil, y se empieza a desdibujar la noción del tiempo casi tanto como la del espacio" (p. 21). Obviamente el tiempo presente que asume esa entidad narrativa que cuenta los hechos es un presente sutilmente distinto del que se ha establecido al comienzo del capítulo inicial: no es el 10 de agosto, sino ya el 11; por lo tanto el 'hoy' inicial correspondía al comienzo de un proceso, y no al punto de construcción que articula el relato. El relato está organizado de una forma poliédrica, en tanto que consta de una serie de 'facetas' engarzadas por las aristas de la narración. En esta estructura poliédrica, el centro íntimo, el 'aleph' narrativo, parece

[2] Cristina Pérez Valverde (2010), *La memoria de agosto*, Madrid: Arcopress,

[3] De forma explícita en Margaret Atwood, novelista con quien se ha comparado a Cristina Pérez Valverde, seguramente con atinado criterio. De hecho este rasgo de la novelista granadina se transfiere a la instancia narrativa metaficcional: "El encuentro que hizo saltar la chispa se produjo en Sevilla, en la presentación de *El huevo de Barba Azul*, una traducción de cuentos de Margaret Atwood" (p. 59). Y poco después, entre otras citas típicamente metaficcionales: "Con una naturalidad que no parecía fingida, le aclaró que había conocido a la Atwood allá por los años 70 en un seminario de Northrop Frye, durante la época que pasó él en Toronto".

[4] "Mi relato será fiel a la realidad, o en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo" (Jorge Luis Borges).

ser ese 11 de agosto de 2004, que engloba todos los momentos que forman el día como día de Santa Clara. De este modo el objetivo de la cámara que sigue a los protagonistas es un objetivo vicario de ese 'aleph' inmóvil y mitológico.

B) La consistencia formal de la estructura narrativa de un texto no depende de la superficie anecdótica, sino de lo que Barthes ha llamado 'el espesor del signo'; es decir, de los diferentes estratos de narración y de que el engarce entre unos y otros se produzca de forma natural y coherente, justificada textualmente.

La memoria que da sentido a los hechos está, como hemos visto, ordenada de forma mítica, pero el decorado, la espacialidad física en donde esos hechos suceden, está habitado también por un modelo mítico y, gracias a ese espesor de signos, la voz narrativa que relata los hechos puede asumir un texto metafórico sin que la fluidez del relato se resienta: "El paisaje se transforma en patio donde tender los miedos" (pp. 26-27). Ese 'patio donde tender los miedos' está lejos de ser gratuito: procede de considerar esos miedos, en plural, como sábanas o ropa que puede tenderse en el espacio. En un espacio mítico que sustenta estas decisiones estéticas sobre la forma del texto. Los miedos se pueden tender al sol porque la memoria narrativa transustancia los sentimientos ocasionales, puntuales, en categorías expresivas del ser, en fragmentos de humanidad de los personajes, detectados por esa memoria omnipresente y vigilante. Junto al decorado mítico, en donde el espacio atlántico pasa a metaforizarse como un patio, la sutil construcción narrativa procede precisamente del océano, es decir, de la potencia regeneradora del agua en el espacio acuoso de lavatorio moral. De la misma manera la metáfora del abanico ("desplegar el abanico de sus hijas, las muchas vidas que la precedieron", (p. 54) se sustenta de forma natural en el calor, es decir, en una forma atenuada del fuego. La consistencia mítica que relaciona ese espacio alegórico con la experiencia del viaje iniciático se lleva a cabo acudiendo a todo el 'decorado mítico', en el que la memoria es "una brújula necesaria en su viaje", y éste es un "misterioso periplo…para buscar respuestas en donde no alcanza la memoria" (p. 54). En el fragmento final de este primer capítulo encontramos ya en filigrana el punto de origen del entramado mítico: "perfume de las rosas del patio de sus abuelos en la vieja casa de las Tenerías". Así, como en toda estructura mítica coherente y densa, hay un tiempo originario del cual los distintos tiempos narrativos son jalones que explican los hechos de cada uno de los tiempos particulares de los diferentes actores del drama.

C) El desván de la memoria

Si entendemos la memoria como una arquitectura homóloga de la arquitectura del relato, el viaje iniciático no puede ser hacia el exterior, sino hacia el interior, representado en el desván del tiempo, de la genealogía familiar. El decorado mítico se elabora, como en el poema de Miguel Hernández, en ese tiempo amarillo de las fotografías antiguas: "Todo empezaba en un retrato. Eulalia de la Rosa, la del

marquito oval y el vestido cancán y lazos azules, la dueña del estuche-tocador-escritorio forrado en terciopelo. La tatarabuela." (p. 50). Se ha nombrado, en efecto, a la manera de las tragedias griegas[5], la maldición familiar que enturbia y condiciona el devenir de los agostos venideros. Una primera Culpa que genera hechos regidos por la fatalidad. Naturalmente, ni *La memoria de agosto* es una tragedia griega, ni los personajes son conscientes de vivir simulacros de vidas trágicas. Es la instancia narrativa la que selecciona y ordena los hechos y la que propone una hermenéutica que pueda explicarlos. Esa instancia narrativa que, conforme a los principios básicos de la metaficción, se muestra en el tejido narrativo, acudiendo de forma natural a la metáfora de contraste con la del lavatorio: la mancha de aceite en el uniforme del colegio: "Con el último resquicio de lo que podría denominarse pudor familiar y sentido de la responsabilidad ante el clan, le dio la sensación de que escandalizaba a generaciones precedentes. No es propio de ti, imaginó que decían" (p. 34). No se trata de un narrador omnisciente, como podría pensar un crítico ajeno a los mecanismos de la metaficción. Ese breve texto admonitorio corresponde a la instancia moral que procede de la Culpa originaria y que tiñe de subjetividad el comportamiento de la protagonista, pero al mismo tiempo, distanciada por la instancia narrativa, provoca un relato objetivo en la exposición de la secuencia de acciones, personajes y acontecimientos.

D) La metaficción y el entramado mítico

La conciencia del texto como producción de una instancia narrativa es lo que caracteriza a la metaficción, aunque no es ésta la única característica del texto metaficcional. En todo caso está claro que si dicha instancia narrativa introduce en el texto un referente literario explícito y lo pone en relación con lo que les sucede a los personajes de su relato, la metaficción se constituye, a partir de ese momento, en el estrato de narración más abstracto. Es lo que sucede cuando Belén se entera del nombre de la primera esposa de César Enríquez, que se llama Berta. "¿Berta? ¿Cómo la mujer de Rochester?" (p. 57). Esta pregunta corresponde al personaje y en principio sirve para anotar como característica de Belén un conocimiento literario de la novelística inglesa tradicional. Pero cuando la instancia narrativa primaria apunta que se trata de una referencia a la novela *Jane Eyre* e introduce en el texto (en cursiva) un fragmento de crítica literaria sobre Charlotte Brontë, se da un paso estético esencial, porque todos los elementos del relato, incluido este rasgo cultural de la protagonista, confluyen en la interpretación general de que el sustrato de fondo es de tipo mítico: "la historia de la institutriz ya constituía una especie de mito de la infancia" (p. 58). Mucho más adelante en el desarrollo del texto, al final del capítulo V, encontramos un fragmento en donde se articulan todos estos planos en forma de

[5] La alusión a las tragedias griegas aparece de forma explícita en la novela como un referente más de la metaficción.

poliedro narrativo: "*Wounded*, herida, César. No soy la institutriz perfecta, señor Rochester. Yo también tengo algo de Berta, yo también padezco la locura en mi ático particular." (p. 170). Como se ve, hay una arquitectura literaria explícita en donde la construcción de un piso bajo, un primero, un ático y un desván es una homología semiótica de la propia arquitectura narrativa. El decorado mítico del espacio interior de la protagonista frente al sistema en donde se imbrican el itinerario, los lugares y el simbolismo antropológico del espacio exterior, gestionados por la instancia narrativa, que es la que establece el acceso de un estrato al siguiente por medio de la consulta explícita al repertorio literario subyacente.

Lo mismo sucede con el entramado de citas, en donde la cubanidad de César Enríquez se resuelve en una cita perfectamente enlazada con el motivo central de la memoria, pero también con el hecho de que el escritor cubano citado es un epítome de uso de material mítico para iluminar los hechos cotidianos: "al mismo tiempo que reencontré ese retrato tuyo de hace tres siglos, di con una cita de mi paisano José Lezama Lima (…) Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma" (p. 129). Como todas las obras literarias de alta complejidad, *La memoria de agosto* transita entre el territorio de la emoción cuando se activan los recuerdos de los personajes y se indagan las formas estéticas de mostrar en cada gesto un cambio de contenido emocional, y el tejido simbólico organizado (en la forma geométrica del poliedro) por la memoria, el plasma mítico que permite ensamblar de forma coherente todos los elementos del relato.

E) La reconstrucción irónica de los hechos

El otro elemento central de un texto de metaficción es el que procede del fondo literario cervantino: la ironía, cuyos mecanismos han sido analizados minuciosamente por Wayne Booth y puestos de relieve por Milan Kundera en lo que atañe a Cervantes. Sin necesidad de usar terminologías específicas, parece claro que *La memoria de Agosto* propone un entramado muy complejo de articulaciones narrativas de la ironía. Es el caso de la manera de relatar un momento tragicómico de las sesiones de terapia grupal de la protagonista, en donde las disquisiciones narrativas permiten la aparición del siguiente párrafo:

> Belén se hizo su propia composición de lugar. Y de repente, él: alto, pelo acastañado a la altura de los hombros, barba incipiente, estilo sutilmente alternativo. Y la estaba mirando fijamente tras sus gafas de montura dorada. En aquel recóndito lugar de otra galaxia en donde la obligaban a procrear, él sería su compañero. ¿Qué tal un nombre? Para el sitio. Ostras, la situación daba pie para una distopía al estilo de la Atwood. (p. 108)

'Al estilo de la Atwood' asume que el texto es una reelaboración de un subgénero y al mismo tiempo sitúa los hechos en una perspectiva irónica, puntuada en zonas del

texto por medio de adverbios (*sutilmente* alternativo), de clichés de la literatura *pulp fiction* ("la estaba mirando fijamente") y de aviesas preguntas retóricas que concluyen en comentarios con muletillas populares ("Ostras, la situación daba pie…"). Hay, pues, un espacio irónico que ocupa el relato en forma de malla fina, puesto que llega hasta la elección de unidades léxicas, pero que procede de la construcción más abstracta, del nivel semántico del texto; la ironía es productora de sentido y al mismo tiempo resulta un factor de diferenciación de la perspectiva con la que cuentan los hechos: cuando no se usa esa pátina irónica, la descripción de los personajes o de los hechos adquiere perfiles de novela realista con un uso muy preciso de los mecanismos descriptivos de la emoción: "Mantiene los ojos cerrados, acurrucada bajo el cristal, la cabeza apoyada en las rodillas" (p. 162). Se trata de la descripción precisa de un gesto que revela una situación anímica crítica. Un estado de crisis emocional que paraliza la capacidad de actuar. La presencia o ausencia de textura irónica revela su importancia en el proceso de elaboración del texto. De un texto que se nos aparece como la aportación más relevante de la literatura española del último decenio al territorio de la metaficción.

Un *requiem* beffardo: Domingos Bontempo, *S. Il Nobel privato*, s.l., Cavallo di Ferro, aprile 2011

Arlindo José Nicau Castanho

La paternità intellettuale (*intellettuale* per modo di dire) di questo libro, che nella sopraccoperta viene cautelarmente presentato come *un romanzo* − cosa che non è affatto −, è attribuita ad un fantomatico Domingos Bomtempo, pseudonimo palese con il quale si fa il verso al Domingos Mau-Tempo di *Una terra chiamata Alentejo* (ma anche all'omonimo compositore e musicista dei primi dell'Ottocento). Su queste cautele avrei ancora qualcosa da aggiungere, ma preferisco passare subito all'analisi sommaria del testo, iniziando dall'ultimo capitolo, il 16°, che si conclude con la morte del protagonista, l'unico Nobel portoghese per la letteratura, José Saramago: una morte che invero è già avvenuta, quasi un anno fa. Il modo come il personaggio Saramago viene braccato − a tutti gli effetti sembra proprio un caso di *stalking* − lungo le pagine del preteso *romanzo*, fino al momento in cui lo si fa morire una seconda volta, mi dà la forte impressione di trovarmi di fronte ad una sorta di vendetta postuma, escogitata da menti tanto perverse quanto meschine: il tipo di rivalsa frustrata, di accanimento isterico, inutile e, in fondo, del tutto impotente, che in portoghese viene giustamente detto *bater em mortos* (picchiare i morti).

Chi ha scritto questo *pamphlet* spudorato contro la memoria dello scrittore di Azinhaga conosce maluccio la sua opera e ancora meno la sua vita, altrimenti non avrebbe limitato i riferimenti maligni ai suoi scritti a tre o quattro dei molti libri che ci ha lasciato e non avrebbe ripetuto in continuazione le stesse calunnie generiche, come una portinaia piena di voglia di offendere ma a corto di "materia prima", cioè di informazioni, di dati concreti su cui ricamare; e dotata, al contempo, di un'immaginazione talmente arida che non le permette neppure di inventarsi quello che non le è dato sapere.

In una veloce carrellata attraverso i precedenti 15 capitoli − e, fidatevi, non meritano di più −, "la portinaia mannara" ci presenta un Saramago assolutamente improbabile per chi l'abbia conosciuto minimamente: un impotente sessuale sin dalla gioventù, imbranatissimo con le donne, cornificato in continuazione dalla seconda moglie e permanentemente ossessionato dal suo "grande rivale" letterario, António Lobo Antunes, nonostante il Nobel che, in principio, l'avrebbe dovuto mettere al riparo da tali debolezze.

A Saramago e a Pilar del Río non sono risparmiate le messinscena in cui sono protagonisti, loro malgrado, di episodi boccacceschi o piuttosto *porno-trash*; ma lo stesso tipo di fango mefitico viene gettato anche sui genitori di Saramago, e non voglio neppure sporcarmi (di più) la bocca con il racconto di simili viltà. Quello che merita risalto è il fatto che questo tristo esemplare acculturato di "portinaia mannara", che non rispetta uno scrittore da poco deceduto, che non rispetta la sua vedova e neppure gli umili genitori di lui, deceduti, essi, tanti anni fa e ben lontani dalle glorie del mondo, abbia ancora litri e litri di bile da versare e che questi pochi bersagli, quasi tutti ormai inermi (ma non proprio

tutti, dunque mi sa che presto troverà pane per i suoi denti), non bastino a farle scaricare il livore che si sente bollire dietro ad ogni sua parola, un livore che non si accontenta di un oggetto preciso e che anzi, continuando a crescere a dismisura, diventa quasi onnivoro: ce n'è, dunque, anche per Lobo Antunes, per Tabucchi, per Moravia etc. Gli strali si riducono sempre, però, a scemenze che farebbero pena se non facessero ribrezzo: Lobo Antunes è matto da legare e, per di più, è un piscione incontinente e compulsivo, Tabucchi scrive solo libricini striminziti e gli editori si devono scervellare per gonfiarli (non è vero e, anche se lo fosse, è la stessa critica che un mafioso semianalfabeta avanzava sui libri di Sciascia); e, come se non bastasse, ha ancora dei baffettini "da fascista" (!), e via di questo passo − risparmiamoci, almeno noi, un po' di schifezze e di castronerie...

Quali settori del pubblico lettore potranno eventualmente venire ad interessarsi ad una simile successione di invenzioni maligne, di trivialità e di segreti da pulcinella, scritti "da cani", per di più? Aspiranti scrittori affetti da mediocrità congenita, ambiziosi frustrati, furbetti inappagati e invidiosi di ogni risma ci andranno − probabilmente − a nozze; ma non saranno, forse, neanche tanti. La cosa più sorprendente è che un settimanale considerato "di sinistra", «L'espresso», abbia dato copertura ad una simile colata di liquame, con un entusiastico "servizietto" di due pagine intere: Angiola Codacci-Pisanelli (caposervizio delle pagine culturali), "Saramago desnudo", «L'espresso» datato 14 aprile 2011 (la data è "una furbata", essendo il n° in questione uscito l'8 aprile), pp. 126-7. Ancora più sorprendente, se possibile, il fatto che vi si attribuisca la paternità di questo sputacchio letterario ad uno scrittore rispettabile come José Luís Peixoto... Ma si rende conto, la sig.ra Codacci-Pisanelli − che poi lavora per «L'espresso», mica per «Panorama» − di quello cui si è prestata, della bassezza delle manovre (commerciali e "squadristiche") cui ha dato man forte?

Può darsi che mi sbagli, ma non credo neppure che una simile deiezione letteraria sia stata scritta originariamente in portoghese per venire poi lanciata "nella sua versione italiana", in «anteprima mondiale», come viene strombazzato nella sopraccoperta. Malignità per malignità, come autore probabile di un tale scempio (letterario e morale) ci vedrei piuttosto il Claudio Toscani che fulminò la salma di un Saramago appena spirato, dall'alto delle candide pagine dell'«Osservatore Romano», con il più vile dei necrologi, o la comproprietaria della furbissima casa editrice luso-italiana (o italo-lusitana) dell'infame libello, Romana Petri, o un qualsiasi tirapiedi del pur vendicativissimo Berlusca (non dimentichiamo i guai di Saramago con la ormai berlusconiana Einaudi, a proposito delle sue "pagine infuocate" sul primo ministro italiano)... Un libro talmente cretino che difficilmente avrebbe potuto essere scritto da un solo imbecille, quasi di sicuro ce ne sono voluti almeno due!

Forse uno di questi ipotetici imbecilli è portoghese e l'altro italiano: in effetti ci sono errori nei riferimenti in portoghese e apprezzamenti (quasi razzistici) sulla gente lusitana che sembrano caratteristici di uno straniero che "mastica" la lingua e "bazzica" il paese; e non mancano neppure gli svarioni d'italiano, attribuibili ad un redattore portoghese − affiancato da un revisore linguistico italiota che o è linguisticamente poco competente o si

è fatto delle gran dormite − piuttosto che a una fantomatica Joana Clementi, presunta traduttrice di questo spurgo novellistico nella lingua di Petrarca.

Pisa, 18/4/2011

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Las claves de *La Celestina* anterior a Rojas

Milagros Gil Lázaro
IES Cardenal Sandoval y Rojas

El artículo pretende reseñar el libro *Hacia* La Celestina *anterior a Fernando de Rojas,* editado por José Antonio Bernaldo de Quirós, que se inspira en la teoría de que el primer manuscrito, anónimo, era una obra breve, pero casi completa. Fernando de Rojas la terminó con la adición de dos actos finales y numerosos textos intercalados, lo que dio lugar a la *Comedia de Calisto y Melibea,* posteriormente ampliada como *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. El editor parte de la *Comedia* y marca con letra cursiva las hipotéticas adiciones. Se comprueba entonces la unidad dramática y la gran calidad estilística del texto primitivo frente a los latinismos y la adjetivación ornamental añadidos por Rojas.

Nos encontramos ante un libro realmente llamativo para los lectores aficionados a nuestra literatura clásica. En este caso, para los lectores de *La Celestina*.

José Antonio Bernaldo de Quirós, apartándose de la práctica habitual de editar la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (21 actos), edita la versión corta de *La Celestina*, titulada *Comedia de Calisto y Melibea* (16 actos)[1]. ¿Por qué esta decisión?

Bernaldo de Quirós se declara ferviente partidario de la teoría de José Guillermo García-Valdecasas sobre el nacimiento de *La Celestina*. Hipótesis, por cierto, que va abriéndose paso cada vez con más fuerza[2]. Según esta teoría, el manuscrito anónimo del que partió Rojas no contenía sólo un acto (como en general sostiene la crítica), sino catorce. La obra estaba, por tanto, casi acabada, y lo que hizo Rojas fue completarla con los actos XV y XVI (básicamente dos monólogos) e intercalar sentencias de Aristóteles, Petrarca y Séneca en el resto de actos. Una teoría realmente sugestiva que continúa un camino ya abierto por celestinistas como Antonio Sánchez y Remedios Prieto o Fernando

---

[1] Recientemente José Luis Canet ha tomado la misma decisión de editar la *Comedia*.

[2] Cfr. Piero Menarini, "Il *Romeo e Giulietta* spagnolo scopre un papà mezzo italiano", *Libero*, Milano, XLVI, 14-I-2011, n° 11, p. 32: "si possono sinteticamente fissare alcuni punti qualificanti (e, secondo noi, probanti) per comprendere l'intera vicenda. Fernando de Rojas è sincero in tutto ciò che afferma; se si fosse preso sul serio quanto scrive nella lettera e nell'acrostico, si sarebbe capito prima che egli veramente si trovò tra le mani un testo da "portare a compimento", mancante solo della conclusione e delle fase di rifinitura (ci sono addirittura varianti). Le vistose differenze di stile e di pensiero dimostrano che Rojas non compose che gli atti dal XV al XXI, aggiungendo inoltre qua e là scene e dialoghi pessimi". Cfr. también Julio Alonso Asenjo, "Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna", *TeatrEsco* 4 (2010): 29-62, p. 52: "De representaciones, habituales seguramente por esas fechas en esa universidad (y posiblemente en todas), nos alertaría la extensión de la *Celestina* en los primeros I-XIV autos, anteriores a la intervención de Fernando de Rojas, pensados para la representación según la práctica de la comedia humanística en Italia".

Cantalapiedra, que vienen defendiendo desde hace ya tiempo hipótesis que tienen muchos puntos en común con la que ahora adopta el libro que reseñamos.

Bernaldo de Quirós (como su modelo, García-Valdecasas) parte de la idea de que el autor anónimo es artísticamente muy superior a Rojas. Por lo tanto, trata de *restaurar* el texto original. Para ello edita con letra redonda los textos del anónimo y con cursiva las presuntas interpolaciones rojanas. Y el resultado es, como mínimo, sorprendente: los textos presuntamente originales, eliminadas las cursivas, encajan perfectamente, y constituyen un modelo idiomático de claridad y precisión, muy distinto de las interpolaciones, caracterizadas por el latinismo y la sintaxis compleja y aun farragosa. Se encuentra por tanto el lector con una *Celestina* asombrosamente sencilla y próxima, breve, sin alusiones mitológicas, sin sentencias interpoladas. Apasionante. Y surge una pregunta inevitable: si Rojas fuese el autor de *La Celestina* a partir del acto II, como se suele creer, ¿se habría entretenido después en desfigurar la obra, y lo habría hecho cambiando sus principios estilísticos? Realmente, cuesta creerlo.

Procede recordar que el humanista Juan de Valdés señaló en *La Celestina* dos defectos: el amontonamiento de vocablos y el latinismo. Y añadió: "Corregidas estas dos cosas en *Celestina*, soy de opinión que ningún libro hay escrito en castellano donde la lengua no esté más natural, más propia ni más elegante". Bernaldo de Quirós, siguiendo a García-Valdecasas, achaca los dos defectos a Rojas y se pone a la tarea de corregirlos.

Claro está que los lectores pueden estar en desacuerdo con los criterios seguidos para marcar con cursiva unos u otros pasajes; aunque si emprenden la lectura comprobarán que, ciertamente, la mayoría están bien fundados en razones de estilo, significado o fuentes. El editor dedica la mayor parte de las notas a pie de página a justificar sus decisiones en este sentido.

Otra novedad que convierte a esta *Celestina* en una lectura nueva y estimulante es la eliminación de los argumentos de cada acto (con lo que desaparece la propia división en actos), relegándolos a nota a pie de página. La justificación de esta decisión es que estos argumentos fueron una intromisión editorial, condenada por el propio Rojas. Nos muestra así Bernaldo de Quirós que la acción es un continuo escénico, sin interrupciones, que se desarrolla a lo largo de tres días, con sólo cuatro pausas o "entreactos" dejados por el autor anónimo.

A esta peculiar edición del texto le precede un estudio preliminar de unas 75 páginas, donde se discuten, entre otras cuestiones, los argumentos para pensar si el anónimo escribió sólo un acto o catorce. Es especialmente interesante el análisis de las técnicas escénicas de la primitiva *Celestina*, que son muy distintas, según Bernaldo de Quirós, de las que aparecen a partir del acto XIV, lo que justifica con multitud de ejemplos. También es muy interesante la representación gráfica del primitivo escenario, formado por varios tablados de dos pisos cada uno.

En suma, una muy recomendable lectura, que insiste en las novedosas perspectivas abiertas por García-Valdecasas. El lector que quiera acercarse a ella sin ideas preconcebidas encontrará un amplio campo para su propia reflexión.

Bibliografía

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (editor) (2010): Anónimo/Fernando de Rojas: COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA. *Hacia la* Celestina *anterior a Fernando de Rojas.* Madrid, Manuscritos.

ALONSO ASENJO, Julio, (2010) *Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna*, TeatrEsco nº 4 ISSN 1699-6801

CANET VALLÉS, José Luis (edición crítica, introducción y notas) (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*, Publicaciones de la Universidad de Valencia.

CANTALAPIEDRA, Fernando (1986), *Lectura semiótico-formal de* La Celestina, Kassel, Reichenberger.

GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia.

MENARINI, Piero, (2011) *Il* Romeo e Giulietta *spagnolo scopre un papà mezzo italiano*, Milano, Libero.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO Antonio y Remedios PRIETO (1991), *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Barcelona, Teide.

Publicamos aquí un breve resumen del libro de reciente aparición Propuesta racional para simplificar la ortografía *(Editorial Bubok, 2011, www.bubok.es), que Juan Andrés Gualda Gil, su autor, ha tenido la amabilidad de proponernos. Al contrario de su habitual práctica editorial, por la peculiar naturaleza de la colaboración –con lo que tiene de noticia de actualidad– en este caso la redacción ha decidido agilizar el proceso de publicación prescindiendo del normal y normativo proceso de blind review. Esta excepción se justifica también por el hecho de que el artículo de Gualda no es más que un simple resumen que informa a grandes líneas de una propuesta mucho más compleja y articulada para conocer la cual es necesario, obviamente, consultar la obra completa; a la vez no se trata de una recensión, puesto que está escrita por el mismo autor del libro sobre el que informa. Nos hemos tomado por una vez, de consecuencia, la libertad de incluir esta nota más periodística que otra cosa sobre lo que en el mundo de la lengua española nos parece una noticia que vale la pena difundir. Obviamente esto no quiere decir, como de costumbre, que la Revista Artifara comparta o propugne las ideas y las propuestas de Juan Andrés Gualda Gil sobre la ortografía española, ni mucho menos, sino simplemente que nos ha parecido interesante proponerlas a nuestros lectores para que puedan juzgar ellos mismos.*

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Propuesta racional para simplificar la ortografía

Juan Andrés Gualda Gil

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

La ortografía de la lengua española es complicada y difícil de aprender, como lo demuestra el hecho de que se cometan tantas faltas en todo tipo de escritos, de que se vendan tantos libros de dudas y dificultades ortográficas y de que se hagan tantas consultas a las academias de la lengua. Esta dificultad está avalada por el hecho de que la *RAE*, a lo largo de su historia, ha venido constantemente modificando sus normas, en especial el sistema acentual, en todas sus ediciones, incluso hasta en la última edición de 2010, desandando muchas veces lo ya andado.

El tratamiento que da a los diptongos e hiatos es demasiado artificial por cuanto no se ajusta al habla. Parejas vocálicas pronunciadas diptongadas son tratadas ortográficamente como hiatos y parejas pronunciadas hiatadas son tratadas ortográficamente como diptongos. Normativamente se considera que todas las parejas vocálicas formadas por vocales abiertas son hiatos, cuando muchas de ellas se pronuncian diptongadas.

La tilde está sobrecargada pues, además de su función básica en la acentuación de las palabras agudas, llanas y esdrújulas, tiene también asignada la importante función de deshacer determinados diptongos y muchas veces las reglas de acentuación se contradicen. Por ejemplo, la palabra *reír* no debería llevar la tilde según las reglas generales de acentuación porque se trata de una palabra aguda que no acaba en vocal, *n* o *s*.

Todo ello hace que el sistema acentual sea imperfecto y que deba reformarse dotándolo de unas sencillas reglas que carezcan de excepciones, al revés de lo que ocurre con el actual sistema repleto de ellas.

Por otra parte, en la ortografía española no hay una correspondencia biunívoca entre fonema y letra. La letra *h* es muda, la letra *c* representa dos fonemas (*ca, ce*), la letra *g* representa dos fonemas (*ga, ge*), la letra *y* tiene valor consonántico y vocálico (*yema, muy*), las letras *b* y *v* representan el mismo fonema, igual que les pasa en parte a las letras *c, q* y *k*

y también a las letras *j* y *g*. Y para las personas seseantes (nada menos que el 93% de todos los hispanohablantes) hay una grave confusión entre escribir *z*, *c* o *s*.

Las normas orientadoras sobre el uso de las letras ocupan nada menos que 25 páginas de la *OLE (Ortografía de la lengua española)* con un total de 60 grupos de excepciones. Esto es algo exagerado e imposible de retener en la memoria, por lo que es necesario ir simplificando ligeramente el alfabeto de manera lenta a lo largo del tiempo.

El libro *Propuesta racional para simplificar la ortografía*, publicado en noviembre de 2011, les da solución a todos estos inconvenientes a la luz de lo que establece la fonología. Una amplia información sobre el mismo se da en la página www.ortografiasencilla.com. La aparición de este libro delimita claramente un antes y un después en la ortografía de la lengua española.

Bases para la necesaria reforma ortográfica

La ortografía de la lengua española debe:

1. Relegar el principio etimológico a un segundo lugar, como valientemente ya hizo la ortografía italiana oficializando la asimilación regresiva (*attuale, immorale, osservatorio, ottavo, sussidio...*), simplificando los prefijos (*costante, costituzione, istante, istinto, ostruire...*) y desterrando la *h* muda (*abitare, erbivoro, eroe, umano, umor...*).
2. Ser menos rígida y tomar nota de la flexibilidad y libertad de la ortografía inglesa. El filólogo y académico de la española Emilio Lorenzo dijo en una entrevista que «el idioma inglés no tiene miedo al ridículo [...]. El idioma español siente recelos y temores ante cualquier innovación y no llega al aprovechamiento exhaustivo de sus propios recursos expresivos». Es muy de admirar cómo la lengua inglesa ha conseguido con una escritura simple, estética, sin tildes y sin ningún otro signo diacrítico representar sus 35 fonemas con solo 26 letras.
3. Ser auténticamente panhispánica teniendo en cuenta a todos los hablantes, a semejanza de lo ocurrido con la ortografía portuguesa, en cuya reforma se ha tenido más en cuenta al portugués de Brasil que al de la metrópoli, como así defendía José Saramago, en virtud de la gran diferencia del número de hablantes entre Brasil y Portugal. Se calcula que en la reforma de la ortografía portuguesa se van a cambiar el 1,5% de las palabras utilizadas en Portugal y solo el 0,5% de las palabras utilizadas en Brasil. Los portugueses han tenido que ceder en pro de la unidad del idioma.

La *RAE* debe democratizarse y asumir que, si bien es la academia del país donde nació la lengua, en la actualidad solo representa al 10% de hispanohablantes y no puede erigirse en directora ni ostentar la máxima autoridad. Por su parte el resto de academias debe ver a la española no como superior sino como igual. Para que se mantenga la unidad de la lengua es necesario el consenso entre academias debiendo ser aprobadas sus decisiones con el respaldo de una muy amplia mayoría y eliminando el «derecho a veto» de la

española. Afortunadamente poco a poco la *RAE* va cediendo terreno a las otras academias. Y así dice el escritor mexicano Juan Villoro que «la señal más importante de que la lengua no es patrimonio exclusivo de España está en que ya se acepta la palabra "españolismo"». Y el nuevo flamante director de la *RAE*, el filólogo José Manuel Blecua, en declaraciones al periódico español *El Mundo* ha dicho que «los españoles tenemos que aceptar que no somos el centro del idioma».

Incoherencias de la vigente ortografía

La *OLE* naufraga por la imposibilidad de albergar en una única norma toda la amplia casuística del habla. Hay palabras cuya pareja vocálica se pronuncia diptongada en medio mundo hispanohablante e hiatada en el otro medio. Por ejemplo la palabra *guion* se pronuncia monosílaba en México y América Central y bisílaba en América del Sur y España.

El nuevo director de la *RAE* en declaraciones efectuadas al periódico *El Mundo* manifestaba que «hay otros mundos, otros lugares que comparten la misma lengua y donde se pronuncia y por tanto se acentúa de manera diferente. Reconocer las variaciones es lo más difícil en nuestra lengua...».

Dice la *OLE* (cap. II, § 3.4.2) que «no son pocos los hablantes que tienen dificultades para percibir con nitidez las fronteras silábicas en ciertas palabras que contienen secuencias de vocales y, por otra parte, la articulación de muchas de estas secuencias oscila entre el hiato y el diptongo en función de muy diversos factores (la procedencia geográfica del hablante, la posición que la secuencia ocupa dentro de la palabra, la velocidad de emisión, la analogía con otras palabras formadas a partir de la misma raíz, etc), de modo que combinaciones vocálicas que en ciertas zonas o para determinados hablantes se articulan dentro de la misma sílaba, en otras zonas o para otros hablantes se articulan normalmente en sílabas distintas (y viceversa)». Y sigue diciendo que por ello «se han establecido una serie de convenciones que determinan qué secuencias vocálicas han de considerarse siempre hiatos y cuáles siempre diptongos (o triptongos) a efectos ortográficos, con independencia de cómo las articulen realmente los hablantes en cada caso concreto». Esto es muy grave. ¡Es una barbaridad antinatural obligar a escribir de manera distinta a como se pronuncia! Si el sistema ortográfico obliga a ello, se autoinvalida automáticamente en su misma base pues por definición la ortografía debe ser fiel reflejo del habla. El vigente sistema acentual no es, pues, adecuado a nuestra lengua. Hay que adoptar otro que carezca de todas esas incoherencias.

Otra incoherencia es la definición artificial y rebuscada de diptongos e hiatos que da la *OLE*. Cualquier pareja de vocales, ya sean ambas abiertas o cerradas o una de cada clase, se pronuncian tanto como diptongos o como hiatos. No es verdad lo que dice la *OLE* (cap. II, § 2.2.2.1) de que solamente un diptongo está formado por una vocal abierta precedida o seguida de una vocal cerrada átona, o por dos vocales cerradas distintas. Y tampoco es verdad lo que dice más adelante (§ 2.2.2.3) de que dos vocales abiertas, desde el punto de vista articulatorio, siempre forman hiato. En efecto, dos vocales abiertas pueden, desde el punto de vista articulatorio, formar diptongo, sin ninguna diferencia con las cerradas. Es

más, el análisis acústico también lo demuestra pues en los sonogramas de los diptongos sin vocales cerradas la transición de los formantes es lenta, exactamente igual que ocurre en los diptongos con vocales cerradas. Vemos, pues, que el planteamiento y la consideración que da la *OLE* a diptongos e hiatos son demasiado artificiales y contrarios a la realidad. Tenemos una ortografía con pies de barro.

La propia *OLE* (cap. II, § 2.2.2.3) reconoce su arbitraria definición ortográfica de diptongo e hiato y da algunos ejemplos, de los muchísimos que hay, en contra: diptongos ortográficos (*aduana, confiar, diurno, incluido, rieron*) que se pronuncian como hiatos (a.du.´a.na, con.fi.´ar, di,´ur.no, in.clu.´i.do, ri.´e.ron) e hiatos ortográficos (*acordeonista, aerolinea, golpear, teatro*) que se pronuncian como diptongos (a.cor.deo.´nis.ta, ae.ro.´li.nea, gol.´pear, ´tea.tro).

¿De qué vale entonces el vigente sistema acentual si nos obliga a escribir de manera distinta a como se habla? Como hemos visto antes, el sistema vigente de acentuación falla en su misma base pues su finalidad es indicar precisamente la pronunciación de las palabras. Cuando un lector vea escritas, por ejemplo, las palabras *construir, diurno, sinuoso* deberá pronunciarlas diptongadas según las reglas generales de acentuación, separándose de su pronunciación real pues hay muchos millones de hablantes que las pronuncian hiatadas. Así lo expresa claramente también el escritor y académico de la española Javier Marías en su artículo *Discusiones ortográficas I* publicado en el diario español *El País* (30/01/2011). Dice que «lo cierto es que, con las nuevas normas, hay palabras escritas que dejan dudas sobre su correspondiente dicción o –aun peor– intentan obligar al hablante a decirlas de determinada manera, para adecuarse a la ortografía, cuando ha de ser esta, si acaso, la que deba adecuarse al habla. Si la *RAE* juzga una falta, a partir de ahora, escribir «guión», está forzándome a decir esa palabra como digo la segunda sílaba de «acción» o de «noción» [...]».

El considerar una pareja vocálica, independientemente de cómo se pronuncie, necesariamente como diptongo cuando al menos una de sus vocales es cerrada y átona (cap. II, § 3.4.2.1.1 de la *OLE*) y el considerar una pareja vocálica, independientemente de cómo se pronuncie, necesariamente como hiato cuando sus dos vocales son abiertas (§ 3.4.2.3.1) no es sino un artificio para poder tener un sistema ortográfico medio presentable. De lo contrario la actual ortografía, manteniendo los otros principios de la *OLE*, sería absolutamente caótica. Este artificio o convención es demasiado fuerte y viene obligado por la manía del sistema acentual de querer indicar la acentuación prosódica de todas las palabras, que no es necesario hacerlo en absoluto como ocurre en otros muchos idiomas.

En el cap. II, § 3.4.2.3.2 de la *OLE* las academias incluyen una excepción monumental. Por regla general las excepciones son insignificantes respecto de la regla que exceptúan pero en este caso la excepción es de su mismo calado, si no mayor. En este apartado se dice que «las palabras que contienen un hiato formado por una vocal cerrada tónica seguida o precedida por una vocal abierta llevan siempre tilde en la vocal cerrada, con independencia de las reglas generales de acentuación». De un plumazo se derogan así parcialmente las reglas generales. La acentuación de estos hiatos tiene preeminencia nada menos que sobre las reglas generales. Por eso la lengua española está plagada de palabras

que no cumplen las reglas generales de acentuación (*baúl, búho, día, dúo, increíble, mío, oír, prohíben, raíz, reír* y un sinnúmero más). La tilde está sobrecargada pues además de tener que indicar la pronunciación de las palabras agudas, llanas y esdrújulas tiene también asignada la importante función de deshacer determinados diptongos y muchas veces las reglas de acentuación se contradicen.

Nuevo sistema acentual propuesto en el libro

En nuestra lengua escrita actual la tilde tiene tres funciones:

- *Función prosódica pura* para indicar la silaba tónica de las palabras que solo pueden tener tónica esa sílaba; por ejemplo, *pájaro, árbol, razón, país, baúl, dúo*... La mayoría de las tildes desempeñan esta función. Es la *tilde prosódica*.
- *Función prosódico-semántica* para indicar la sílaba tónica en aquellas palabras que pueden tener el acento tónico en distintas sílabas cambiando así de significado. Por ejemplo, *depósito, deposito* y *depositó, hábito, habito* y *habitó, título, titulo* y *tituló, término, termino* y *terminó, pintó* (para distinguirla de *pinto*), *amó* (*amo*), *secretaría* (*secretaria*), *tomará* (*tomara*)... Es la *tilde distintiva.*
- *Función semántica pura* para distinguir diferentes categorías gramaticales de determinadas palabras que tienen la misma forma. Por ejemplo, *él, tú, sí*... para distinguirlas de *el, tu, si*... Es la *tilde diacrítica.*

La tilde en su función prosódica pura, que es simplemente didáctica, no es necesaria. ¿Cuál es la funcion de la tilde en la palabra *pájaro*? Ninguna. En efecto si en un escrito apareciera sin ella o estuviera mal colocada a nadie se le ocurriría pronunciarla como palabra llana o aguda.

En la oración escrita *el aguilá vólaba en el cieló ázul* las tildes mal colocadas no distorsionan ni su sentido ni la pronunciación de sus palabras porque se colige claramente que se trata de erratas de acentuación. Vemos que el contexto tiene mayor fuerza (rango) que la tilde. La tilde prosódica no es necesaria en absoluto para mostrar la pronunciación de la palabra, ni siquiera para los que aprenden nuestra lengua, pues una vez aprendida una palabra ya no se necesita la tilde para saber cómo se pronuncia. Entonces ¿para qué poner la tilde prosódica? Nos lo pueden contestar los hablantes de inglés, italiano, alemán y tantas otras lenguas que no hacen uso de ella.

La mayoría de las palabras tildadas de nuestro idioma no necesitan la tilde, la cual es en ellas un aditamento inservible, fuente por otra parte de muchos conflictos como vimos antes. La tilde prosódica no es más que una manifestación de paternalismo en el lenguaje y por tanto innecesaria, porque hoy día con la elevación del nivel cultural todo el mundo sabe leer perfectamente y no necesita ningún signo adicional que le diga cómo hacerlo. Sí son necesarias, en cambio, las tildes distintiva y diacrítica para indicar el significado correcto de la palabra y aun en estos casos puede prescindirse de ellas cuando no haya riesgo de anfibología, lo que sucede en la mayoría de las ocasiones porque la categoría gramatical, el significado de la palabra y su pronunciación se desprenden de manera natural del contexto.

Hagamos un experimento: tomemos a voleo un párrafo de cualquier libro y quitémosle todas las tildes. Démoslo a leer a cualquier persona y veremos que pronuncia correctamente sus palabras y lo entiende perfectamente. Es más, el lector puede ser ¡hasta un niño de 8 años!

El nuevo sistema acentual que se propone solo tiene 3 reglas, que carecen de excepciones. Este nuevo sistema es más universal que el vigente y en él tiene cabida hasta el voseo.

Simplificación del alfabeto

En la vigente ortografía las normas orientadoras sobre el uso de las letras ocupan nada menos que 25 páginas de la *OLE* con un total de 60 grupos de excepciones. Esto es una auténtica barbaridad e imposible de retener en la memoria, por lo que la simplificación del alfabeto es una necesidad y una obligación.

Hay dudas sobre si una determinada palabra se escribe o no con *h*, si otra es con *b* o con *v*, si es con *g* o con *j*, con *ll* o con *y*, con *z* o con *c*, etc. Y las personas seseantes (420 millones, el 93% del total) tienen una confusión grave y constante entre escribir *z, c* o *s*.

En la simplificación del alfabeto no se trata de llevar el ideal fonológico al extremo sino de cambiar de manera prudente lo mínimo imprescindible para facilitar la escritura y su aprendizaje y eliminar las faltas de ortografía, pero con la condición de que la nueva escritura se siga pareciendo lo máximo posible a la actual. En el libro se propone el cambio de valor de algunas letras (*h, g, j, b, v, y, c, q*) enfatizando el problema de las letras *z*, *c* y *s*. Las normas orientadoras de la *OLE* sobre el uso de estas tres letras ocupan nada menos que la friolera de 10 páginas (!) con 25 grupos de excepciones (!). Esto da idea de la grave dificultad que tienen los seseantes a la hora de escribir.

Si al 93% de hispanohablantes seseantes se le cambiara ahora mismo la letra *z* y la letra *c* en su sonido *ce, ci* por la letra *s* verían los cielos abiertos porque de un plumazo se les eliminaría una grandísima fuente de confusiones. Todas las academias americanas se alegrarían igualmente. El problema que actualmente tienen los seseantes a la hora de escribir *s, z* o *c* es más grave que el de escribir *b* o *v*. Por eso y al tratarse de una comunidad tan amplia es obligado tenerlos muy en cuenta en cualquier reforma ortográfica que se haga. Es mas lógico que el 7% de hablantes se adapten al 93%, que estos tengan que adaptarse a aquellos como ocurre ahora. Se debe escribir: *sapato, sena, sine, sorro, asucar*. Este avance sería importantísimo para las personas seseantes. Las personas no seseantes pronunciarían esas *s* como *z* (como el primer fonema de la palabra inglesa *thank*), es decir, un 93% de hablantes encontraría esa escritura completamente natural y fonológica y solo el 7% de hablantes tendrían una letra, la *s*, con dos pronunciaciones distintas, como *s* o como *z* (como *thank*), según la palabra de que se trate.

Con esta propuesta los hablantes seseantes, que son la grandísima mayoría, no tendrían ningún problema ortográfico ni de pronunciación. La pequeñísima minoría de personas no seseantes (fundamentalmente los habitantes del centro y norte de España) solo tendrían el pequeño inconveniente de pronunciar algunas *s* como *z* (*thank*).

Comparando esta situación futura con la actual en que todos los seseantes tienen graves problemas en la elección de la *s*, la *c* o la *z* a la hora de escribir, se deduce la ineludible necesidad de llevar a cabo esta modificación por las grandes ventajas que comportaría para el grueso de la comunidad hispanohablante. Las academias americanas estarían encantadas con este cambio, pero la academia española será la que pise el freno y eso que solo representa al 10% de los hispanohablantes. Las academias americanas no son conscientes de su gran poder y se limitan a seguir las directrices de la española. Recordemos que España ya no es la madre patria de las naciones americanas sino una nación hermana más y que la lengua ya no es patrimonio de una sola nación y de una sola academia. La *RAE* no debe enfrentarse a las otras y ha de tener muy presente lo que está ocurriendo con el portugués, en cuya reforma ortográfica actual se está teniendo lógicamente más en cuenta la lengua de Brasil que la de Portugal.

La pronunciación de la *s* como tal o como *z* (como *thank*) no supone ninguna solución radical ni revolucionaria. Ahora mismo ya lo tenemos en nuestra lengua con la letra *c*, que tiene el sonido de la *k* (*casa*) o de la *z* (*cena*) y con la letra *g*, que tiene el sonido de *ga* (*goma*) o el de la *j* (*gente*) y nadie se ha extrañado nunca por esto. Los sonidos actuales de la *c* y de la *g* dependen de la vocal que les sigue. En esta propuesta de cambiar la *z* por la *s,* cada letra *s* se pronuncia, solo para los no seseantes, según la palabra en la que se encuentre.

El sonido de la *z* queda así convertido en un alófono del fonema *s*. Esta dificultad la vemos ahora solo las personas no seseantes, porque es la primera vez que se trata este asunto y nos parece raro, pero el uso y la costumbre allanarán rápidamente lo que ahora nos parece inconveniente. Ese 7% no seseante pronunciará distintamente las *s* de manera natural, tal y como ahora pronuncia distintamente la *c* (*casa*, *cena*) o la *g* (*goma*, *gente*).

Hay lingüistas que no son partidarios de este cambio (en realidad desde la propuesta de Sarmiento en 1843 parece que no ha habido más en este sentido) argumentando que el fonema *z* (*thank*) tiene un alto rendimiento funcional para el 7% de los hispanohablantes que viven en el centro y norte de España. Pero olvidan que los tiempos han cambiado y que un insignificante 7% de hablantes aunque sean del lugar donde nació el castellano no puede en modo alguno condicionar al otro 93%. Es una fuerte razón democrática. Actualmente las letras *z* y *c*, cuando esta tiene el sonido de la *z* (*thank*), ayudan a desambiguar palabras escritas también para ese 93%, pero esta pequeña ventaja en la lectura no les compensa el gravísimo inconveniente que tienen en la escritura, mucho más grave que la actual confusión entre la *b* y la *v*, por lo que en atención a ellos lo que procede es escribir siempre con la *s* y que sea ese ínfimo 7% el que tenga un pequeño inconveniente en la lectura y ninguno en la escritura.

En resumen, esta propuesta convierte el enorme problema que tiene el 93% de los hablantes de confundir las letras *s, c, z* a la hora de escribir en un ligerísimo inconveniente, que el uso hará desaparecer cuando la costumbre se haya impuesto, para el 7% de los hablantes a la hora de leer la letra *s*. La diferencia entre estos dos porcentajes es abismal y sigue subiendo porque el crecimiento demográfico en América es muy superior al de España.

Conclusión

Por todo ello es necesario crear un amplio debate panhispánico en pro de la mejora de la ortografía española para hacerla más universal y fácil de usar, evitando las faltas de ortografía, lo que contribuiría a fortalecer la unidad de la lengua.

La propuesta presentada en este libro es racional, justificada y lógica; no radical sino moderada, que no rompe absolutamente con la ortografía vigente, sino que la modifica ligeramente pero la simplifica notablemente.

Albacete (La Mancha, España), 20 de noviembre de 2011

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas