Sommario

Núm. 16, (2016)

Contribuciones / Contribuções / Contributi

Vivere per scrivere o scrivere per sopravvivere: Primo Levi nella scelta di Jorge Semprún
Mattia Cravero

Una probable edición del Lazarillo anterior a 1553: implicaciones teóricas de la edición de Sánchez, Valladolid 1603
Arturo Rodríguez

Un capitolo nei rapporti ispano-italiani nel Settecento. Enciclopedismo, sincretismo e dialogo culturale nel gesuita espulso Juan Andrés
Franco Quinziano

Una aproximación a las bases metafóricas del lunfardo
Daniela Soledad González

Teatro y sociedad a principios del s. XXI: MURS, Katastrophe, Materia prima
Veronica Orazi

El caos de la denominación posmoderno: algunas consideraciones en torno al término
Eva Álvarez Ramos

La guerra de los bandoleros contra los arrieros, o el romancero de bandidos: entre la noticia y el mito
José Manuel Pedrosa

La explicitación de la norma en lexicografía en la primera mitad del siglo XX
Felisa Bermejo Calleja

Unmake me a Mask
Rocco Carbone

Lope de Vega, el género bizantino y Los esclavos libres
Daniel Fernández Rodríguez

El móvil de Javier Cercas: divertissement metanarrativo de un obseso de la literatura
Ignacio Rodríguez de Arce

Ciudades andalusíes y ensoñación poética en Érase una vez al-Ándalus, de Laureano Albán
Ronald Campos López

La narrativa testimoniale nella letteratura spagnola e italiana sulla campagna di Russia Valeria Possi

La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco de Max Aub o la necesidad de reescribir la historia
Barbara Greco

El expediente de la Comisión de Causas de Estado a Manuel José Quintana como ejemplo de las persecución de los liberales bajo el reinado de Fernando VII
Rocío Tudela Bravo

Il laboratorio della scrittura di Baltasar Gracián attraverso le edizioni facsimili
Felice Gambin

Che aria tira? La ricezione dell'opera e del teatro italiani nelle comunità sefardite orientali tra Otto e Novecento
Paola Bellomi

"En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)": Imprenta y librerías en el siglo XVII
Juan Ramón Muñoz Sánchez

Redacciones múltiples en el teatro unamuniano: el caso de El Otro
Giulia Giorgi

Dominios estéticos y modelos ficcionales en el Teatro Español Actual
Manuel Pérez Jiménez

Cuarenta años de paz y cuarenta de aluminosis. Territorio, memoria e identidades periféricas en Paseos con mi madre de Javier Pérez Andújar
José Martínez Rubio

Usi traslati di big bang nella stampa italiana e spagnola Tra cosmologia e mito, economia e politica
Paola Capponi

Marginalia

Cancionero de Baena, Manuscrito Esp. 37. Int. Jesús L. Serrano Reyes
Erika Guerriero

Barbara GRECO, L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi
Veronica Orazi

Raccontare l'altro: la letteratura come decostruzione della storia ufficiale
Simone Barco

Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, El Triumpho lusitano, introducción y edición crítica de Jaime Galbarro García, prólogo de Begoña López Bueno
Felice Gambin

Frederick A. DE ARMAS, El retorno de Astrea: Astrología, mito e Imperio en Calderón
Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Rosemeire Selma MONTEIRO-PLANTIN (a cura di), Certas palavras o vento não leva: homenagem ao professor Antonio Pamies Bertrán
Daniela Capra

Estudios recientes de fraseología española
Daniela Capra

Félix SAN VICENTE (dir. y coord.) GREIT. Gramática de referencia de español para italófonos, Bolonia, CLUEB, Ediciones Universidad de Salamanca. 2013-2015
Ignacio Arroyo Hernández

Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, El Triumpho lusitano, introducción y edición crítica de Jaime Galbarro García, prólogo de Begoña López Bueno
Felice Gambin

Frederick A. DE ARMAS, El retorno de Astrea: Astrología, mito e Imperio en Calderón
Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Rosemeire Selma MONTEIRO-PLANTIN (a cura di), Certas palavras o vento não leva: homenagem ao professor Antonio Pamies Bertrán
Daniela Capra

Estudios recientes de fraseología española
Daniela Capra

Félix SAN VICENTE (dir. y coord.) GREIT. Gramática de referencia de español para italófonos, Bolonia, CLUEB, Ediciones Universidad de Salamanca. 2013-2015
Ignacio Arroyo Hernández

Vivere per scrivere o scrivere per sopravvivere: Primo Levi nella scelta di Jorge Semprún

MATTIA CRAVERO
Università di Torino

Riassunto
Il contributo intende analizzare l'influenza dell'opera di Primo Levi nella scelta di Jorge Semprún di scrivere riguardo al suo "*veçu*" nell'*Arbeitslager* di Buchenwald. Esso ripercorre temi che sono stati centrali per il silenzio letterario dello scrittore spagnolo quali la sua dimensione linguistica, la questione della colpa ed il blocco della scrittura fino a delineare l'*aut–aut* esistenziale, pressoché tassativo, che quest'ultima forma con la vita di Semprún. Inoltre, si prendono in analisi le sue reminiscenze riguardanti l'opera di Levi che risultano importanti nell'elaborazione dell'esperienza in Lager, ragionando su come lo scrittore spagnolo passi dalla lascivia dell'oblio alla *vis* del ricordo durante la sua carriera letteraria.

Resumen
La contribución pretende analizar la influencia de la obra de Primo Levi en la elección de Jorge Semprún de escribir respecto a su "vivencia" en el *Arbeitslager* de Buchenwald. El ensayo vuelve a recorrer temas centrales para el silencio literario del escritor español como su dimensión lingüística, la cuestión de la culpa y el bloqueo de la escritura hasta delinear el *aut–aut* existencial, casi taxativo, que esta última forma con la vida de Semprún. Además, se analizan sus reminiscencias relativas a la obra de Levi que resultan importantes en la elaboración de la experiencia en Lager, reflexionando sobre como el escritor español pase de la lascivia del olvido a la *vis* del recuerdo a lo largo de su carrera literaria.

A tutta prima, può sembrare difficile identificare Jorge Semprún da un punto di vista linguistico: di madrelingua spagnola, egli fu obbligato a trasferirsi in diversi paesi, di cui ultima fu la Francia, a causa delle persecuzioni del regime franchista. Qui, fu costretto ad immergersi in un nuovo orizzonte linguistico: quello francese[1]. Per questo motivo molte delle sue opere sono state scritte in questa lingua, da lui sempre più elaborata fino a raggiungerne la padronanza completa. In più, insieme al duo è da tenere in conto anche l'universo linguistico tedesco, la cui lingua Semprún conosceva al momento della sua deportazione a Buchenwald grazie alle cure della propria bambinaia di lingua tedesca, cosa che gli tornò non poco utile all'interno del Lager[2].

È quando parla del francese e dello spagnolo, comunque, che lo scrittore definisce la propria 'schizofrenia linguistica':

> Nel mio caso, probabilmente per motivi biografici, di età e di circostanza, la lingua spagnola non è stata la mia patria in esilio. […] non mi sono esiliato

1 Per la storia dell'adesione di Semprún alla lingua francese, cfr. Semprún 2000.
2 Semprún conservava della Germania non soltanto la lingua, bensì anche alcune "risonanze intellettuali, la cui origine è specificamente tedesca" (Semprún, 2002: 86).

Mattia CRAVERO, "Vivere per scrivere o scrivere per sopravvivere: Primo Levi nella scelta di Jorge Semprún", *Artifara* 16 (2016) Contributi, pp. 5-19.
Ricevuto il 10/01/2016 · Pubblicato il 27/01/2016, Giorno della Memoria

> dalla mia cittadinanza spagnola, ma dalla mia lingua materna, sì. In certi anni, ho creduto di aver scoperto una nuova patria, appropriandomi del francese in cui ho scritto la maggior parte dei miei libri. Ma nemmeno questo è vero. Dal punto di vista della lingua letteraria, sono apolide – a causa del mio bilinguismo inveterato, della mia definitiva schizofrenia linguistica – oppure ho due patrie. Il che è impossibile, in verità, se si prende sul serio l'idea di patria, cioè come un'idea per la quale varrebbe la pena di morire. […]
> In fin dei conti la mia patria non è la lingua, né il francese né lo spagnolo, la mia patria è il linguaggio. Ovvero uno spazio di comunicazione sociale, di invenzione linguistica: una possibilità di rappresentare l'universo. Di modificarlo anche, con le opere del linguaggio, fosse pure modestamente, ai margini. (Semprún, 2002: 85-86)[3]

La questione di appartenenza linguistica di Semprún è quindi estremamente delicata, ma viste le sue parole e, in particolar modo, le esperienze fatte durante la sua vita (partendo dalla resistenza militante antifranchista e terminando con l'incarico di ministro della Cultura in Spagna), non è azzardato considerarlo parte del patrimonio culturale iberico a (quasi) tutti gli effetti, nonostante sia da tenere in conto anche il suo profondo rapporto con la lingua francese[4].

Al di là della sua appartenenza linguistica, questo saggio intende occuparsi di uno dei libri che Semprún ha scritto in francese, *La scrittura o la vita*, un libro fondamentale, come ben suggerisce il titolo, per la sua carriera di scrittore e strettamente legato alla sua vita dopo la deportazione. Ciò di cui il romanzo autobiografico parla è la grande croce che Semprún ha dovuto portare sulle proprie spalle dopo il suo periodo di prigionia a Buchenwald, il campo di concentramento nazista in Turingia.

Il romanzo deve il suo titolo all'*aut-aut* a cui l'autore è stato obbligato: da un lato la scrittura, intesa nella sua accezione anamnestica, legata al ricordo e alla ripercorrenza dell'esperienza vissuta, perciò alla sofferenza; dall'altro la vita, vale a dire il pieno godimento della propria esistenza votato all'insegna del benessere e della libertà.

Dopo l'11 aprile 1945, giorno della liberazione dal Lager, Semprún fu costretto a ritornare alla propria vita all'improvviso, fu obbligato a lasciare l'orrore all'interno del quale aveva dovuto cercare di sopravvivere giorno dopo giorno per lungo tempo, a scostarsi dalla morte che ogni giorno sfidava per restare in vita e non perire nella macchina della morte nazista. Così fece, o almeno cercò di fare, entrando in un periodo che lo portò lontano dal campo di concentramento e occupando il proprio tempo all'insegna della vita che aveva perso:

> avevo fatto ritorno alla vita. Cioè nell'oblio: il prezzo della vita. Un oblio deliberato, sistematico, dell'esperienza del campo. Ma anche un oblio della scrittura. Era escluso scrivere d'altro. Sarebbe stato beffardo, addirittura ignobile, scrivere d'altro evitando quell'esperienza.
> Dovevo scegliere fra la scrittura e la vita, e avevo scelto quest'ultima. Avevo scelto una lunga cura di afasia, di deliberata amnesia, per sopravvivere. (Semprún, 2005: 183)

Poco alla volta, però, la sua scelta declina verso lo stallo: un prodromo dello scioglimento è quando afferma che "la vita era ancora vivibile. Bastava dimenticare, deciderlo con

3 Per un più completo ritratto linguistico dello stesso Semprún, cfr. invece Semprún 2013.

4 Sempre riguardo al proprio rapporto con lo spagnolo e il francese, Semprún sottolinea che "per quel che mi riguarda, avevo scelto il francese, lingua dell'esilio, come una seconda lingua madre, originaria. Mi ero scelto delle nuove origini. Avevo fatto dell'esilio una patria." (Semprún, 2005: 252).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

determinazione, brutalmente. Scegliere era semplice: la scrittura o la vita. Avrei avuto il coraggio – la crudeltà verso me stesso – di pagare quel prezzo?" (Semprún, 2005: 194)

Tralasciando il nodo dell'oblio, di cui si parlerà più avanti, ecco che il binomio del titolo si manifesta: dopo non molto tempo dalla riconquista della libertà, Semprún si accorge che la scrittura, quasi come una maledizione incantatrice, lo richiama a se stessa e lo forza a scrivere, riportandolo ai suoi giorni di prigionia ed obbligandolo ad un dolore costante, inevitabilmente legato al ricordo. Questa forza incontrollabile, quasi un processo di inesorabile memoria involontaria che riporta in scena gli orrori osservati, deve essere trattata in maniera particolare, ed a suggerirglielo è la visione di alcune immagini dei campi mentre, semplicemente 'vivendo', si rilassa in un cinematografo:

> Era la prima volta che vedevo delle immagini di quel genere. Fino a quel giorno, un po' per caso, e molto per una spontanea strategia di autodifesa, ero riuscito ad evitare le immagini cinematografiche dei campi nazisti. Avevo quelle dei miei ricordi, che talvolta riaffioravano brutalmente. Che potevo rievocare deliberatamente, dando loro una forma più o meno strutturata, e organizzandole in un percorso di anamnesi, in una sorta di racconto o di esorcismo interiore. Erano per l'appunto delle immagini interiori. Dei ricordi che mi erano consustanziali, naturali – sebbene insopportabili […]. (Semprún, 2005: 186)

La facoltà anamnestica non è quindi sufficiente per scendere a patti con la trattazione del ricordo: ciò che Semprún cerca, prima di poter parlare della propria esperienza in Lager, è l'artificio letterario, un mezzo tale da conferirgli metodo e capacità di narrare la sua morte in vita, da cui per vivere sente di volersi (e doversi) allontanare. Grazie a questa risorsa, egli sarebbe in grado di sistemare i propri ricordi, esattamente come la folgorante epifania del cinematografo gli ha mostrato. Il lavoro di incollaggio, quindi, richiederebbe una tecnica particolare, a metà tra realtà e finzione, proprio come accade, dice Semprún, in un momento della produzione di André Malraux:

> Malraux ha ripreso alcuni frammenti del romanzo incompiuto per integrarli nei suoi scritti autobiografici. Mi è sempre sembrato che fosse un'impresa ricca e affascinante, quella del Malraux che recupera la materia della sua opera e della sua vita, che illumina la realtà con la finzione e quest'ultima con la densità di destino di quella […]. Forse, per riuscirvi, bisogna avere un'opera e una biografia. I professionisti della scrittura, la cui vita si riassume e si esaurisce nella scrittura stessa, che non hanno altra biografia all'infuori di quella dei loro testi, ne sarebbero del tutto incapaci. La stessa impresa deve sembrar loro incongrua. Forse indecente. (Semprún, 2005: 54-55)

Sull'esempio di Malraux, allora, Semprún sembra modulare l'intera struttura di *La scrittura o la vita*, ricordando la tecnica dello scrittore francese anche nelle sue produzioni successive, le quali molto spesso riciclano materiale di scritti precedenti. Il gioco che si viene a creare è quindi una compenetrazione continua di inserti che si incastrano in un crogiolo che è per metà fittizio e per metà reale, creando un *pastiche* letterario che sfrutta in una maniera particolare la forza agglutinante dell'artificio della scrittura.

Sulla scorta di questo, è illuminante il passo in cui Semprún, parlando della sua capacità di scrittore e intendendo mischiarla alla sua testimonianza di sopravvissuto, comunica che

ISSN: 1594-378X

> non possiedo altro che la mia morte, che l'esperienza della mia morte, per dire la mia vita, per esprimerla, portarla avanti... Bisogna che costruisca della vita con tutta questa morte. E il modo migliore per riuscirvi è la scrittura. Ma la scrittura mi riconduce alla morte, mi rinchiude in essa asfissiandomi. Ecco il punto a cui sono giunto: non posso vivere se non facendomi carico di questa morte attraverso la scrittura, ma la scrittura mi impedisce letteralmente di vivere. (Semprún, 2005: 155)

Il nodo esistente tra la scrittura e la vita, quindi, è molto profondo, molto importante per la sua vita e per la sua vita di scrittore. Esso è il solo modo che egli ha per vivere, confondendo la sua esistenza tra le pagine di un romanzo e le ore dei suoi giorni, concedendosi ad ognuna di esse in maniera tale da vidimare tanto il proprio *Sein* quanto il proprio *Da-Sein*. La scrittura, dunque, cela dietro di sé un vero e proprio potere, il "potere di scrivere", a cui una lettera dell'intellettuale francese amica di Semprún, Claude-Edmonde Magny, viene dedicata. La stessa lettera viene citata più volte in *La scrittura o la vita* e di essa ne viene carpita l'affermazione principale, ovvero quella secondo cui la scrittura sarebbe in grado di purificare catarticamente l'anima dello scrittore:

> L'unica ascesi possibile dello scrittore deve essere ricercata proprio nella scrittura, malgrado l'indecenza, la diabolica felicità e la raggiante infelicità che le sono consustanziali?
> Ci sarebbe stato molto da dire, ma quel giorno non ne avevo più la forza. Ad ogni modo, non bisognava astrarre quella frase dal contesto globale della *Lettera*. Il suo senso era chiaro in quel contesto: la scrittura, se vuole essere qualcosa di più di un gioco, di una posta in gioco, non è che una lunga, interminabile ascesi, un modo di separarsi da sé vigilando su se stessi: diventando se stessi perché si è riconosciuto, messo al mondo l'altro che sempre siamo. (Semprún, 2005: 270)

Il nodo che Semprún si trova ad affrontare è però apparentemente insopportabile: se, da un lato, il "potere di scrivere" è in grado di depurarlo dal suo passato, permettendogli di distaccarsi da esso e plasmarlo, riformarlo tramite l'atto della scrittura, dall'altro lato esso è anche una maledizione, e per di più una maledizione incantatrice. A causa di quest'ultimo motivo, è presente nel Semprún di *La scrittura o la vita* questa "nuda angoscia di vivere", la quale funge da *leitmotiv* del romanzo intero, in molte delle sue parti. Ciò diventa particolarmente evidente quando l'autore invoca l'oblio: possibilità di cancellazione (o comunque di accantonamento massiccio) di tutto ciò che il nazismo lo ha costretto a vivere, questa soluzione sembra – a tutta prima – la più comoda e, soprattutto, la più salutare. Una presa di coscienza di Semprún, in particolare, lo specifica:

> Non vorrei altro che l'oblio. Trovo ingiusto, quasi indecente, aver trascorso i diciotto mesi di Buchenwald senza un minuto di angoscia, né un incubo, spinto da una curiosità sempre rinnovata, sostenuto da un'insaziabile appetito di vivere – nonostante la certezza della morte, la sua esperienza quotidiana, il suo vissuto innominabile e prezioso –, per riscoprirmi resuscitato da tutto ciò, ma in preda talvolta all'angoscia più nuda, più insensata, perché nutrita sia della vita, della serenità e delle gioie della vita, che del ricordo della morte. Ciò che mi ha buttato giù dal letto […] è […] il fatto di ritrovarmi vivo, costretto a farmi carico di questa situazione assurda, o quantomeno paradossale, di dovermi proiettare in un avvenire insopportabile da immaginare, anche se fatto di felicità. (Semprún, 2005: 152-153)

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

A questo punto dell'opera, dunque, sembra che lo scrittore sia arrivato ad una presa di coscienza definitiva: abbandonare il ricordo di Buchenwald e attaccarsi disperatamente alla vita, sfruttando ogni occasione che questa sia in grado di offrirgli, sembrano le uniche due soluzioni adatte ad un'esistenza tranquilla, normale. È sempre presente, però, il demone della scrittura, in grado di portare sollievo all'anima ma di straziarla allo stesso tempo, forzando il ricordo di ciò che è stato, la ripercorrenza delle violenze subite e quindi un'altra esperienza della morte. La "gioia della scrittura", come Semprún la definisce, è quindi un'arma a doppio taglio estremamente paralizzante.

Ragionando a posteriori, però, è ben chiaro quale sia stata la scelta del 'superstite' Semprún: visto e considerato che egli ha effettivamente scritto *La scrittura o la vita*, è ben chiaro che la scelta dell'oblio rientra sotto l'egida dell'artificio letterario che mantiene stabile l'ossatura del romanzo, risultando così un'occasione di grande effetto per dotare l'*aut-aut* del titolo di una pregnanza più che forte.

La scelta dello scrittore è stata dunque quella di scrivere, ed essa è stata fortemente influenzata, come lo stesso Semprún si trova a dire nell'ottavo capitolo della sua opera, dalla figura di Primo Levi. In Italia, così come anche in Europa, Levi

> non è stato solamente un grande scrittore e un cronista storico dell'Olocausto. È stato anche, per un gran numero di italiani lungo molti decenni, dai ragazzi delle scuole al pubblico dei lettori in generale, il principale mediatore della consapevolezza dell'Olocausto. (Gordon, 2013: 126)

Il suo collegamento con Semprún nel romanzo di quest'ultimo, poi, non è cosa nuova alla critica:

> Mettere a confronto Primo Levi e Jorge Semprún non è un'operazione di fantasia: è stato lo stesso Semprún ad autorizzarla in un capitolo del suo grande libro *La scrittura o la vita*, laddove parla dell'angoscia che lo scrivere dei ricordi di Buchenwald gli procurava e dell'autorizzazione, della pulsione a superare quell'angoscia nella scrittura, che la notizia della morte di Primo Levi gli ha causato […]. (Mattioda, 2007: 117-132)

Dal capitolo citato, intitolato *Il giorno della morte di Primo Levi*, si evince che Semprún ha scelto di dedicare alla notizia della morte di Primo Levi grande importanza, legando a lui la figura del compagno che, seppure non deportato nel suo stesso Lager, ha vissuto la morte esattamente come egli l'ha vissuta. A tutta prima, la differenza tra i due 'scrittori-sopravvissuti' è notevole: mentre Levi ha condotto la propria vita costantemente alla ricerca di uno spazio e di un'occasione per scrivere, già dal suo ritorno da Auschwitz, Semprún ha cercato di tenersi il più lontano possibile dal ricordo della propria morte già vissuta, aggirando nei suoi scritti ogni episodio che potesse riportarlo vicino al suo inferno in Turingia. Curioso, poi, è che Semprún nemmeno sentisse il forte bisogno di incontrare Levi, a quanto dice, a causa di un sentimento assolutamente particolare, di natura contrastante proprio come molte delle antinomie presenti nel suo romanzo:

> Rossana Rossanda mi aveva fatto leggere il racconto di Levi, così come il suo primo libro, *Se questo è un uomo*. Mi aveva perfino proposto di fare la sua conoscenza, avrebbe potuto organizzare lei l'incontro.
> Ma io non sentivo il bisogno di incontrare Primo Levi. Voglio dire: di incontrarlo *fuori*, nella realtà esterna di quel sogno che era la vita, dopo il nostro

ISSN: 1594-378X

> ritorno. Avevo l'impressione che ogni cosa fosse già stata detta fra noi. O fosse ormai indicibile. Non trovavo utile, e forse nemmeno decente, un dialogo fra reduci, fra sopravvissuti.
> Ma poi, eravamo davvero sopravvissuti? (Semprún, 2005: 227)

L'11 aprile 1987, però, Primo Levi si suicida, gettandosi verso il vuoto della tromba delle scale di casa propria. Il gesto estremo è stato largamente indagato e molte sono state le possibili spiegazioni che di esso sono state date, da quelle più semplici a quelle più complesse. Sarebbe qui fuori luogo indagarle, o collezionarle tutte e vagliarle cercando di risalire al travaglio mentale di Levi al fine di comprendere il suo perché[5].

In ogni caso, il suicidio irrompe improvvisamente nella narrazione di Semprún. Prima di questo momento, egli vi aveva già accennato, sempre ne *La scrittura o la vita*:

> Il racconto che, brandello su brandello, frase su frase, strappavo ai miei ricordi, come un cancro luminoso divorava la mia vita. O quantomeno il mio desiderio di vivere, di perseverare in questa misera gioia. Ero convinto di arrivare al limite in cui avrei dovuto prendere atto del mio fallimento. Non tanto perché non riuscivo a scrivere, quanto perché non riuscivo a sopravvivere alla scrittura. Solo un suicidio avrebbe potuto siglare, porre volontariamente fine a quell'elaborazione luttuosa incompiuta: interminabile. L'incompiutezza stessa, se no, vi avrebbe posto arbitrariamente fine, con l'abbandono del libro in corso. (Semprún, 2005: 181-182)

In questo frangente, Semprún rimugina sulla restituzione letteraria della sua esperienza vissuta, durante il dialogo con Claude-Edmonde Magny, e conclude che l'*aut-aut* è ormai definitivo: o la vita, la quale non lascia spazio alla rifrequentazione del ricordo tramite la scrittura, o la scrittura stessa, la quale affoga la vita nella sofferenza e nell'oscurità del ricordo.

Quando rievoca il tema del suicidio, parlando di Levi, le circostanze sono però differenti: innanzitutto vede la scelta estrema a cui anch'egli aveva pensato che viene presa da un'altra persona[6], la quale egli sentiva particolarmente vicina; inoltre, sottintende nelle sue parole una sorta di rimuginazione sul tema stesso, rimuginazione che, molto probabilmente, lo ha portato a continuare a scrivere e ad occuparsi delle memorie del Lager. Levi sarebbe dunque, secondo questo punto di vista, un catalizzatore per la prova letteraria di Semprún, in particolar modo se si pensa che quest'ultimo, prima di *La scrittura o la vita*, non riusciva a penetrare dentro il campo tramite la scrittura, tenendosi all'esterno di esso senza mai riuscire ad avvicinarvisi. Questo stesso silenzio letterario è comparato, nel capitolo in questione, con l'attività di scrittore di Levi:

> Nonostante la radicale differenza del percorso biografico, delle esperienze vissute, rimane una coincidenza sconcertante. Lo spazio di tempo storico che intercorre, effettivamente, fra il primo libro di Levi […] e il secondo, *La tregua*, è lo stesso che separa la mia incapacità di scrivere nel 1945 e *Il grande viaggio*. Questi ultimi due libri sono stati scritti nello stesso periodo, e pubblicati quasi contemporaneamente: nell'aprile del '63 quello di Levi, nel maggio il mio. (Semprún, 2005: 230-231)

5 Riguardo a ciò rimando a Mattioda 2011b, in particolare ai capitoli *Il brutto potere* e *Tra le pieghe del male*, i quali esplorano in maniera sicuramente illuminante gli ultimi anni di vita, e di pensiero intellettuale, di Primo Levi.

6 Enrico Mattioda, nel suo saggio *Fenomenologia e rimuginazione in Jorge Semprún*, ricorda infatti che "anche il breve romanzo *L'évanouissement*, che ha come tema il tentativo di suicidio di Semprún, quando tentò di scrivere su Buchenwald al suo ritorno dal Lager, viene ripreso all'interno de *L'écriture ou la vie*" (Mattioda 2011a: 153). Per la testimonianza di Semprún stesso, cfr. Semprún, 2005: 194-195.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Nonostante l'affinità temporale riguardante le loro pubblicazioni, i due scrittori sono diametralmente opposti. Semprún nota questo, e specifica particolarmente come Levi sia distante da lui su questo punto:

> La mia esperienza era del tutto diversa.
> Se la scrittura strappava Primo Levi al passato, e rasserenava la sua memoria (l'autore italiano ha scritto che, paradossalmente, il suo bagaglio di sofferenze atroci diventava una ricchezza, un seme: gli sembrava, scrivendo, di crescere come una pianta), essa precipitava me nella morte, sommergendomi. Soffocavo nell'aria irrespirabile dei miei manoscritti, ogni riga mi immergeva la testa sott'acqua, come se fossi ancora nella vasca della villa della Gestapo, a Auxerre. Io mi dimenavo per sopravvivere. E fallivo nel tentativo di dire la mia morte per ridurla al silenzio: ma se avessi continuato, è la morte che, verosimilmente, avrebbe ridotto al silenzio me. (Semprún, 2005: 230)

Qui emerge particolarmente l'attenta lettura che Semprún, nel corso della sua vita, ha fatto di Levi. Non sono rare le volte in cui Levi, nella sua opera, parla del suo rapporto con la scrittura, ma d'altra parte non sono comuni i punti in cui egli si lascia andare ad osservazioni che permettono di carpire la vera essenza di tale rapporto. Semprún è dunque stato un attento lettore di Levi; in particolare, è rimasto colpito dalla sua più grande testimonianza, *Se questo è un uomo*, dalla continuazione di essa, *La tregua*, e dal sigillo finale di Levi alla propria vita, l'ultima testimonianza su Auschwitz che allo stesso tempo è un'approfondita analisi del Lager: *I sommersi e i salvati*. L'esito di questa lettura è stata, come detto prima, la nascita di uno spontaneo sentimento di fratellanza, di fratellanza nel dolore che morde dopo la liberazione dall'infernale campo di concentramento, sentimento ambivalente che, antinomicamente, consacra la vita dei due sopravvissuti alla morte. Oltre a ciò, però, vi è di più: Semprún vede, nella morte suicida di Primo Levi, un avvenimento travolgente:

> D'improvviso, l'annuncio della morte di Primo Levi, la notizia del suo suicidio, rovesciava radicalmente la prospettiva. Ridiventano mortale. Forse non mi restavano solo cinque anni da vivere, cioè quelli che mi mancavano per raggiungere l'età di Primo Levi, ma la morte era di nuovo inscritta nel mio avvenire. Mi sono chiesto se avrei avuto ancora dei ricordi della morte. O solo dei presentimenti, ormai. (Semprún, 2005: 231)

A questo cambio di direzione inaspettato è da aggiungere il pensiero di Semprún riguardo all'anno 1963, riflessione che molto probabilmente lo ha portato ad approfondire la sua esperienza del Lager, ricercando così nella sua confusa memoria quei "ricordi della morte", diventati "presentimenti" soltanto perché tali erano stati fatti diventare da lui stesso, applicando la nebbia dell'oblio. Egli pensa infatti che

> al di là di ogni circostanza biografica, una capacità di ricezione fosse maturata oggettivamente, nell'opacità quasi indecifrabile dell'avanzare della Storia. Una maturazione sorprendente e interessante, tanto più che coincide con le prime testimonianze sul Gulag sovietico che sono riuscite a superare la tradizionale barriera occidentale di diffidenza e di ignoranza: il racconto di Aleksandr Solženicyn, *Una giornata di Ivan Denisovic*, è uscito in quella stessa primavera, nel 1963. (Semprún, 2005: 231)

Il venir meno di questa "tradizionale barriera occidentale di diffidenza e di ignoranza"

ISSN: 1594-378X

è quindi un altro dei segni che Semprún vede nell'affinità tra lui e Levi, arricchita ulteriormente dalla testimonianza di Solženicyn, altro scrittore che ha scelto di impiegare il proprio talento contro un altro male della modernità novecentesco: lo stalinismo.

Rimanendo comunque su Semprún e Levi, si può vedere come il secondo abbia influito sul primo già dalle prime pagine di *La scrittura o la vita*. Fino a questo punto si è considerato l'oblio come possibilità di vita dello scrittore spagnolo, ma all'inizio del suo libro egli ragiona sull'effettiva inconsistenza di esso, affermando che va combattuto e che si deve porre altro rimedio alla bruttezza della morte, vale a dire il ricordo, espresso tramite la scrittura. In questa maniera, lo scrittore sarebbe sì obbligato a confrontarsi con la morte, ma lo farebbe per portare testimonianza della propria esperienza, per scongiurare il pericolo di un'altra invasione del *radikal Böse*, il male radicale kantiano che Semprún individua come fonte di energia del totalitarismo. Individuando i propri limiti di uomo e di scrittore, Semprún ammette:

> Tuttavia mi sorge un dubbio sulle possibilità di raccontare. Non che l'esperienza vissuta sia indicibile. È caso mai invivibile, che è tutt'altra cosa, e si capisce. È qualcosa che non riguarda la forma di un racconto possibile, ma la sua sostanza. Non tanto la sua articolazione quanto la sua densità. Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza un oggetto artistico, uno spazio di creazione, o di ricreazione, riusciranno a raggiungere questa sostanza, questa densità trasparente. Soltanto l'artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza. (Semprún, 2005: 20)

Del discorso riguardante l'artificio letterario si è già detto. Qui merita attenzione particolarmente la problematica questione dell'invivibilità del ricordo, che Semprún separa nettamente dall'indicibilità di esso. In maniera molto chiara, quindi, egli dice di essere in grado di raccontare ma di provare difficoltà nel farlo a causa della "sostanza" del racconto, la quale gli provoca molta sofferenza. L'artificio, quindi, è utile a plasmare questa sostanza e ad ordinarla secondo un preciso ordine, tutto al fine di raggiungerne la 'dicibilità'.[7] Questo ragionamento ricorda molto la polemica, anche collegata alla "tradizionale barriera occidentale di diffidenza e di ignoranza" di cui sopra, degli scrittori-sopravvissuti negli anni conseguenti alla loro liberazione, quando etichettarono come "indicibile" o "inimmaginabile" l'esperienza del Lager, suscitando così l'indignazione di molti, tra cui Primo Levi stesso[8]. Quasi come un proselito, Semprún si schiera dal lato di quest'ultimo, cercando di combattere il silenzio e squarciare la coltre di impossibilità che copre la testimonianza. Per questo, in particolare, il suicidio di Primo Levi ha per lui grande importanza.

Sempre nella stessa pagina da cui proviene la citazione precedente, è presente anche questo 'appunto':

> Si può dire tutto di questa esperienza. Basta far mente locale. Mettersi al lavoro. Avere il tempo, forse, e il coraggio di scrivere un racconto infinito, e probabilmente infinitamente esteso, illuminato – e beninteso anche delimitato – da questa possibilità di inseguirsi all'infinito. Col rischio di cadere nella ripetizione e nella banalità. Col rischio di non venirne a capo, di prolungare

7 Sebbene in maniera leggermente diversa, lo stesso pensiero è riscontrabile in Primo Levi: basta ricordare che per lui "non si trattava solo di testimoniare, ma di trasmettere l'esperienza vissuta, le passioni, le emozioni, i traumi, ecc., che soli potevano far comprendere al mondo l'enormità amorale al quale l'umanità era giunta nei campi di sterminio. Levi sapeva bene che nessuno storico o psicologo poteva fare questo: l'umanità aveva elaborato uno strumento ben preciso a tal fine, e uno solo: la letteratura" (Mattioda 2011b: 22-23).
8 A proposito, rimando a Mattioda, 2011b: 53, con la relativa nota 16, e pp. 115-116.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> la morte, all'occorrenza, di farla rivivere incessantemente fra le pieghe e le sinuosità del racconto, di non essere altro che il linguaggio di questa morte, di vivere di essa, mortalmente. (Semprún, 2005: 20)

È sorprendente quanto questa dichiarazione sembri una vera e propria dichiarazione di poetica di tutto il romanzo sempruniano, così come un riferimento all'opera leviana, dove i temi e le situazioni ricorrenti sono molti, di cui in particolare la prossimità della morte.

Al di là della ripetizione, è utile soffermarsi sul concetto di esperienza per Semprún, da cui si possono dipanare delle osservazioni comparabili a quelle di Levi. In un certo momento del suo romanzo, lo scrittore spagnolo ragiona linguisticamente sul concetto di 'esperienza', notando come nella lingua da lui usata per la stesura del romanzo, cioè il francese, non vi sia una parola precisa per descrivere ciò che egli vuole spiegare. Ecco che si giunge, quindi, al complicato nodo del "vissuto", parola alquanto problematica per Semprún:

> Ci sono delle lingue che hanno un termine per dire questo tipo di esperienza. In tedesco si dice *Erlebnis*. In spagnolo: *vivencia*. Ma nella lingua francese non esiste una parola che possa esprimere da sola la vita come esperienza di se stessa. Bisogna ricorrere a delle perifrasi. Oppure usare la parola «vissuto», che è approssimativa. E discutibile. È una parola scialba e fiacca. Prima di tutto è passiva. E poi è al passato. Mentre l'esperienza della vita, che la vita fa di se stessa, di sé nel momento in cui vive, è attiva. Ed è per forza di cose al presente. Cioè si nutre di passato per proiettarsi nel futuro. (Semprún, 2005: 132)

Questa diatesi attiva dell'esperienza è fortemente correlata, oltre all'artificio letterario a cui lo scrittore spagnolo ricorre, ad un concetto chiave tanto di Semprún quanto di Levi: il sentimento della colpa o della vergogna. Oltre ad essere comune ad ogni deportato sopravvissuto, esso ritrova un'eco particolare in Semprún (molto probabilmente toccato dalla lettura del terzo capitolo de *I sommersi e i salvati* di Levi), il quale ogni volta che torna sul tema nel suo romanzo sembra stizzirsi, quasi come se fosse accusato di non essere abbastanza rispettoso verso chi nel Lager è venuto a mancare. Oltre a Levi, certo, il discorso della vergogna legata alla sopravvivenza è stato largamente frequentato, ma è molto probabile che Semprún si riferisca allo scrittore italiano come se dovesse rendere conto a lui durante il proprio atto narratoriale.

Su questo tema, comunque, entrambi gli scrittori vivono il loro dramma in vita: quello del sopravvissuto allo sterminio nazista, dell'uomo defraudato della propria umanità e proiettato per lungo tempo – pressoché infinito, durante la prigionia – in un mondo rabbrividente ove l'inumano regnava. Levi ricorda infatti che, una volta liberati, molti prigionieri hanno subìto uno *shock* più che notevole, completamente inaspettato e, soprattutto, contrario a qualsiasi aspettativa. Al momento della liberazione

> assaliva il prigioniero un senso di angoscia, di vergogna per quanto subito, per la destituzione dalla condizione umana, e insieme un senso di vuoto, di paura del futuro. Vi si aggiungeva un vago senso di colpa per non essersi ribellati e aver combattuto eroicamente fino alla morte, oppure per aver mancato di solidarietà verso i compagni, in una situazione dove la parola solidarietà non esisteva ma si era costretti a regredire al darwiniano «struggle for life». (Mattioda 2011b: 207)

Da precisare, a questo punto, è la diversissima condizione, sia sociale sia geografica, in cui il prigioniero Levi ed il prigioniero Semprún hanno vissuto: il primo, una volta inviato ad

ISSN: 1594-378X

Auschwitz, ha subìto una metamorfosi disumanizzante che lo ha ridotto ad una forma larvale, dal punto di vista sia fisico sia metafisico; ha dovuto subire la paura delle selezioni per le camere e gas, ha sperimentato il silenzio dei "mussulmani" (cioè la mancanza di comunicazione umana), le angherie dei *Prominenten*, il lavoro forzato per molte ore al giorno (fino a quando non ha iniziato il lavoro nel laboratorio chimico del campo), l'assenza di ogni comodità e la presenza di ogni scomodità, peraltro mortifera[9]. Semprún, invece, lavorava nell'ufficio dell'*Arbeitsstatistik* (egli era l'addetto agli ingressi e alle 'uscite' dal campo di Buchenwald), disponeva di un giorno libero alla settimana che sfruttava per recuperare la propria umanità con i compagni di prigionia, poteva usufruire del servizio bibliotecario del campo, possedeva vestiti migliori rispetto a quelli di Levi e, soprattutto, era un prigioniero politico, non di razza ebraica, ed era contrassegnato come spagnolo. Egli ebbe, infatti, la possibilità di partecipare alla cintura di resistenza che si organizzò entro i confini del suo Lager, tant'è che partecipò attivamente alla rivolta contro i tedeschi al momento della liberazione.

Al di là di questi fattori, la vergogna morde entrambi gli scrittori ancora molto tempo dopo la permanenza nel loro inferno, mostrando strascichi non indifferenti sulla loro coscienza e ripresentandosi ogni volta che, attivamente, si rivive l'esperienza del Lager.

Semprún e Levi sono, su questo punto, tanto vicini quanto lontani. In entrambi il sentimento prende piede dopo la liberazione, ma mentre nel primo viene obliato e accantonato in favore della vita, nel secondo diventa un'ossessione demoniaca da cui diventa impossibile separarsi. Per il caso di Levi in particolare, bisogna ricorda che

> Chi è rimasto in vita ad Auschwitz lo ha fatto perché era riuscito a ottenere una razione alimentare ulteriore, visto che quella del campo era insufficiente a sopravvivere per più di tre mesi. Il senso di colpa proviene da quello, dal fatto di aver raggiunto una posizione di superiorità rispetto al grande numero dei «sommersi», di coloro che non ce l'hanno fatta a sopravvivere. (Mattioda 2011b: 207)

Levi ricorda infatti che in Lager

> Sopravvivevano di preferenza i peggiori, gli egoisti, i violenti, gli insensibili, i collaboratori della «zona grigia», le spie. Non era una regola certa (non c'erano, né ci sono nelle cose umane, regole certe), ma era pure una. Mi sentivo sì innocente, ma intruppato fra i salvati, e perciò alla ricerca permanente di una giustificazione, davanti agli occhi miei e degli altri. Sopravvivevano i peggiori, cioè i più adatti; i migliori sono morti tutti. (Levi, 2014a: 62)

Proprio in queste parole si palesa la colpa che dà titolo a questa parte dei *Sommersi e i salvati*: quella di poter portare testimonianza soltanto per se stesso, di essere colpevole per la sua sopravvivenza, a cui invece i "sommersi" (i *Muselmänner*, nel gergo del campo) non hanno potuto ambire (per gli svariati motivi che il capitolo dipana magistralmente), essendo così impossibilitati a portare la loro testimonianza, vale a dire la più vera di tutte. Una poesia leviana *Il superstite*, il cui caso è ben spiegato da Enrico Mattioda nel suo *Il ritorno del mussulmano. Usi e senso della poesia in Jorge Semprún e Primo Levi*, illumina chiaramente questo senso di colpa, questa vergogna che, anche dopo anni e anni dall'esperienza del Lager, agguanta e logora gli ex deportati:

Indietro, via di qui, gente sommersa,

9 Per gli orrori che Primo Levi ha dovuto sopportare, rimando al famosissimo *Se questo è un uomo*, suo *hapax* letterario e sua 'testimonianza' migliore dell'esperienza in Lager.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Non ho usurpato il pane di nessuno,
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
Ritornate alla vostra nebbia.
Non è colpa mia se vivo e respiro
E mangio e bevo e dormo e vesto panni. (Levi 1998: 59)

Sicuramente diversa è, invece, la situazione di Semprún: grazie all'oblio ascetico in cui ha permesso che ogni memoria di Buchenwald si ritraesse dopo la sua liberazione, egli afferma chiaramente di non sentire la colpa legata alla sua sopravvivenza:

> Una tristezza tuttavia mi stringeva il cuore, un malessere sordo e lancinante. Non si trattava affatto di un senso di colpa. Non ho mai capito perché bisognerebbe sentirsi colpevoli di esser sopravvissuti. E poi, io non ero veramente sopravvissuto. […]
> Il malessere che mi assaliva non nasceva da nessun senso di colpa. Certo, non c'era alcun merito nel fatto di essere sopravvissuto. Di essere indenne, almeno apparentemente. I vivi non erano diversi dai morti per un qualche merito. Nessuno di noi meritava di vivere. E nemmeno di morire. Non c'era nessun merito nel fatto di esser vivo. […] Avrei potuto sentirmi in colpa se avessi pensato che altri più di me avevano meritato di sopravvivere. Ma sopravvivere non era una questione di merito, bensì di fortuna. O di sfortuna, a seconda. (Semprún, 2005: 131-132)

Dall'altro lato, però, un sentimento lo coglie improvvisamente dopo la liberazione, come un gesto istintivo, forzando in lui il pensiero della testimonianza in onore di chi non ce l'ha fatta:

> Allora, senza alcuna premeditazione, o decisione […] ho cominciato a parlare. Forse perché nessuno mi domandava nulla, né mi interrogava, o mi chiedeva conto di qualcosa. Forse perché Yann non sarebbe ritornato e allora bisognava parlare a nome suo, a nome del silenzio, di tutti i silenzi: migliaia di grida soffocate. Forse perché a volte quelli che son ritornati devono parlare al posto degli scomparsi, e gli scampati al posto dei naufraghi. […]
> Ho parlato fino all'alba, finché la voce non si è fatta rauca, non si è rotta, non si è spenta. Ho raccontato la disperazione a grandi linee e la morte nei minimi dettagli.
> Non è stato inutile, apparentemente.
> Yann Dessau è infine ritornato da Neuengamme. Forse, qualche volta, bisogna parlare a nome dei naufraghi. Parlare a nome loro, nel loro silenzio, per render loro la parola. (Semprún, 2005: 130-131)

Prima di Semprún, nei *Sommersi e salvati* di Levi, si leggeva:

> non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i «mussulmani», i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. (Levi, 2014a: 63)

ISSN: 1594-378X

A queste parole segue, anche per Levi, la citazione di Solženicyn, la quale avvicina lo scrittore russo ancora di più al binomio analizzato in questo saggio. Le sue parole, riferite a coloro che hanno collaborato con il regime dei campi di sterminio stalinisti per garantirsi alcuni privilegi, sottolineano la distinzione che Levi riassume nella dicotomia del titolo, appunto "sommersi e salvati". A proposito di questi, Levi si "intruppa" nei secondi, chiaramente, ma non può dimenticare gli abomini che i primi hanno dovuto sopportare. In particolare, come Semprún dopo di lui scriverà, egli sente di dover raccontare ciò che ha visto, oltre a ciò che ha vissuto, portando così testimonianza degli orrori nazisti:

> Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso «per conto di terzi», il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte. I sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporale. Settimane e mesi prima di spegnersi, avevano già perduto la virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi. Parliamo noi in loro vece, per delega. (Levi, 2014a: 63-64)

La 'delega', allora, fa indubbiamente parte della "vergogna" che dà il titolo al capitolo. Ogni volta che il salvato deve portare testimonianza, rivive, come dice anche Semprún, l'esperienza della morte del sommersi, ripercorrendo così gli orrori che già una volta ha dovuto sopportare. Qui, però, sta un punto di differenza tra i due scrittori: mentre Semprún si chiude in un giustificato silenzio ermetico a causa della morte che ha dovuto vivere, Levi sfrutta ogni occasione per portare testimonianza di ciò che ad Auschwitz egli è stato costretto a vedere. Soltanto così egli ha potuto diventare il più famoso testimone della Shoah in Italia, offrendo anche, nelle sue opere, moltissimo materiale che ben si presta ad un'illuminante lettura sincronica.

Parlando della vergogna e della colpa, non si deve tralasciare l'altro grande *trait d'union* che lega Semprún a Levi, per entrambi molto importante: la memoria.

Per Levi, essa vale ben il titolo del primo capitolo dei *Sommersi e i salvati*, il quale parla della facoltà di ricordare l'orrore che i carnefici nazisti hanno perpetrato sulle vite inermi di milioni di persone internate nei campi di concentramento e di sterminio. Innanzitutto, con uno slancio notevolmente saggistico ed un taglio sicuramente scientifico, Levi analizza l'esperienza del ricordo e nota che

> La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace. E questa una verità logora, nota non solo agli psicologi, ma anche a chiunque abbia posto attenzione al comportamento di chi lo circonda, o al suo stesso comportamento. I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, o addirittura si accrescono, incorporando lineamenti estranei. (Levi, 2014a: 13)

Allo stesso modo, anche il Semprún di *La scrittura o la vita* ha presente la sua incapacità di ricordare alla perfezione il suo periodo di prigionia, tant'è che ammette apertamente di essere intenzionato a creare un prodotto estetico più che una testimonianza vera e propria. Anch'egli, come Levi, riconosce i limiti della propria finitudine, specialmente quando, durante un dialogo con un'intellettuale riguardo il suo periodo di prigionia, osserva che

> Ci sono ostacoli di ogni tipo alla scrittura. Alcuni puramente letterari. Perché

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> non voglio una semplice testimonianza. Voglio, in primo luogo, evitare, evitare a me stesso l'enumerazione delle sofferenze e degli orrori. […] sono incapace di immaginare, oggi, una struttura romanzesca alla terza persona. […] Ho bisogno, insomma, di un 'io' narrante, nutrito della mia esperienza ma capace di superarla, di inserire in essa un po' di immaginario, di finzione... Una finzione che sicuramente illuminerebbe quanto la verità. Che aiuterebbe la realtà ad apparire reale, e la verità ad essere verosimile. (Semprún, 2005: 156-157)

A proposito di ostacoli, altra cosa che Levi osserva è che spesso la memoria può essere modificata, principalmente in due modi: uno è quello che è portato dall'usura del ricordo, il quale, esposto più volte, perde i propri particolari e si cristallizza in una forma *standard* che quanto più viene ripetuta, tanto più si fissa in un modello stereotipato, sempre meno coincidente con la realtà; l'altro è quello dovuto all'automodificazione del ricordo, operata per esempio dai gerarchi nazisti, o dai collaboratori del totalitarismo, per scusarsi durante i processi che li avrebbero condannati. Punto comune a Semprún è, per il primo caso, il momento in cui lo scrittore spagnolo, parlando con un amico intellettuale, ricorda: "Gli ho detto che tentavo di scrivere, ma che preferivo non parlarne troppo, per mantenere intatta alla scrittura la sua freschezza, evitando le riprese e i trucchi dei racconti troppo spesso ripetuti." (Semprún, 2005: 171) Per quanto riguarda il secondo punto, invece, può valere quanto detto riguardo la scrittura: la rifrequentazione di un ricordo ne sancisce la modificazione. Lo stesso è per l'artificio: nel mezzo di un dialogo riguardante la testimonianza della deportazione, durante il periodo di prigionia, Semprún afferma a gran voce: "Raccontare bene significa: in modo da essere capiti. E ciò non sarà possibile senza un minimo di artificio. Quanto basta perché il racconto diventi arte!" (Semprún, 2005: 119) e ancora: "Come raccontare una verità poco credibile, come suscitare l'immaginazione dell'inimmaginabile, se non elaborando, lavorando la realtà, mettendola in prospettiva? Con un po' di artificio, dunque!" (Semprún, 2005: 119). Come emerge qui chiaramente, dunque, la rimuginazione sulle questioni della vita è per Semprún molto complicata; la 'prospettiva' di cui ci si dovrebbe avvalere, poi, implica inequivocabilmente la mescidanza di più orizzonti temporali, i quali giocano anche sulla riformazione del ricordo nel presente. Anche per lui, quindi, la memoria resta un caposaldo della narrazione della propria esperienza, inclusi i limiti che essa ha nell'usufrutto che l'uomo ne fa.

A questo punto, dunque, ipotizzare che una lettura personale di Levi da parte di Semprún abbia influito sulla redazione di *La scrittura o la vita* non sembra assolutamente sbagliato. Per avere ulteriore conferma, vorrei ricordare il cambio di prospettiva di Semprún, il quale passa dalla lascivia dell'oblio alla *vis* del ricordo probabilmente dopo la lettura dei *Sommersi e i salvati* di Levi. Come è già stato notato[10], il testo sempruniano da cui ciò emerge è il saggio *Ni héros ni victimes*, raccolto in *Une tombe au creux des nuages: Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*, il quale mostra chiaramente come lo scrittore spagnolo abbia maturato una consapevolezza antipodicamente opposta a quella che ha all'inizio del romanzo di cui questo saggio si occupa. Se l'oblio e la cancellazione volontaria della memoria sono motivi fondanti, almeno fino all'ottavo capitolo, di *La scrittura o la vita*, in *Ni héros ni victimes* Semprún riflette fortemente sul valore delle sue parole, specialmente domandandosi se

> Est-il possible, est-il réellement convenable et défendable de prendre la parole et de s'exprimer au nom des disparus et de tous ces individus dont on n'a jamais plus rien su? Est-il licite de parler au sein de l'irrévocable silence de

10 Cfr. Mattioda, 2011a: 158.

ISSN: 1594-378X

> tant de milliers de morts, dont la tombe se trouve au creux des nuages qui couronnent la cime de l'Ettersberg? Le meilleur hommage ne serait plutôt un silence réfléchi, le seul honneur vraiment acceptable envers tant de mort silencieuse? (Semprún, 2011: 148)

Queste domande, quasi come se rivelassero un doppio composto da un 'prima della consapevolezza', trovano subito una risposta, mostrando la notevole influenza dell'opera di Levi: esempio palese ne è il pensiero che va ai 'sommersi', a coloro di cui bisogna portare testimonianza. Che non tragga in inganno l'ultima domanda: Semprún molto chiaramente risponde al suo interrogativo retorico dicendo che

> Nous tous, nous les survivants, les individus qui sommes réapparus à la lumière, nous tous avons connu la tentation du silence; nous avons cherché à tranquiliser, ou tout au moins à atténuer le tumulte issu d'une mémoire remplie d'horroeur, qui nous épouvante, en essayant de nous soumettre à une cure de silence et à une thérapie résignée de l'oubli. Mais, malgré tout, voilà que nous sommes parfois forcés d'agir contre notre aspiration à l'oubli, contre notre désir de retrouver une nouvelle identité grâce à cette amnésie volontaire; autrement dit, parfois, et dans certaines circonstances, privées ou même publiques, nous sommes tout à coup assaillis par la nécessité impérieuse de témoigner. C'est alors que se produit cet intense et très intime besoin de […] raconter à haute voix tout ce que nous savons de cette expérience des camps de concentration nazis, ce que nous savons de ce vécu encore vivant de la mort. (Semprún, 2011: 148-149)

Diventa chiaro, tramite questo passo, come Semprún abbia rimuginato a lungo sulla scelta da fare e come questa scelta sia stata presa in particolare grazie alla figura di Primo Levi, il quale più volte ha fatto riferimento all'angoscia del raccontare, il quale, per citare lo stesso Semprún,

> ha dichiarato di sentirsi più vicino ai morti che ai vivi, colpevole di essere un uomo, perché gli uomini avevano costruito Auschwitz e Auschwitz aveva inghiottito milioni di esseri umani, tra cui molti amici e una donna che aveva avuto un posto nel suo cuore. Gli sembrava che si sarebbe purificato raccontando, si sentiva come il vecchio marinaio di Coleridge. (Semprún, 2005: 129)

Senza ereditarne l'identificazione mitica, Semprún tiene ben a mente la scelta di Levi e proprio grazie a lui, alla sua voce e alle sua prolifica scrittura scende a patti con se stesso, con il proprio ricordo e con la morte che era stato costretto a vivere, riuscendo così a produrre il suo capolavoro *La scrittura o la vita*.

Bibliografia

GORDON, Robert S. C. (2013) *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Torino, Bollati Boringhieri.

LEVI, Primo (1998) *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti.

ISSN: 1594-378X

——— (2014a) *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.

——— (2014) *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.

MATTIODA, Enrico (2007) "Il ritorno del mussulmano. Usi e senso della poesia in Jorge Semprún e Primo Levi", in A. Cavaglion, ed., *Dal buio del sottosuolo. Poesia e Lager*, Milano, Franco Angeli, pp. 117-132.

——— (2011a) "Fenomenologia e rimuginazione in Jorge Semprún", *Levia Gravia*, XIII, pp. 151-161.

——— (2011b) *Levi*, Roma, Salerno Editrice.

SEMPRÚN, Jorge (2000) *Adieu vive clarté...*, Paris, Gallimard.

——— (2002) *Male e modernità*, traduzione e note di Maurizio Ferrara, Firenze, Passigli Editori.

——— (2005) *La scrittura e la vita*, traduzione di Antonietta Sanna, Parma, Guanda.

——— (2011) "Ni héros ni victimes", in Jorge Semprún, ed., *Une tombe au creux des nuages: Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion.

——— (2013) *Le langage est ma patrie. Entretiens avec Franck Appréderis*, Paris, Libella-Maren Sell.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Una probable edición del *Lazarillo* anterior a 1553: implicaciones teóricas de la edición de Sánchez, Valladolid 1603

ARTURO RODRÍGUEZ
Centro de Estudios de Iberoamérica y Portugal

Resumen
Un análisis comparativo de las ediciones del *Lazarillo Castigado* impresas por Luis Sánchez en Madrid y Valladolid, contrastando los textos y sus variantes, tanto ecdóticas como tipográficas y de formato de edición, lleva a concluir que la edición más correcta es la de Valladolid 1603, así como que Luis Sánchez es la pieza fundamental de la edición frente a Berrillo o Miguel Martínez. De igual manera concluimos que las ediciones de Luis Sánchez no derivan de la edición de Juan López de Velasco, sino que su filiación corresponde con una edición intermedia entre la princeps y la edición de Amberes 1553 seguida por Buenaventura Carlos Aribau en 1846.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Abstract
A comparative analysis between the editions of the *Lazarillo Castigado* printed by Luis Sánchez in Madrid and Valladolid, contrasting both texts and their variations, ecdotical, typographical and format-wise brings us to conclude that the most correct one is that of Valladolid 1603. We also conclude that Luis Sánchez is a fundamental piece of the editorial process, in opposition to Berrillo or Miguel Martínez. We conclude, as well, that Sanchez's editions don't derive from Juan López de Velasco's edition, but that their filiation belongs to an intermediate edition between the princeps and the Antwerp edition of 1553 followed by Buenaventura Carlos Aribau in 1846.

Cuando se trata la cuestión de los *Lazarillos castigados*, se acude fundamentalmente a la edición preparada por Juan López de Velasco e impresa por Pierres Cosín en 1573, y se menciona la edición de Luis Sánchez-Juan Berrillo de 1599 como una edición derivada de la misma o que sigue su estela. Sin embargo, nos parece necesario poner en valor las ediciones de Sánchez, como ya hiciera Aldo Ruffinatto al destacar la importancia para la elaboración del *stemma* de filiación textual del Lazarillo de Tormes con la edición de 1599. Aun con esto, debemos rescatar la edición de Luis Sánchez hecha en Valladolid en 1603, de la que el profesor Ruffinatto no da noticia en su minucioso estudio sobre *Las dos caras del Lazarillo.*

Procedamos primero con un análisis formal de las ediciones del *Lazarillo castigado* hechas por Sánchez en Madrid y Valladolid, antes de extraer conclusiones sobre la relevancia, filiación e importancia del impresor Luis Sánchez.

En el caso de ambas ediciones (Madrid 1599 a costa de Juan Berrillo, y Valladolid 1603 a costa de Miguel Martínez), el *Lazarillo de Tormes* no va suelto, sino impreso conjuntamente con otros textos: el *Galateo Español* de Lucas Gracián Dantisco, en el ejemplar de Madrid y el *Destierro de ignorancia*, de Orazio Riminaldo. Esta peculiaridad provoca problemas en la búsqueda de ediciones en bibliotecas que a veces catalogan el volumen por el *Galateo* y no por el *Lazarillo*. Atender a esto nos ha permitido dar con un ejemplar que no se menciona en los repertorios de las ediciones de Sánchez 1599, presente en la Biblioteca Mazarina de París, signatura 8º45931.

Arturo RODRÍGUEZ, "Una probable edición del *Lazarillo* anterior a 1553: implicaciones teóricas de la edición de Sánchez, Valladolid, 1603", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 21-25.
Recibido el 18/02/2016 · Publicado el 15/04/2016

Siguiendo con las concordancias de estas ediciones de Sánchez, conviene apuntar que ambos textos están impresos en dozavo, pero no con la misma calidad. La edición madrileña está hecha a 23 líneas y 22 quadratines por línea, en tanto que la de Valladolid se imprime a 22 líneas y 21 quadratines por línea. De esta manera, se puede ver que la edición de la ciudad del Pisuerga está ligeramente más cuidada.

Los tipos de imprenta empleados por Sánchez en ambos libros son fundamentalmente idénticos, salvo que ya desde la portada se advierten algunas diferencias: los tipos cursivos de las mayúsculas son distintos de los empleados en la edición de Madrid, siendo más estilizadas la "P", la "L" y la "S" de la edición más moderna. De igual manera, la "z" minúscula del apellido Sánchez tiene una caída más acusada en la edición vallisoletana, en tanto que en la madrileña el rabillo de la misma letra toca casi el punto de final de línea.

En la portada se puede ver también un estilo distinto en la distribución del título, los subtítulos, y los datos de impresión. Reproducimos aquí ambos, marcando los cambios de línea con "/", y las diferencias de tamaño de caracteres con el mismo procedimiento. Respetamos el uso de cursivas del texto. Sánchez en 1599 usa esta distribución:

LAZARILLO
DE TORMES
Castigado.
Agora nueuamente impresso
y emendado.
[Figura de Lázaro]
CON LICENCIA.
En Madrid, *Por Luis Sanchez.*
[Línea]
Año M.D.XCIX.

LAZARILLO
DE TORMES
Castigado.
Agora nueuamente impresso
y emendado.
CON LICENCIA.
En Madrid, *Por Luis Sanchez.*
Año M.D. XCIX.

La edición de 1603 se presenta así:

LAZARILLO
DE TORMES
Castigado.
Agora nueuamente im-
presso, y emen-
dado.
[Figura de Lázaro]
CON LICENCIA.
En Valla. *Por Luys Sãchez.*
[Línea]
Año.M.DCIII.

LAZARILLO
DE TORMES
Castigado.
Agora nueuamente im-
presso, y emen-
dado.
CON LICENCIA.
En Valla. *Por Luys Sãchez.*
Año.M.DCIII.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La figura de Lázaro que emplea Sánchez en la edición del año 1603 es exactamente la misma que había usado para la edición del año 1599, lo que indica que Luis Sánchez se traslada a Valladolid cuando el duque de Lerma hace mover la corte a la ciudad ribera del Pisuerga, y al hacer el traslado se lleva el material de impresión que tenía en Madrid en lugar de venderlo y alquilar o comprar un taller de impresión en la nueva Corte, que habría sido un traslado mucho más cómodo y práctico. En lo que se refiere a las figuras que ilustran las ediciones del Lazarillo, son las mismas en ambas ediciones. La figura que representa a Lázaro en la portada reaparece en ambas ediciones para ilustrar el episodio del ciego, el del escudero, el del clérigo, y el del arcipreste de San Salvador. También se produce una repetición de figuras en ambos volúmenes en el caso del clérigo, que ilustra tanto el episodio del clérigo como el del arcipreste.

La distribución de las primeras páginas también difiere entre la edición de Valladolid y la de Madrid, lo que apunta a un reajuste para mayor conveniencia del lector.

En Sánchez-Berrillo tenemos el siguiente esquema: Tassa, Suma de la licencia, Prólogo del Autor a un amigo suyo, Prólogo al Lector (tomado de Velasco), y "Lázaro cuenta su linaje y nacimiento".

En Sánchez-Martínez, la presentación tras la portada es la siguiente: Prólogo al lector (tomado de Velasco), Prólogo del Autor a un amigo suyo, "Lázaro cuenta su linaje y nacimiento". La divergencia fundamental radica en que en la edición de 1603 Sánchez no rompe la continuidad de lectura al insertar el prólogo al lector de Velasco entre el prólogo del autor y el primer capítulo. Asimismo, la desaparición de la licencia y la tassa se debe a que han pasado al comienzo del volumen.

Por la parte que toca a la fijación textual del *Lazarillo de Tormes*, la edición de 1603 es superior a la de 1599 porque corrige los errores de transmisión textual o los despistes de impresor cometidos en 1599, lo que nos indica que la edición de 1603 se hizo teniendo a la vista tanto la edición de 1599 como la fuente de la que se tomó el texto, cuya filiación podemos apuntar hacia 1553 o una edición intermedia entre la princeps (que sigue Velasco) y la edición de 1553 (que sigue Buenaventura Carlos Aribau en 1846). Las variantes y concordancias textuales entre 1599 y 1603 las apuntamos ahora, en lo que toca a elementos significativos:

Si muy detestablemente no lo fuese: Esta forma se halla en ambas ediciones de Sánchez, en sus derivadas y en Aribau. Al hallarse en ambas versiones de Sánchez, se concluye que esta lectura estaba en la fuente que usa Sánchez y que no es un error, ya que en ese caso lo habría corregido en 1603. La lectura alternativa es *si muy detestable no fuese,* que se encuentra en Velasco, y en las demás ediciones.

Que a mí me llamaban Lázaro de Tormes: lectura compartida por 1599 y 1603, que diverge de todas las demás variantes. Esta variación textual apunta a que Sánchez procede de una edición distinta de la *princeps* y de la de 1553, pues la lectura "llamaban" frente a "llaman" sólo se da en Sánchez. Ni siquiera en la edición de Aribau, que usa Amberes 1553, aparece esta rara variante.

Trebejando: La edición de 1603 corrige la lectura errónea "trabajando" que aparece en la del año 1599 y siguen sus ediciones derivadas. La lección "trebejando" coincide con Amberes 1553, Velasco y las ediciones de 1554 menos Burgos, que imprime la errata "trebajando". Nos parece muy relevante esta corrección de lectura de Sánchez de una edición a otra, pues apuntala el "si muy detestablemente" y el "llamaban".

Colgado al humero: Sánchez corrige el error que cometió en 1599 al imprimir "quemado al humero", lectura exclusiva de Sánchez-Berrillo que se ve enmendada en Sánchez-Martínez y

ISSN: 1594-378X

hace concordar el texto con todas las demás ediciones, salvo Alcalá 1554 que contiene el error "colgado al humo".

Graciosísimo ciego: Comparten la lectura tanto la edición de 1599 como la de 1603, por lo que entendemos que el texto es correcto y que se daría en la edición hipotetizada como fuente común a Amberes 1553 y el presente. La lección "graciosísimo ciego" se da en Amberes 1553, Sánchez y sus derivadas, frente a todas las demás ediciones, que recogen la variante "sagacísimo ciego".

Ya yo era buen mozuelo: Lectura correcta en ambas ediciones de Sánchez, que concuerdan con Amberes 1553 y con Velasco, frente a las ediciones de 1554, que tienen como texto "hasta ser buen mozuelo".

Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con este un Alexandre Magno: Sánchez introduce en esta frase dos correcciones respecto a 1599, que tiene este otro texto "escapéme del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con este Alexandro Magno". La corrección de esta variante recogida en 1599 pone a la edición de Sanchez en la lectura correcta del texto que aparece en las demás ediciones.

Ausencia de la frase *porque mi boca era medida*: Esta ausencia es común a ambas ediciones de Sánchez y a Amberes 1553, lo que demuestra un claro parentesco entre ambas y que la fuente usada para la edición contiene lo que es probablemente una omisión de línea. Todas las demas ediciones, incluida la de Velasco, tienen el texto "alcanzar buena vida porque mi boca era medida".

Pregonar los vinos: Vuelve a corregir Sánchez una lectura incorrecta que tenía en la edición de 1599, en la que pone "pregonar los vicios". Esa lectura de "pregonar los vicios" era lectura exclusiva de Sánchez, lo que indica una errata por descuido del cajista, enmendada luego en la lección correcta, y que la edición fuente de la de Sánchez lee aquí como las demás.

Estas que hemos presentado arriba son las grandes variantes o concordancias textuales entre ambas ediciones, lo que nos ayuda a fijar más correctamente qué texto tenía Luis Sánchez ante sí cuando imprimió su versión del *Lazarillo de Tormes castigado*, siguiendo los criterios censorios de Juan López de Velasco. Así pues, podemos extraer las siguientes conclusiones:

1- Que, a tenor de lo observado, la edición de Sánchez de 1603 es superior en cuanto a calidad de transmisión del texto que la de 1599 debido a la corrección de distintos errores, así como por la caja y la correcta colocación de los prólogos.

2- Que, en consecuencia, se ha de priorizar el uso de la edición vallisoletana de 1603 frente a la madrileña de 1599. Además de por esas razones, se ha de preferir el uso de la primera por ser de más fácil acceso, ya que la edición de 1603 está conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, frente a la edición de 1599, de la que se conservan ejemplares en la Hispanic Society of America, Biblioteca Mazarina y Biblioteca Universitaria de Oviedo.

3- Que hay que devolverle el mérito a Luis Sánchez, a quien Jaime Moll degradó a la condición de simple encargado de imprimir, pues, como se ha visto, Luis Sánchez traslada sus bártulos lazarillescos a Valladolid, donde encontró otro librero distinto dispuesto a hacer una nueva edición y venderla, en este caso Miguel Martínez. Siendo el elemento común a ambas ediciones

ISSN: 1594-378X

el señor Luis Sánchez y no Juan Berrillo, creemos que merece que se le quite el sambenito impuesto por Moll.

4- Que las ediciones de Sánchez, a la vista de las pruebas, no derivan de la de Velasco como apunta el profesor Ruffinatto en su stemma de *Las dos caras del Lazarillo*, sino que proceden de una fuente intermedia entre la princeps y Amberes 1553, cuya fecha y lugar de impresión nos es imposible determinar.

Bibliografía

ARIBAU, Buenaventura Carlos, ed. (1846) *Novelistas anteriores a Cervantes,* Madrid, Atlas, reimpresión 1963.

RODRÍGUEZ, Arturo y Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (2015) "La princeps del Lazarillo: Estrasburgo, 1550, Augustin Frisius, en dozavo, a 25 emes y titulillos exentos: pruebas documentales y ecdóticas", *Artifara* 15, pp. 231-242.

RODRIGUEZ LÓPEZ-ABADÍA, Arturo (2015) "La edición del Lazarillo castigado Zaragoza 1599 y las ediciones de la Corona de Aragón", *Lemir* 19, pp. 509-518.

RUFFINATTO, Aldo (2000), *Las dos caras del Lazarillo: Texto y mensaje,* Madrid, Castalia.

Lazarillo de Tormes (1599a), Zaragoza, Juan Pérez de Valdivielso. Ejemplar en la BNF.

Lazarillo de Tormes castigado (1573), Madrid, Pierres Cosín. Ejemplar en la BNE.

Lazarillo de Tormes castigado. Agora nuevamente impresso y emendado (1599b), Madrid, Luis Sánchez. Ejemplar en la HSA.

Lazarillo de Tormes castigado. Agora nuevamente impresso y emendado (1603), Valladolid, Luis Sánchez. Ejemplar en la BNE.

Lazarillo de Tormes nuevamente corregido (1599c), Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1599. Ejemplar en la HSA.

ISSN: 1594-378X

Un capitolo nei rapporti ispano-italiani nel Settecento. Enciclopedismo, sincretismo e dialogo culturale nel gesuita espulso Juan Andrés

FRANCO QUINZIANO
Departamento de Europa IRI
Universidad Nacional de La Plata
Università di Macerata

Abstract
L'intensa attività culturale svolta dai gesuiti iberici nell'Italia dell'ultimo terzo del Settecento, in particolare dal gruppo catalano-valenzano, costituisce un capitolo di rilievo nei molteplici rapporti ispano-italiani del periodo. Nel corso del loro *destierro* essi si proposero di inserirsi negli spazi di socializzazione della cultura illuminista italiana, cercando di intavolare, com'espressione di una precisa strategia socio-culturale, un dialogo proficuo con l'*intellighenzia* e i circoli intelletuali della penisola. In questa prospettiva, si esaminano l'attivo ruolo e le novità di cui è portatore Juan Andrés nel suo lungo esilio italiano (1768-1816), i suoi sforzi orientati ad avvicinare la cultura ispanica agli intellettuali italiani e a mettere in evidenza i debiti della cultura italiana -e anche europea- nei confronti della Spagna moderna, riavvicinando entrambe culture in contatto. In questo itinerario, lontano da ogni polemica e diatriba, il suo ruolo di mediatore culturale risalta dal resto dei suoi confratelli, simboleggiando la nuova simbiosi culturale ispano-italiana che si è determinata.
Parole chiave: Juan Andrés, gesuiti espulsi, cultura ispano-italiana, mediazione e sincretismo culturale

Resumen
Las intensas actividades culturales de los jesuitas ibéricos en la Italia del último tercio del dieciocho, de modo especial las que proceden del grupo catalán-valenciano, constituyen un capítulo de relieve en el seno de las poliédricas relaciones hispano-italianas del período. A lo largo de su destierro ellos procuraron insertarse en los ambientes de socialización de la cultura ilustrada italiana, con el propósito de entablar –como expresión de una precisa estrategia socio-cultural- un diálogo provechoso con los círculos intelectuales de la península. Desde esta perspectiva, se abordan el rol activo y las novedades de las que fue portador el abad Juan Andrés en su largo exilio italiano (1768-1816), sus esfuerzos orientados a aproximar la cultura española a los eruditos y literatos italianos y a poner en evidencia las dedudas de la cultura italiana –y también europea- hacia la España moderna, reconciliando a ambas culturas en contacto. En este itinerario su rol como mediador cultural, lejos de toda polémica o controversia, resalta sobre el resto de sus compañeros de religión, simbolizando la nueva simbiosis cultural hispano-italiana che se ha ido configurando.

Palabras clave: Juan Andrés, jesuitas expulsos, cultura hispano-italiana, mediación y sincretismo cultural

1. INTRODUZIONE

La vastissima produzione culturale che si deriva del gruppo dei gesuiti espulsi spagnoli e ispanoamericani, i quali, in seguito alla *Pragmática* di espulsione sancita da Carlo III, dovettero emigrare ai territori delle Legazioni Pontificie dell'Emilia Romagna, costituisce uno dei capitoli più rilevanti nel campo dei proficui rapporti che entrambe le due culture, la spagnola e

Franco QUINZIANO, "Un capitolo nei rapporti ispano-italiani nel Settecento. Enciclopedismo, sincretismo e dialogo culturale nel gesuita espulso Juan Andrés", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 27-45.
Recibido el 27/11/2015 · Publicado el 27/05/2016

l'italiana, avviarono nel secondo Settecento e i primi dell'Ottocento. Gli ignaziani, in particolar modo il gruppo catalano-aragonese, svolsero un ruolo attivo e di primo piano, orientato a tracciare un percorso di integrazione e assimilazione culturale fra entrambi i due paesi, diffondendo la cultura spagnola nei circoli dell'Illuminismo della penisola e cercando di riavvicinare i due paesi, separati da radicati pregiudizi e antiche diffidenze. In tale prospettiva è nostra convinzione che il *corpus* dei *desterrados* nell'Italia degli ultimi decenni del Settecento rimanda a un pregiato spazio di contatti, assimilazioni, ricezione e influssi reciproci di grande rilievo in cui convergono diversi ambiti disciplinari e convivono, intrecciandosi tra loro, molteplici e svariati interessi culturali[1].

Gli espulsi, tra cui –per formazione, attivismo e maggior presenza in campo culturale– spiccano i membri della Provincia ignaziana di Aragona[2] (corrispondente all'antico regno *aragonés*, ovvero Catalogna, Valenza, Isole Baleari e Aragona), si sentono vincolati a entrambe le due culture, la spagnola, dalla cui provengono, e l'italiana di adozione. In tal senso, com'è stato messo di rilievo, può considerarsi che l'esilio finì per rivelarsi un'occasione per stabilire spazi di mediazione e di contatto tra culture diverse delinenando "un espacio intermedio de producción intercultural" (Borsò, 2002: 124). Orbene, anche se i religiosi della Compagnia condividono quel privilegiato spazio di intersezione culturale, non lascieranno mai di manifestare il loro apprezzamento nei confronti della Spagna e la loro appartenenza al mondo culturale ispanico, rinviando a uno spazio di intersecazione culturale che Batllori e, più recentemente Giménez López, Fabbri, Fernández Arrillaga e Guasti, per citare i contributi di maggior rilievo, hanno affrontato e studiato assai bene.

Come è stato osservato, gli esponenti di maggiore spessore, soprattutto quelli che rimandano al grupo catalano-aragonese e in particolare il valenzano,

> de mayor calado cultural, con modalidades y grados de pertenencia diversos, se inscriben en la cultura de la Ilustración y acabarán simpatizando con la corriente neoclásica, si bien algunos, como Llampillas, animados de una vertiente apologética esgriman una defensa de algunos aspectos de la cultura del Barroco […] u otros, como en el caso de Montengón y Arteaga, se aproximen a las temáticas y a la nueva sensibilidad que acabarán desbrozando el camino a la vertiente prerromántica. (Quinziano, 2013: 41)

In questa prospettiva, la personalità, l'attività culturale e il ruolo svolto negli anni del suo lungo esilio italiano dall'alicantino Juan Andrés Morell, esempio rappresentativo di erudizione e enciclopedismo, resta un punto di riferimento ed esempio a seguire sia per i suoi confratelli sia per non pochi intellettuali e uomini di cultura della penisola italiana.

Dagli ormai lontani studi avviati da Cian e Gallerani, entrambi pubblicati nel 1896, passando per la splendida monografia del padre Batllori (1966) di metà degli anni sessanta dello scorso secolo, sino ai nostri giorni, molteplici sono stati i contributi sui gesuiti espulsi nell'Italia del Settecento che sono venuti alla luce, alimentando una bibliografia sempre più numerosa e rigorosa[3], debitrice in gran parte alle ricerche e alle pubblicazioni che ci hanno

[1] Sorprendono i molteplici centri di interesse di cui si occuparono gli ex ignaziani nel loro esilio in Italia. Essi rimandano a un'assai ampio spazio di studi e discipline, tra cui estetica e musica (Arteaga y Eximeno), umanesimo greco-latino (Aponte, Vila, Millás, Pou), enciclopedismo (Andrés, Hervás), arabismo e provenzalismo (Pla, Andrés, Arteaga), ebraismo (Gallisà y Pla), apologia letteraria (Llampillas, Masdeu), storia (Masdeu, Diosdado Caballero, Gallisá), geografia ed erudizione artistica (Conca), letteratura religiosa (Giustà, Lacunza), lingua y studi filologici (Terreros, Hervás), teatro e romanzo (Colomés, Lassala, Montengón) e studi americani (Diosdado Caballero, Paramás, Clavijero, Landívar).

[2] Sul gruppo catalano-valenzano si rinvia agli studi di Batllori (1966: 311-572), Domínguez Moltó (1986: 47-53), Fernández Arrillaga (2006: 341-375) e García Gómez (2006: 377-394).

[3] Un quadro assai rappresentativo e aggiornato della ormai sterminata bibliografía dedicata ai gesuiti iberici espulsi

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

legato in questi ultimi due decenni gli studiosi Baldini e Guasti, gli ispanisti dell'Università di Bologna –Fabbri, Brunori, Brizzi– e in modo particolare gli storici Giménez López e Fernández Arrillaga dell'Università di Alicante.

Per quanto riguarda il padre Juan Andrés Morell, senza dubbio "el jesuita español más prestigioso de su época" (Batllori, 1966: 497), gli ultimi anni sono stati gravidi di novità, con la pubblicazione di nuove edizioni critiche delle sue opere di maggior rilievo, in primo luogo l'edizione spagnola della sua monumentale *Origen, progreso y estado actual de toda literatura*, diretta da Aullón de Haro (6 voll., 1997-2002). In questo quadro vanno anche segnalate le ristampe delle sue *Cartas familiares* (Aullón de Haro ed., 2004, 2 voll.; e la più parziale, ma pregiata edizione di taglio storico-culturale, riguardante però solo il primo volume, curata da Giménez López, 2004), così come l'encomiabile edizione italiana delle *Cartas*, tradotte e curate da Fabbri (2008-2011, 5 voll.). Va ricordata per ultimo la pubblicazione del suo ingente e prezioso epistolario, composto da oltre 1.300 missive e messo in luce accuratamente da Brunori (2006, 3 voll.), fonte indispensabile per studiare la fitta rete di amicizie e di rapporti intellettuali, italiani ed europei, tracciata dal gesuita valenzano nel corso del suo lungo esilio italiano.

I diversi articoli e le monografie sull'abate alicantino che sono apparsi in quest'ultimi anni si inquadrano anche in questo percorso di rivalutazione e rivisitazione del suo ruolo culturale e della sua opera: tra essi si segnalano il testo di Garrido Palanzón (1995), dedicato alla questione dell'enciclopedismo e la storia letteraria della sua opera fondamentale, il volume collettivo curato da Aullón de Haro, in collaborazione con García Gabaldón, Navarro Pastor e Valcárcel (2002) e la più recente monografia di Fuentes Fos (2008). Queste nuove edizioni dei testi andresiani, così come i diversi lavori critici venuti alla luce in quest'ultimi anni, consentono di esplorare e approfondire in modo più completo sia il pensiero sia l'opera del prestigioso erudito ignaziano, rivisitando un *corpus* di rilievo nella cultura europea del Settecento, così come anche di rivalutare più adeguadamente la sua collocazione estetica e soprattutto il suo ruolo di mediatore culturale insieme al suo prezioso contributo nel campo degli studi culturali durante il suo esilio italiano a cavallo tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi anni dell'Ottocento.

2. FORMAZIONE CULTURALE ED ESILIO ITALIANO

La storiografia ha determinato compiutamente le cause ideologiche, politiche e religiose che indussero il monarca spagnolo a promuovere il 2 aprile 1767 l'espulsione della compagnia degli ignaziani dai territori del regno –sia nella penisola sia nelle sue colonie del continente americano–; esse vanno interpretate senz'altro nel quadro più ampio dello scontro in atto tra le monarchie assolute, i *jansenistas*, la Compagnia di Gesú e il Papato che si era avviato nel secondo Settecento. Tra le cause generali più relevanti che avevano portato all'emanazione della *Pragmática* carolina, Batllori (1985:368) sottolinea "il contrasto latente, che poi scoppiò, fra giurisdizionalismo regio e romanismo gesuitico", segnalando che "il crescente giurisdizionalismo del regno di Carlo III in Spagna doveva portare all'esilio d'Italia tutti i gesuiti dei suoi domini europei ed americani" (1985: 367)[4].

può ricavarsi dallo studio bibliografico di Callegari e Perini (2010: 75-89); si veda anche l'aggiornata pagina web del "Portal" dedicato alla *Expulsión y exilio de los jesuitas de los dominios de Carlos III*, della *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/portales/expulsion_jesuitas/bibliografia/. Tra i contributi più recenti, si segnalano i volumi collettivi curati da Giménez López (1997), Tietz (2001) e Ubaldini-Brizzi (2010), così come la meritevole monografia di Guasti (2006a).

[4] Peraltro il processo che portò all'espulsione dei gesuiti riconosce come precedente i sei 'vizi' di cui fu accusata la Compagnia nel *Dictamen Fiscal* di Campomanes che venne approvato nella seduta del Consiglio il 29 gennaio 1767; al riguardo si veda Batllori (1985: 368-372).

ISSN: 1594-378X

Dopo un travagliato trasferimento via mare, carico di rischi, privazioni e non poche umiliazioni per i *desterrados*, oltrechè di incidenti e contrattempi che incluse una sosta nelle isole Baleari e un piú lungo soggiorno –dopo che il Papa si era rifiutato di consentire lo sbarco nel porto di Civitavecchia– in una Corsica scossa dalle lotte tra genovesi, francesi e independentisti[5], nell'autunno del 1768 Clemente XIII decise finalmente di accogliere gli espatriati nei territori che costituivano le Legazioni Pontificie. Una volta che fu loro consentito lo sbarco nelle coste della Liguria, tra l'autunno 1768 e l'inverno 1769, i religiosi –tra i 2000 delle provincie ignaziane della penisola e i più di 2000 procedenti dalle provincie di oltremare[6]– si trasferirono nel territorio dell'Emilia Romagna. Di conseguenza la quasi totalità degli ignaziani si stabilì nelle diverse città e borghi delle Legazioni Pontificie che costituivano il triangolo Ferrara/Bologna/Rimini, secondo un criterio che venne determinato dall'appartenenza alle diverse Provincie della Compagnia[7]. In seguito, quando il nuovo Papa Clemente XIV decise l'estinzione della Compagnia di Gesù nel luglio 1773[8], molti degli *expatriados* presero la decisione di cambiare luogo spostandosi in cerca di maggiore prottezione o di nuove occasioni di lavoro e inserimento, soprattutto in campo educativo, como insegnanti o bibliotecari in diverse università o in qualità di precettori dei figli delle famiglie dell'aristocrazia italiana.

Occorre ricordare che la provincia ignaziana di Aragona, e al suo interno soprattutto il gruppo dei gesuiti catalani-valenzani, si distinse dal resto delle provincie ignaziane per la formazione, l' erudizione e i molteplici interessi che contraddistinsero molti dei suoi membri. Come fu osservato, dovuto all'attivo ambiente intellettuale che si respirava nelle università di Valencia e Cervera, "entre los jesuitas expulsos, los que más se distinguieron por su erudición y creación en las ciencias y en las letras, por su apertura a las corrientes culturales europeas, y por su pronta adaptación al ambiente ideológico italiano, fueron los valencianos y los catalanes" (Domínguez Moltó, 1986: 51). Riguardo le differenze tra valenzani e catalani, occorre sottolineare l'apertura culturale e ideologica –e di rifiuto della scolastica- che in particolare

---

5 Il viaggio verso il *destierro* rappresentò per gli ignaziani senza dubbio un evento sumamente traumatico. Sono diversi ormai gli studi che si sono occupati delle diverse peripezie, incidenti e numerose difficoltà che dovettero superare i religiosi nel loro cammino verso l'esilio, dalla partenza dei porti della penisola in cui vennero raggruppati le diverse provincie della Compagnia fino al loro arrivo ai territori delle Legazioni Pontificie nell'ottobre 1768. Tra altri contributi, si segnalano Giménez López (1992: 41-57); Giménez López-Martínez Gomis (1995) e Fernández Arrillaga (2010).

6 Antonio Astrain, nella sua monumentale *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España,* tenendo presente il *Catalogo* stampato a Roma nel 1749, segnalava che la Compagnia di Gesù nei territori della monarchia spagnola, tra Spagna e America, possedeva "5 Casas Profesas, 12 Noviciados, 196 Colegios de externos, 33 Convictorios o colegios de internos, 54 Residencias, 20 Misiones", per un totale di "320 Domicilios y 5.114 sujetos" (1925, vol.VII: 785).

7 Ad esempio, gli aragonesi e i peruviani si stabilirono a Ferrara, i gesuiti della provincia di Andalucía-Canarias, insieme ai suoi confratelli di Quito, furono accolti a Rimini; i cileni si insediarono nella città di Imola; i religiosi della provincia del Paraguay si trasferirono a Faenza; quelli che provenivano dalle provincie di Toledo e le Filippine furono accolti nella città di Forlí, mentre agli espulsi della provincia di Castiglia, insieme a quelli del Messico e il Guatemala, fu assegnata la città di Bologna. Seguendo il citato *Catalogo* del 1749, possiamo segnalare che i gesuiti nel territorio del regno spagnolo erano suddivisi nelle provincie di Castilla, Aragón, Toledo, Andalucía, Cerdeña, Perú, Chile, Quito, Nueva Granada, Méjico, Paraguay y Filipinas.

8 Sull'espulsione dei gesuiti esiste una copiosa bibliografía; per una visione dall'interno della stessa Compagnia si rinvia all'*Historia de la expulsión de los jesuitas (Memorial de las Cuatro Provincias de España)*, del padre José Isla, curata da Giménez López (1999). Per quanto riguarda il processo che portò all'emanazione del *Breve Dominus ac Redemptor* nell'agosto 1773, sempre privilegiando le fonti dirette, si segnalano due recenti e preziosi contributi che offrono una visione da due diverse prospettive: la corrispondenza del Conde di Floridablanca, curata da Giménez López (2009), essenziale per capire il ruolo che Moñino svolse presso la Santa Sede volto ad acellerare e ottenere la sopressione della Compagnia di San Ignazio, e la recente edizione del *Diario* del padre Luengo, riferito all'anno 1773; documento chiave per comprendere gli effetti dell'espulsione dalla prospettiva degli ignaziani espulsi in Italia, curata da I. Pinedo Iparaguirre e I. Fernández Arrillaga (2013).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

esibirono i valenzani, i quali, come fu il caso di Andrés, si erano formati ed avevano insegnato presso i centri educativi di Valencia e Gandía, in chiaro contrasto con il gruppo degli ignaziani catalani, vincolati invece all'università di Cervera e situati su posizioni più chiaramente conservatrici, evitando di sottolineare la scissione fra " la antigua escolástica y la nueva filosofía fundada en las ciencias modernas" (Batllori, 1966: 532)[9].

Oltre ai suoi studi presso il Collegio di Benissa e quello dei *Nobles* a Valencia, Andrés aveva frequentato, tra il 1756 e 1757, il corso di perfezionamento in scienze umane a Manresa e in seguito, tra il 1757 e 1759 i corsi di Filosofia e Scienze a Gerona. I gesuiti della provincia aragonese, alla quale apparteneva il nostro autore, si erano proposti di superare la tradizione che aveva consacrato la scolastica, senza però tagliare totalmente i ponti con essa, la quale peraltro era molto diffusa e rispettata all'interno dell'ordine degli ignaziani. In alcuni centri educativi della Compagnia, come ad esempio a Cervera, nella Catalogna, il pensiero della scolastica godeva ancora di un'indiscussa centralità nell' articolazione dei piani di studi. Diversamente dai catalani, i gesuiti valenzani si aprirono parzialmente alle nuove correnti di pensiero, accettando le novità che provenivano dal campo delle scienze naturali e le scienze esatte. Occorre segnalare che a Valencia era assai diffusa la tradizione scientifica di base empirista promossa dai *novatores*. La sua università ostentava un'orientamento molto deciso verso le novità di cui erano portatrici le scienze naturali e sperimentali, opponendo alla scolastica il patrimonio di idee che rimandavano al criticismo storico. In tal senso predominava il magistero di base erudito, critico e umanista che aveva tracciato Gregorio Mayans (1699-1781), l'intellettuale di maggior prestigio del primo Settecento spagnolo.

Juan Andrés, probabilmente il gesuita spagnolo più prestigioso del secondo Settecento e, come ha indicato Batllori, "el más acabado modelo de la erudición enciclopédica setecentista y a la vez uno de los españoles de fama más universal en su tiempo" (1966: 505), era nato nel 1740 a Planes, nella provincia di Alicante. Aveva frequentato i suoi primi studi presso il Collegio francescano di Benissa. In seguito proseguì la sua educazione nel prestigioso *Seminario de Nobles* di Valencia, ove si dedicò particolarmente agli studi di filosofia, ottenendo molto giovane la cattedra di Retorica presso l'Università di Gandía. Questi anni nella città alicantina sono assai decisivi per la sua formazione culturale, soprattutto dovuto al privilegiato rapporto –sia personale che intellettuale- che egli riuscì a intavolare con Gregorio Mayans, l'erudito spagnolo di maggior spessore culturale del periodo, autore di una celebre biografia di Cervantes (*Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*,1738) e punto di riferimento dei *novatores* della prima metà del Settecento[10].

La promulgazione della *Pragmática* dell'aprile 1767 in cui veniva decisa l'espulsione dal regno dei membri della Compagnia costituì un fatto traumatico ma non destò sorpresa fra gli ignaziani (Fernández Arrillaga, 2006: 344). Il modo in cui venne applicata la *Pragmática* carolina nella Provincia di Aragona non fu molto diverso dal resto delle altre Provincie ignaziane del regno:

> a primera hora de la mañana los encargados de trasmitir a los jesuitas su expulsión irrumpieron en los colegios, reunieron a los padres y les comunicaron la decisión regia que ordenaba su inmediata salida de España y la ocupación

[9] Come riconobbe peraltro con orgoglio lo stesso Andrés, in una lettera inviata al naturalista Cavanilles, spicca il ruolo prevalente svolto dal gruppo valenzano –e in particolare dei suoi confratelli, il musicologo Eximeno, il romanziere Montengón, l'arabista Conca e i drammaturghi Colomés e Lasalla- in campo culturale: "Aunque (…) toda la España es patria, no deja con todo de presentárseme con particular afecto nuestro reino de Valencia y de serme de gran consuelo el *ver salir de los valencianos las obras que hacen honor a los españoles*" (*Epistolario*, ed. L. Brunori, 2006, II: 813; il sottolineato è nostro).

[10] Sul rapporto con Gregorio Mayans, il quale cercò di evitare che Andrés andasse in esilio, suggerendogli in tal senso che abandonasse l'ordine degli ignaziani, si rimanda a Fuentes Fos (2008: 36-44).

ISSN: 1594-378X

> de todas sus pertenencias, es decir, de todos los bienes, muebles, raíces y enseres que legítimamente poseía la Compañía de Jesús en los dominios de Carlos III […]. Tras varios días confinados en el interior de sus propias casas fueron trasladados hasta las «cajas de embarque», es decir, los centros o colegios elegidos para aglutinarlos, y en los que esperarían el momento de ser conducidos a bordo de los distintos navíos que les llevarían hasta Roma, donde se confiarían a la tutela del Sumo Pontífice. (Arrillaga, 2006: 346)

Per quanto riguarda l'intimazione di espulsione nel collegio di Gandía, centro educativo emblematico della compagnia nella provincia valenzana in cui insegnava Andrés, ancora Fernández Arrillaga (2006: 346) ricorda la tensione di quella drammatica giornata vissuta dai trentadue religiosi che lì risiedevano:

> Antes de tocar en la puerta del Colegio se señaló a la tropa que ocupara lugares estratégicos desde donde impedir la supuesta fuga de alguno de los jesuitas que iban a ser detenidos. […], todos juntos tocaron a las cinco de la mañana las puertas y el portero les abrió, […]. Se le ordenó que despertara a la Comunidad y se reunieron todos en la biblioteca, donde se les intimó la pragmática de expulsión firmada por Carlos III. Se explicó a los novicios que esta orden no les atañía y que podían elegir entre seguir a los padres en su destierro, conscientes de que a ellos no se les señalaba ninguna ayuda económica en caso de optar por el exilio, o bien podían quedarse en España.

L' espulsione costrinse Andrés, all'età di 27 anni, ad abbandonare l'insegnamento di Retorica e Poesia che svolgeva a Gandia, trovando ospitalità nell'ottobre 1768, com'è stato accennato, a Ferarra, insieme ai suoi confratelli della provincia di Aragona. La stragrande maggioranza dei *desterrados* nell'esilio, incluso dopo il *Breve* che sancì l'estinzione nel 1793, si mantenne vincolata alla Compagnia, consolidando legami che consentissero loro di rafforzare il senso di appartenenza di fronte al *extrañamiento* che comportava essere lontani dalla loro patria e per cercare allo steso tempo di affrontare in migliori condizioni le diverse situazioni di avversità che dovettero superare[11].

L'integrazione alla nuova patria adottiva non fu un processo facile per gli ex ignaziani[12], anche se l'esilio italiano, e l'estinzione che pochi anni dopo ne seguì, per il nucleo dei gesuiti più avanzato finì per incentivare in certo modo le loro sensibilità artistiche e culturali. In effetti, dopo il *Breve Dominus ac Redemptor* di 1773, non pochi ex religiosi della Compagnia si sentirono "liberi di tentare fortuna nella Repubblica letteraria in piena autonomia rispetto [...] alla tradizione culturale nella quale erano stati allevati" (Guasti, 2006 b: 34-35). In questa prospettiva, se per la maggior parte dei gesuiti l'espulsione e l'allontanamento dalla Spagna rappresentò un profondo dramma personale, per gli ignaziani con un'ottima formazione culturale e un'insaziabile curiosità intellettuale, come fu indubbiamente il caso dell'abate alicantino, il loro insediamento in Italia costituì un forte stimolo per proseguire i suoi studi e le sue ricerche

[11] Anche se, come si vedrà, non fu il caso di Andrés; com'è stato giustamente osservato, più che di un esilio e confinamento per la stragrande maggioranza degli ignaziani espulsi si dovrebbe parlare di un vero proceso di 'estraneamento', dovendosi segnalare che in questo concetto "se engloba no sólo el exilio y el destierro, sino también un estado crónico de extrañeza en el que casi todos los jesuitas entraron por la propia intimación de la expulsión, por la posterior negativa del Papa a acogerlos en sus dominios y porque, cuando ya se instalaron en los Estados Pontificios, seguían sintiéndose extraños y desde allí extrañaban su país y su antiguo modo de vida" (Fernández Arrillaga, 2006: 343).

[12] Si vedano al riguardo le pagine che Guasti (2006a: 175-244) dedica al tema dell'integrazione degli espulsi nel clero, nelle istituzioni italiane e nei diversi spazi di sociabilità (giornali, accademie, massoneria).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

in un ambiente culturale più dinamico e in stretto contatto con la elite intellettuale italiana, ma anche europea, degli ultimi decenni del secolo.

Nella città emiliana Andrés riprese i suoi studi di filologia, poesia, retorica e scienze fisiche e naturali, inserendosi in tempi rapidi nell'ambiente culturale locale. Come è stato ricordato, Ferrara occupava una posizione di certo rilievo nel panorama culturale dell'Italia del secondo Settecento, potendo vantare un'accademia frequentata da artisti, da letterati ed eruditi di fama, un'antica università e soprattutto una biblioteca assai fornita, in cui, tra altri gioielli, si esibivano i manoscritti di Tasso e Ariosto (Fabbri, 2008: 8). Nell'agosto 1773, pochi giorni prima che si promulgasse a Ferrara il *Breve* che sanciva l'estinzione della Compagnia di Gesù, l'alicantino professò solennemente i quattro voti dell'ordine.

La soppressione dell'ordine e l'allienazione dei loro beni comunali costituì una perdita di importanti punti di appoggio e Andrés, come il resto dei suoi confratelli, dovette provvedere a sè stesso. Il processo di adattamento all'Italia del Settecento per gli ex ignaziani non fu privo di ostacoli e difficoltà, tra altre ragioni dovuto alla diffidenza e al rancore che nei loro confronti manifestarono i suoi confratelli dell'Assistenza italiana, con i quali non mancarono i sospetti e conflitti, anche se essi finirono per attenuarsi man mano che scorreva la centuria. D'altro canto, come ha rilevato Guasti (2006b: 35), "la soppressione accentuò il processo di diversificazione interna della comunità spagnola e permise la nascita di nuove sensibilità culturali". In effeti, di fronte all'estinzione della Compagnia, come è stato segnalato, i suoi membri dovettero trovare

> diversas soluciones laborales para hacer frente a la nueva coyuntura, orientadas a facilitar su inserción en el ámbito cultural y al mismo tiempo sumar otras posibilidades de ingresos a la insuficiente pensión vitalicia que el gobierno español les abonaba mensualmente. Si la mayoría se dedicó a labores manuales y a las artes liberales, […] los de mayor formación y calado intelectual fueron convocados para incorporarse como preceptores de los hijos de las familias aristocráticas del centro y norte de Italia,[…] o se abocaron a la enseñanza en colegios y universidades, de modo especial en el campo de las lenguas griegas y orientales. (Quinziano 2013: 42)

Dopo un breve soggiorno a Bologna, Andrés decise di trasferirsi nel 1774 a Mantova presso la residenza dei marchesi Bianchi, ove si dedicó all'educazione dei loro figli. Nella sua residenza mantovana, dove l'erudito dimorò per oltre 22 anni, fino al 1796, egli potè disporre di una situazione agiata e di certa stabilità economica per poter dedicarsi alle sue ricerche e ai suoi studi prediletti, onorato dalla stima, dall'amicizia e riconoscenza di scienziati e letterati italiani. Leandro Fernández Moratín, il grande drammaturgo del neoclassicismo spagnolo che ebbe occasione di visitare la penisola tra il 1793 e il 1796, a conferma del prestigio di cui godeva il saggio alicantino, scrisse al riguardo nel suo *Viage a Italia* (1989: 560) che "ninguno salía de Mantua sin haber visto [antes] al abate Andrés […]; célebre ya por su obra de la Literatura Universal [*Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura*],[...] añade a su mucha erudición y buen gusto, un carácter amabilísimo".

Com'era già accaduto nel suo soggiorno ferrarese, la città di Mantova accolse Andrés favorevolmente, aprendogli le porte dei cenacoli e delle biblioteche e accademie più prestigiose. Nella città lombarda egli trascorse molto probabilmente il suo periodo più fecondo e operoso; in quegli anni pubblica le sue opere di maggior respiro che gli diedero fama e stima, in primo luogo la sua monumentale *Dell'origine, de' progressi e stato attuale di ogni letteratura* (1782-1799; 7 voll.), in cui l'autore traccia una rivendicazione del prezioso ruolo svolto dalla cultura spagnola in Europa, aprendo la strada agli studi della nascente comparatistica. Nella città lombarda, soprattutto dopo la pubblicazione del primo volume di questa pregiata opera,

ISSN: 1594-378X

Andrés si affermò come erudito di rinome, riconosciuto e stimato sia da eruditi, umanisti e scienziati italiani sia da molti dei suoi confratelli esiliati. Grazie al suo ampio orizzonte di interessi e al suo prestigio intellettuale, divenne un insostituibile punto di riferimento culturale per loro, come peraltro si desume dalla copiosa corrispondenza, di oltre 1300 lettere, che su temi di letteratura, scienza e cultura spagnola ed europea scambiò con rinomati letterati ed eruditi spagnoli e italiani, tra cui spiccano i nomi di Conca, Ximénez de Cenarbe, Cavanilles, Tiraboschi, Bettinelli, Bodoni, Perini, Angelo Mai e Gian Rinaldo Carli. Questo suo cospicuo carteggio è in primo luogo una conferma della vastità di interessi culturali che interessarono al gesuita alicantino, i quali, in una chiara prospettiva di stampo enciclopedista, spaziarono dalla letteratura alla filosofia e dall'arte alla numismatica e le scienze naturali.

Il suo lungo e fruttifero periodo mantovano si chiuse purtroppo drammaticamente nel 1797, quando, di fronte alla minaccia dell'arrivo delle truppe napoleoniche, Andrés venne costretto ad abbandonare la città, rifugiandosi prima a Verona, Padova e Venezia, per trasferirsi in seguito a Siena, e poi successivamente a Bologna, Parma e infine, nel 1799, a Pavia, ove l'imperatore austriaco Francesco III lo nominò direttore della Biblioteca, oltre a conferirgli l'incarico di riformatore dell'università pavese[13].

3. ENCICLOPEDISMO E COMPARATISMO

I sette volumi di *Dell'origine dei progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, che vennero alla luce tra il 1782 e 1799 a Parma per i prestigiosi tipi bodoniani, restano senz'altro la sua opera di maggior spessore culturale. Il testo, che venne pubblicato in un perfetto italiano e poi successivamente tradotto allo spagnolo[14], costituisce un'opera monumentale e ambiziosa, di portata enciclopedica, in cui l'autore si propose di tracciare un'accurato analisi di tutta la cultura scritta e attività intellettuale sino a quegli anni, affrontando sia i diversi periodi storici sia la produzione culturale dei diversi paesi europei[15]. Andrés traccia un modello evolutivo, innovatore e universale che aprì la strada alla nuova corrente della comparatistica; progetto assai ambizioso il suo, orientato ad affrontare lo studio della cultura in senso ampio che poggiava su una concezione universalista, enciclopedista e neoclassica. Dopo un ingiusto obblio, com'è stato osservato, la critica ha cominciato a studiare e rivalutare in questi ultimi due decenni "la importancia de esta obra de carácter enciclopédico, subrayando sus componentes innovadores que en cierto modo sancionan la génesis de los estudios comparados" (Quinziano, 2013: 57). Lo stesso Andrés annunciava nella *Prefazione* il proposito che lo aveva portato ad affrontare così importante progetto editoriale. L'obiettivo, dichiarava, era stato quello di

13 Approfittando che la Compagnia di Gesù nel 1804 venne ristabilita nel Regno di Napoli, verso la fine di quell'anno si trasferì alla città partenopea, dove Ferdinando di Borbona lo nominò Prefetto della Biblioteca Reale e Rettore del Collegio dei Nobili, incorporandosi nuovamente all'ordine ignaziana il 24 dicembre. Quando, alcuni anni più tardi, gli eserciti di Napoleone arrivarono anche a Napoli e l'ordine dei gesuiti venne nuovamente sciolta e decretata l'espulsione per gli ignaziani stranieri, in virtù della stima e prestigio di cui godeva, a Andrés tuttavia le fu concesso rimanere nei suoi incarichi, i quali peraltro furono confermati, prima da Giuseppe Bonaparte e in seguito da Giocchino Murat. Nel 1816, dopo il ritorno di Ferdinando di Borbona al trono e la restituzione dell'ordine dei gesuiti sancita da Pio VII nel 1814, Andrés si trasferì Roma, ma ormai le sue condizioni di salute erano irrimediabilmente compromesse, aggravate peraltro da una severa infezione agli occhi, risultato di un precedente intervento e di un'affezione polmonare, spirando il 12 gennaio 1817.

14 Come molti dei suoi confratelli, Andrés decise di scrivere quasi tutta la sua opera, a eccezione delle *Cartas familiares*, in lingua italiana; al riguardo emblematiche sono le parole che l'abate lasciò stampate nella sua prima lettera delle *Cartas familiares*, in cui annuncia, questa volta, averle scritte in spagnolo, "lingua che, dopo tanto tempo che non l'usavo, quasi *mi era divenuta straniera*" (2008, I: 52; il corsivo è nostro).

15 Si rinvia a Garrido Palazón (1995: 53-72), mentre che in una prospettiva che coniuga enciclopedismo e teoria comparatista, si rimanda allo studio preliminare di Aullón de Haro nella sua edizione dell'*Origen, progresos, estado actual*... (1997, I: XIX-LXXXVI) e al perspicace e più recente articolo, sempre di Aullón de Haro (2002: 13-26).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> dare un esatto ragguaglio di tutti i progressi d'ogni e di ciascuna parte della letteratura [...] una Storia critica delle vicende, che in tutti i tempi e in tutte le nazioni ha sofferte la letteratura, un quadro filosofico de' progressi, che dalla sua origine fino al presente ha fatto in tutti generalmente, e particolarmente in ciascheduno de' suoi rami; un ritratto dello stato attuale, in cui ora si ritrova dopo lo studio di tanti secoli; una prospettiva, diciamo così, degli ulteriori avanzamenti, che le rimangono a fare. (1782, I: II e I)[16]

Conscio delle novità e della condizione pionieristica di cui era portatrice la sua ambiziosa opera, l'autore segnalava che il suo intento "troppo forse temerario ed ardito, [era stato quello di...] di dare piena e compiuta idea dello stato di tutta la letteratura, quale non credo sia stata finora da niun autore abbozzata" (1782, I: I).

Dell'origine e progressi resta senz'altro un'opera di grande respiro culturale, di base universalista, paragonabile per molti aspetti all'*Enciclopédie* che avevano curato D'Alambert e Diderot vent'anni prima, anche se da una posizione epistemologica diversa. È possibile affermare in effetti che Andrés concepí la sua opera maggiore quale risposta, da posizione cattoliche, all'Illuminismo francese, con l'idea di limitare il contributo proveniente dalla cultura francese e allo stesso tempo tracciare una sintesi tra fede e ragione[17]. La sua strategia culturale venne completata con una difesa ed esaltazione del despotismo illuminato come sistema di governo da imitare. Si trattava, insomma, di offrire un'alternativa erudita cattolica e contrastare l'Illuminismo francese e il materialismo miscredente che andava facendosi strada negli ultimi decenni del secolo, valorizzando il progresso culturale attraverso il superamento accumulativo che potevano esibire le diverse generazioni, privilegiando un percorso evolutivo, onde evitare traumatici processi di rottura e di cambiamento radicale.

L'ambizioso progetto di Andrés fu modellandosi attorno al concetto di 'cultura letteraria' che aveva istituito la *Ilustración* spagnola e che rinviava a una concezione che in quegli anni assimilava la nozione di 'letteratura' alla odierna –e con degli orizzonti più ampi- 'cultura', ovvero l'insieme della produzione culturale e scientifica. In questo itinerario la sua monumentale opera costituì un validissimo tentativo orientato a configurare una storia universale della cultura in senso ampio – letteratura, eloquenza, storia, belle arti, scienze e scienze ecclesiastiche-, in una prospettiva innovatrice che sancì la nascita del moderno comparatismo in campo culturale. Con Aullón de Haro (2002: 17), è possibile affermare che

> Juan Andrés, tanto por la sistematización histórica universal de las Ciencias y las Letras como por la formulación de órdenes comparados evolutivamente [... y por su] preocupación traductográfica, supera el mero y viejo método del estable- cimiento de paralelismos entre dos literaturas para entrar en un marco epistemológico comparatista que [...] le distingue como uno de los más adelantados forjadores de la Literatura Comparada.

In effetti, l'autore alicantino traccia nell'*Origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* una primigenia formulazione del nuovo comparatismo, tratteggiando un metodo degli studi

[16] Occorre ricordare che nel Settecento, il concetto di 'letteratura' aveva una valenza molto più ampia di quella che oggi assegniamo al termine, assai vicina al concetto di 'produzione culturale': i sette volumi si occuparono quindi di storia della letteratura, di poesia ed eloquenza, di storia, d'arte, di scienze esatte, scienze naturali e scienze ecclesiastiche.

[17] In questo senso, questo pregiato testo di storia culturale va certamente concepito quale espressione di una corrente di rilievo –presente all'interno degli ex ignaziani– indirizzata a introdursi negli ambienti culturali dell'Illuminismo italiano per riorientare il patrimonio di valori e idee presenti nel sistema di pensiero dei Lumi e raggiungere così contemporaneamente la sua cristianizzazione (Giménez López, 2004: 21)

ISSN: 1594-378X

comparati orientato a esaminare la cultura europea in una prospettiva evolutiva e universale. In questo validissimo sforzo, com'è stato segnalato, "asoman –aunque no siempre de modo acabado o articulado– referencias y alusiones a algunos de los componentes que modelan los estudios comparados, como procesos de contacto interculturales, influjos, procesos de recepción, asimilaciones culturales y canales de penetración" (Quinziano, 2013: 57).

L'opera, che riconosce nella cultura classica il suo punto di riferimento, ebbe un enorme impatto sulla cultura europea a cavallo fra Sette e Ottocento, come peraltro confermano i giudizi e le numerose rassegne più che elogiose che la critica, sia italiana che spagnola ed europea, avanzò negli ultimi due decenni del secolo. Un esempio per tutti: l' *Effemeride letterarie* di Roma, come ricorda Sempere y Guarinos, elogiava l'originalità dell'opera e l'erudizione dell'autore spagnolo, così come anche i suoi giudizi, sottolineando che "delle cose nazionali parla[va] con somma modestia" (1969 [1785], I: 111). L'abate abbozza un modello archetipico di sintesi culturale orientato a incorporare i diversi campi del sapere in una prospettiva di integrazione enciclopedica: il testo affronta lo studio delle belle lettere e le scienze naturali ed ecclesiastiche, il chè in certo modo costituiva un superamento dell'albero del sapere baconiano (memoria: storia, immaginazione: poesia; ragione: filosofia e scienza).

Il testo riscosse un'enorme successo editoriale, vantando sei ristampe fino alla metà degli anni '30 del secolo XIX, mentre i suoi primi cinque volumi, escludendo quindi gli ultimi due dedicati alla religione[18], vennero tradotti allo spagnolo in quegli stessi anni, tra il 1784 e il 1806, dal fratello Carlos (Madrid: Sancha, 5 voll.). A partire della seconda metà dell'Ottocento e fino alla prima metà del Novecento, l'opera purtroppo cadde in un immeritato obblio, essendo stata giustamente rivalutata negli ultimi decenni. Una conferma di questa rivalutazione della figura e dell'opera di Andrés sono le già citate edizioni critiche e i numerosi lavori, da diverse prospettive, venuti alla luce negli ultimi anni, orientati a ricuperare un *corpus* di grande rilevo all'interno della cultura ispano-italiana del Settecento.

4. APOLOGIA O DIFESA DELLA CULTURA SPAGNOLA? CRITICA E DIALOGO CULTURALE

Assai ampi e fluidi furono i rapporti intellettuali e personali che Andrés intavolò con eruditi e scrittori italiani nel corso del suo lungo esilio nella penisola. Va ricordato che il grupo valenzano, cui apparteneva Andrés, vantava un'ampia capacità di addattamento all'ambiente culturale italiano e, como fu il caso anche di Eximeno, Lasalla e Colomés, molti di loro riuscirono ad inserirsi pienamente negli spazi di socialità e di contatto e scambio culturale che offrivano alcune delle città più dinamiche del centro de la penisola, come Bologna, Mantova e Firenze (Guasti, 2006a: 211-243). Per quanto riguarda l'ex gesuita di Planes, questi rapporti, iniziati già nei suoi primi anni a Ferrara, si moltiplicarono nel corso del suo lungo soggiorno a Mantova, soprattutto dopo la pubblicazione del primo volume della sua opera più significativa, che allargò il suo prestigio come studioso ed erudito di rilievo. Furono in effetti molteplici i contatti che l'ex ignaziano alicantino strinse con letterati e intellettuali italiani, tra cui spiccano le personalità di Bettinelli, Tiraboschi, Perini e Mehus. Lo stesso anno del suo trasferimento a Mantova, Andrés pubblicava il *Saggio della Filosofia del Galileo* (1776), testo in cui lo spagnolo, sull'impronta del sensismo sperimentalista, rivendicava il ruolo dello scienziato toscano, in particolare il suo contributo all'osservazizone dei fenomeni della natura. Fu con questo suo primo testo che Andrés cominciò ad essere conosciuto e rispettato negli am-

[18] Quest'ultimi due volumi della prima edizione bodoniana che riguardavano la religione e le scienze ecclessiastiche vennero tradotti e curati recentemente da S. Navarro Pastor nel sesto volume, completando l'edizione critica diretta da P. Aullón de Haro (2002-2006).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

bienti culturali e scientifici, mentre in quegli stessi anni veniva invitato a far parte della rinomata Accademia delle Scienze, Lettere e Belle Arti mantovana, accreditando con ciò il suo riconoscimento ufficiale come prestigioso uomo di scienze e lettere.

Insieme ai suoi confratelli Javier Llampillas e Tomás Serrano, Andrés partecipò attivamente alle polemiche ispano-italiane che dillagarono negli ultimi decenni del secolo[19]. Consci della loro privilegiata collocazione socio-culturale –esiliati spagnoli ampiamente familiarizzati con la cultura italiana– gli ex ignaziani si proposero di rivalutare il ruolo della Spagna all'interno della cultura europea e in questa prospettiva contrastare le accuse avanzate dalla critica italiana, in particolare Tiraboschi e Bettinelli, i quali attribuivano all'influsso della cultura e letteratura spagnola la causa principale della corruzione del gusto delle lettere italiane nel corso del XVII secolo. Como ricorda Fabbri,

> la querelle aveva trovato alimento in due opere di ex gesuiti italiani: *Storia della letteratura italiana*, di G. Tiraboschi, e *Saggio sul risorgimento d'Italia negli studi*, di Saverio Bettinelli, in cui erano contenuti giudizi poco benevoli e ingenerose omissioni nei confronti della letteratura spagnola. [...] Le considerazioni dei due critici italiani vennero considerate un'offesa ed un attentato ai meriti culturali della nazione [spagnola], già messi in dubbio anche in Francia" peraltro dalle argomentazioni di Masson de Morvillière, il quale aveva affermato in un suo articolo dell'*Encyclopédie Méthodique* (Parigi, 1782) che "il progresso dell'umanità poco o nulla doveva alla Spagna". (2008, I: 10-11, nota 5)

Nelle considerazioni che avevevano tracciato i due eruditi italiani non va sottovalutato l'influsso, molte forte ancora soprattutto in campo politico, che la casa regnante spagnola esercitava in quegli anni sulla penisola e che non fece altro che aggravare le diffidenze degli italiani così come anche accuire la rivalità e i pregiudizi tra entrambi i due paesi. A riprova di questa forte presenza che ostentava la corona spagnola nell'Italia del Settecento, va ricordato che il terzo figlio di Carlo III, Ferdinando, era diventato re di Napoli, il nipote del re spagnolo, Ferdinando, era duca di Parma, sua figlia Maria Luisa era la consorte del granduca di Toscana, Pietro Leopoldo, senza dimenticare que lo stesso Carlo III, prima di diventare monarca spagnolo nel 1759, era stato per quasi 25 anni re del regno di Napoli.

Le accuse mosse dagli eruditi italiani diedero luogo all'indignazione degli intellettuali spagnoli, i quali cercarono di difendere il buon nome della Spagna e in questa prospettiva, per la sua privilegiata collocazione nell'Italia del periodo –esponenti della cultura spagnola, ma allo stesso tempo vincolati strettamente all'ambiente culturale italiano che gli aveva accolto–, più che rilevante fu il ruolo che svolsero gli ex membri della Compagnia in esilio. I *desterrados* si trovavano in una posizione molto avvantaggiata a causa della loro ampia conoscenza sia della cultura spagnola sia di quella italiana, il chè favorì il loro più che apprezzabile ruolo di mediazione culturale (Fabbri, 2010). D'altro canto, questa corrente di rivendicazione della cultura e del buon nome della Spagna all'interno dell'ex Assistenza, che certa arroganza culturale dei letterati italiani non fece altro che esacerbare, fu promossa anche dalle autorità di Madrid, con l'obiettivo di approfittare la capacità intellettuale degli ex membri della Compagnia in un'attiva campagna di propaganda contra i *philosophes,* soprattutto a partire della

[19] Sulle polemiche italo-spagnole degli ultimi decenni del Settecento, che videro coinvolti gli italiani Bettinelli e Tiraboschi in opposizione al gruppo dei gesuiti spagnoli, essiste ormai una sterminata bibliografia; solo a titolo orientativo si segnala il breve saggio di Hempel (1965: 115-120), il quale, anche se ormai superato dai contributi successivi, offre comunque un primo approccio alla questione. Tra i più recenti contributi si segnala lo studio di Fabbri (2012), incentrato appunto sul ruolo svolto dai gesuiti spagnoli -Llampillas, Masdeu, e soprattutto Andrés- e il poeta veneto Conti nella polemica ispano-italiana a difesa dell'onore e del buon nome della cultura spagnola.

ISSN: 1594-378X

celebre polemica avviata da Masson agli inizi degli Ottanta, in cui la concessione della doppia pensione vitalizia finì per configurare, come ha messo di rilievo Guasti (2006b: 45-47), una precisa strategia de disciplinamento e di controllo degli ex ignaziani in Italia da parte del potere politico spagnolo.

Fu Andrés, con la sua *Lettera al Commendatore fra Gaetano Valenti Gonzaga* (Cremona, 1776)[20], il primo ad aprire la polemica ispano-italiana, come ben ricorda Sempere y Guarinos (1785, I: 101), e anche ad avviare la corrente apologetica con la sua risposta alle accuse che avevano mosso i due ex ignaziani italiani. Lo scoppo della sua *carta*, precisava l'autore in una lettera indirizzata a Lorenzo Mehus nel settembre 1783, era stato quello di tracciare "una piccola e moderata mia difesa del governo spagnuolo in Italia riguardo al corrompimento della letteratura del secolo passato", riconoscendo che la medesima aveva costituito "il primo atto di guerra che *si [era] resa poi contro mia intenzione* troppo viva tra alcuni spagnuoli e italiani" (Ed. L. Brunori, 2006, I: 274). Andrés sottolineava che la sua intenzione non era stata affatto quella di aprire una polemica o iniziare un diverbo tra italiani e spagnoli; in effetti la prospettiva che traccia Andrés al riguardo si differenzia dall'apologia nazionalista avanzata dai suoi confratelli Llampillas, Masdeu e Serrano.

Le posizioni di Andrés si distinguono per la sua moderazione e serenità di giudizio, per la sua onestà intelettuale e soprattutto per il rispetto nei confronti dei suoi interlocutori italiani, evitando ogni offesa o attacco di tipo personale contro i suoi fratelli italiani di religione (Fuentes Fos, 2008: 129-146; Fabbri, 2012: 144-147). Nella rassegna alla *Lettera* che pubblicava l'*Effemeride letterarie* romane nel suo numero del 30 novembre 1776, il redattore sottolineava la moderazione dei giudizi versati nella carta andresiana: "il nostro Signor Andrés imprende in quella *Lettera* a trattare la causa della sua Nazione, ma la tratta con tanta moderazione che né l'Italia può offendersi delle sue riflessioni , nè quei due uomini veramente egregi, ai quali risponde , parlasi del Signor Ab. Bettinelli , e del Sig. Abbate Tiraboschi, nomi destinati a far epoca nella nostra letteratura" (1776: 380). Sullo stesso versante, lo stesso Tiraboschi, nel contrastare l'atteggiamento e le argomentazioni dell'alicantino con quelle del catalano Llampillas, elogiò nella sua *Lettera al sig. Abate N.N intorno al Saggio storico-apologetico* (1778) l'ecuanimità delle sue argomentazioni, consigliando che

> meglio dunque avrebbe fatto il sig. Ab. Llampillas, se avesse seguito l'esempio di un altro valoroso Spagnuolo, cioè del sig. Ab. Andrés, [il quale aveva preso...] la difesa della sua Nazione, e fin dal 1776 pubblicò su ciò [...] una sua lettera al Sig. Commendatore Valenti [...] Voi avrete veduto con qual forza [...] e con quale *modestia* ribatte l'accusa data ai letterati spagnuoli, con quale *rispetto parla dei suoi avversari*, con qual sopra erudizione va rammentando le glorie della Letteratura Spagnola. Egli ha mostrato il buon gusto [...] e difende la sua Nazione con *armi migliori* [di quelle adoperate dal abate Llampillas]. Io non vo dire con ciò che l'abate Andrés mi abbia convinto; dico che *la causa degli spagnuoli non poteva difendersi meglio di quel ch'egli ha fatto*. (cit. in Sempere y Guarinos, 1969, I: 111-112, nota; i corsivi sono nostri)

In questa stessa prospettiva, Andrés scriveva il 30 novembre 1784 al botanico Cavanilles che "los hechos y las razones son los que han de triunfar, no las expresiones fuertes, y aun tal vez

[20] La *Lettera* fue tradotta nel 1780 allo spagnolo dal giurisconsulto valenzano Francisco Xavier Borrull (Madrid, Sancha, 1780); il traduttore fu anche l'autore di una lunghissima lettera su Andrés indirizzata a Francesco Manera in cui si possono reperire importanti notizie sull'abate alicantino e sulla sua famiglia: si veda al riguardo Batllori (1966: 515-529). 'E possibile accedere peraltro alla versione digitale della traduzione della *Lettera* andresiana nel sito della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com. Tra i contributi più recenti su questo importante testo dell'abate spagnolo, si segnala il pregevole studio di Fabbri (2012: 144-149).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

desvergonzadas en que pecan a veces nuestros apologistas italianos, *y yo estimo más la moderación de Usted que los excesos* de los otros", per cui, concludeva, "quisiera también *igual moderación en alabar nuestras cosas* como realmente se merecen *sin pasar a exageraciones*" (Ed. L. Brunori, 2006, I: 316-7; i corsivi sono miei). In un'altra misiva, indirizzata alcuni mesi prima a Sempere y Guarinos, in cui l'abate spagnolo si referiva all'*Ensayo de una biblioteca española* nel regno di Carlo III che il bibliografo di Elda stava redigendo, lo preveniva di non eccedersi nei giudizi degli spagnoli, sottolineando che "ni los elogios desmedidos, ni el citar letanías de autores, ni otras cosas tales hacen honor a nuestra literatura" (Ed. L. Brunori, 2006, I: 311). L'obiettivo principale dell'abate valenzano era quello di promuovere la diffusione della cultura spagnola in ambito italiano[21] e di rivendicare e riabilitare l'influsso della cultura spagnola in Italia, difendendo il buon nome e il ruolo della Spagna in Europa, senza però esagerare o provocare gli italiani con elogi smisurati che significassero tagliare i ponti e i vincoli con l'*intellighenzia* italiana. Andrés privilegiava così il dialogo culturale con gli intellettuali della penisola volto al superamento di vecchi rancori e pregiudizi tra le due culture.

Uno dei nuclei centrali nel dibattito ispano-italiano del Settecento riguardava le cause e le responsabilità nella decadenza delle 'belle lettere' che si era avviata in Italia e nella Spagna nel secolo precedente. Al riguardo Andrés respinse le accuse mosse dagli italiani che attribuivano al modello teatrale di Lope essere il principale responsabile della corruzione della poesia drammatica italiana nel XVII secolo:

> Se gli autori spagnoli, se Lope de Vega e altri fossero stati corrutori del buon gusto, si vedrebbero sparsi ne' libri i lamenti de' buoni scrittori di quel tempo che accuserebbero questi depravatori [...] ebbe stato biasimato insieme con esso negli scritti di quei che si opponevano a tale corrompimento [...], ma non vedo che anche si parli degli spagnuoli [...] nè in qualunque altra maniera attribuisca tal corruzione al governo spagnuolo. E dopo due secoli, concludeva, vengino troppo tardi tali lamenti per poter meritare la nostra credenza. (1776: 9-10)[22]

L'abate valenzano asseriva che la decadenza della poesia drammatica in Italia si era avviata prima che i drammi di Lope venissero rappresentati sugli scenari e quindi, concludeva, il teatro italiano era già corrotto prima che arrivasse Lope con le sue commedie, negando quindi che fosse stata la cultura spagnola ad aver contribuito a depravare il gusto in Italia. Nel contempo avvertiva che in campo letterario era stata invece l'Italia ad ottenere più vantaggi che disgrazie e ad essere stata debitrice della Spagna e della politica di promozione culturale dei suoi governi nella penisola, invertendo in questo modo l'equazione che aveva sancito la critica italiana:

> [...] del resto, vantaggio piuttosto che discapito ricavò l'Italia dal governo Spagnolo, che altro non fece che incoraggiare vieppiù i buoni studi [citando al riguardo, tra gli altri, Carlo V, Filippo II, Gonzalo de Córdoba e il marchese del Vasto Alfonso Davalos]. L'Ariosto, il Tasso, Sannazaro, il Castiglione, il

[21] A tale proposito, conscio della limitata conoscenza e dello scarso prestigio di cui godeva la letteratura spagnola nella penisola, Andrés sollecitò più volte ai suoi confratelli, soprattutto all'alicantino Antonio Conca, che collaborassero alla diffusione di opere e autori spagnoli nei circuiti culturali italiani, attraverso rassegne nelle pubblicazioni di stampo culturale di maggior prestigio, quale le *Novelle letterarie* di Firenze, l'*Effemeride letterarie* di Roma e il pisano *Giornale de' Letterati*.

[22] L'autore della citata rassegna dell'*Effemeride letterarie* segnalava in effetti che per Andrés "questo buon gusto di lettere cominciò anche esso a depravarsi nella Spagna come nell'Italia verso il secolo XVII, onde essendo nell'una e nell'altra Nazione quasi contemporaneo il decadimento delle lettere, non sembra protarsi più all'una, che all'altra atribuirne l'origine. Che anzi, soggiunge il nostro Autore, fu anteriore l'epoca della corruzione del gusto Italiano a quella dello Spagnuolo" (1776: 380).

ISSN: 1594-378X

> Navagero e quasi tutti i più fini e scelti scrittori dell'Italia sono non solo del tempo del governo spagnolo, ma favoriti ancora dalla Spagna. (1776: 15 e 25)

L'autore alicantino concludeva che la corruzione della letteratura italiana non era da adebbitarsi al dramma spagnolo aureo, e tanto meno a Lope de Vega, sottolineando anzi che entrambi percorsi verso la corruzione del gusto, quello transitato dalla letteratura italiana e come quello seguito dalle lettere spagnole, erano andati avviandosi di pari passo nel corso del XVII secolo[23]. La sua *Lettera* costituisce una convincente difesa della storia politica, così come della letteratura e degli autori della Spagna, in particolare del drammaturgo madrilegno e della formula teatrale che aveva resa celebre la commedia spagnola del secolo d'oro. Le sue argomentazioni, che raccolsero senz'altro maggiore diffusione, successo e riconoscimento di quelle che in quegli stessi anni avevano avanzato i suoi confratelli Llampillas, Masdeu e Serrano, si discostano dalla corrente apologetica e nazionalista che contraddistinse gli scritti di questi ex ignaziani. Più che abbozzare un'apologia, Andrés modella una difesa della Spagna e del suo ruolo in Europa, in cui risalta il suo rigore critico e la sua posizione tollerante, evitando il tono polemico e il facile panegirico che alimentò l'aspra controversia ispano-italiana dell'ultimo terzo del secolo. L'alicantino evita peraltro di accusare la cultura italiana così come anche di eludere ogni attacco personale nei confronti di Tiraboschi e Bettinelli, ai quali peraltro si sente legato attraverso un rapporto di affettuosa amicizia e di reciproco rispetto[24].

Decisivo fu inoltre il suo ruolo di mediatore interculturale tra entrambe le due nazioni, volto ad attenuare l'ira degli spagnoli nei confronti dei due ex gesuiti italiani per i suoi giudizi e a ricomporre al contempo gli incrinati vincoli ispano-italiani. Al riguardo il gesuita valenzano consigliava a Tiraboschi di evitare ogni polemica e discussione vana con Llampillas e gli altri eruditi spagnoli, con l'obiettivo, le scriveva nel marzo 1781, che "il suo nome sia sentito dai miei connazionali con quella stima che gode in tutto il resto di Europa" (Ed. L. Brunori, 2006, I: 155). Andrés suggeriva all'amico ed erudito bergamasco in una misiva del 15 febbraio 1781 di avvicinarsi ai testi spagnoli e di citare in primo luogo, per appoggiare le sue argomentazioni, gli scrittori e gli artisti italiani che avessero soggiornato e avessero lavorato in Spagna, elogiando in questo modo la cultura del paese che gli aveva accolti e procurando in questo modo che le sue affermazione avessero un maggior ascolto e più ampio riscontro tra gli intellettuali spagnoli:

> Ella avrà campo di far onore all'Italia, mostrando al medesimo tempo quanto è lontano di essere contrario alla Spagna. [...] Ella –aggiungeva Andrés– impieghi i suoi talenti e la sua erudizione in cose più utili e più interessanti e lasci queste

[23] Tuttavia Andrés (1782, I: 413), nel primo volume della sua opera monumentale, elabora una parziale vindicazione del Seicento spagnolo e italiano: "Ma quantunque l'Italia e la Spagna siano alquanto decadute dal loro onore letterario nel secolo decimosettimo, [...] non dobbiamo riguardare i piccoli incidenti [...] convien per mentre ai vantaggi ed ai discapiti, che da quel tempo ricavarono le lettere. E in questo aspetto chi potrà negare che il secolo diciosettesimo non sia sommamente glorioso e vantaggioso sopra tutti gli altri allo stato presente della moderna letteratura?"

[24] La vasta corrispondenza che Andrés intavolò con Bettinelli e Tiraboschi offre una conferma di questo rapporto di amicizia e di stima intellettuale e rispecchia le reciproche sollecitazioni e scambi di opinioni sulle attività letterarie con entrambi i due eruditi italiani. Con Tiraboschi il rapporto epistolare ebbe inizio nei primi anni ottanta e proseguì in modo continuo e intenso, fino a quasi gli ultimi mesi di vita del autore bergamasco, scomparso nel giugno 1794. Questo carteggio, "uno de los más conspicuos e interesantes de todo el *Epistolario,* rico en informaciones sobre la actividad literaria de ambos corresponsales" (Brunori, 2006: XLVI) si compone di 78 lettere indirizzate all'erudito italiano. Il rapporto epistolare con Bettinelli, il quale abitava a Mantova e con cui quindi c'era peraltro un rapporto più diretto, è più limitato, essendo state appena una trentina le misive inviate da Andrés al mantovano reperite. Questo rapporto epistolare, che si inizia con la sua obbligata partenza da Mantova, comprende il periodo 1798-1805; al riguardo si vedano i primi due volumi dell'*Epistolario* di Andrés, curato da Brunori (2006).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> bagatelle ai piccoli ingegni, che non sono buoni d'altro. (Ed. L. Brunori, 2006, I: 153)

Va segnalato che la stragrande maggioranza degli intellettuali e degli eruditi spagnoli erano consapevoli del ritardo culturale e scientifico che soffriva la Spagna del Settecento nei confronti del resto dell'Europa occidentale. In tal senso Andrés era convinto che l'espulsione della Compagnia aveva "contribuito a rafforzare la stasi economica e culturale della Spagna" (Guasti, 2006a: 270). Come ricorda Fuentes Fos (2008: 129) due furono le risposte orientate ad affrontare la questione della difesa della cultura e del buon nome della Spagna: da una parte l'apologia di base nazionalista, che contraddistinse l'ala più conservatrice degli ex ignaziani, e dall'altra la critica razionalista orientata a intavolare un dialogo fruttifero con l'*intellighenzia* della penisola. Mentre alcuni espulsi, come fu il caso di Masdeu, Isla, Serrano e soprattutto Llampillas, tracciarono nelle loro opere l'apologia dei valori culturali che rinviavano alla tradizione ispanica, altri, tra cui in primo luogo Andrés, spostarono i loro interessi su una prospettiva critica di base razionale e più realista, avviando così la corrente *critica dell'apologia* della Spagna (Fuentes Fos, 2008: 130), indirizzata a determinare le cause dell'arretratezza spagnola[25].

L'erudito di Planes, conscio del ritardo spagnolo e privilegiando sempre una prospettiva culturale di indole europea, non concepiva nessuna forma di apologia della nazione che non riguardasse la critica e il rispetto verso la verità, dicostandosi da ogni formula che significassi inalberare il facile panegirico o la comoda esaltazione. Andrés considerava che la cultura del suo paese doveva essere arrichitta da opere che non temessero la critica onesta e severa per migliorare l'immagine e la visione che offriva la Spagna nel contesto europeo. Ciò poteva ottenersi, osservava Andrés, non tanto attraverso la smisurata apologia di base nazionalista dei suoi confratelli ma bensì tramite la critica onesta e intelligente. L'abate valenzano, come ha osservato Fuentes Fos (2008: 130), privilegiando la critica sincera sulla fervorosa apologia e senza eludere il divario che manifestava la Spagna nei confronti della cultura europea del tempo,

> desde la breve *Lettera* a Gaetano Valenti hasta la monumental *Dell'origine*.... [Andrés] centró su estrategia de defensa de la nación en escribir obras de calidad y dar argumentos sólidos para mostrar a Europa que España era un país con una tradición histórica y cultural rica y que también era capaz de demostrar su valía en el marco de los nuevos horizontes culturales que había abierto la Ilustración.

La sua posizione moderata ed equilibrata non gli impedì di difendere gli autori spagnoli di fronte a delle accuse ingiuste o da lui considerate sbagliate o eccessive, suggerendo ai suoi interlocutori una maggior conoscenza e una lettura più approfondita della cultura e della letteratura spagnola[26], senza però mai oltraggiare, e tanto meno sottovalutare, la cultura e gli autori italiani. La sua resta una posizione ecuanime e assai rispettosa, lontana dalle accuse e dagli accessi batibecchi di opinioni di molti dei suoi confratelli, e che più volte finirono per spostarsi sul piano dell'offesa e l'ingiuria personale, rivelando inimicizie e forti rivalità personali.

---

[25] In una lettera inviata al suo confratello Ximénez de Cenarbe (10 febbraio 1777), Andrés scriveva: "[...] yo me corro sólo de hablar de nuestra nación, porque aun queriéndola alabar, no se puede a menos de mostrarla bárbara y muy atrasada en toda buena policía" (Ed. L. Brunori, 2006, I: 52).

[26] Al riguardo Andrés (1776: 43) si lamentava che, mentre "gli spagnoli hanno fatte traduzioni di Dante, Boccaccio, Petrarca, Ariosto, Tasso, Guicciardino, Sannazzaro e Castiglione, [.. dei] libri come il Boscán, il Garcilaso, ad altri simili, del Paravicino, del Gongora, del sempre decantato Lope di Vega, del Calderón non ho trovato nessuna stampa in Italia".

ISSN: 1594-378X

In una misiva indirizzata nel dicembre 1784 al celebre botanico Cavanilles, Andrés elogiava l'equilibrio e la tolleranza quali strumenti idonei per tracciare un dialogo fruttifero con gli intellettuali italiani, convinto che "los elogios excesivos hacen más mal que bien y hacen que no se crean los justos y verdaderos" (Ed. L. Brunori, 2006, I: 324). I suoi sforzi si orientarono ad avvicinare la cultura ispanica agli intellettuali italiani, a mettere in evidenza i debiti della cultura italiana, e anche europea, nei confronti della Spagna moderna, così come anche a promuovere –consapevole della scarsa circolazione di riviste letterarie spagnole e della limitata presenza di librai ispanici nei circuiti culturali della penisola– la più ampia diffusione di testi e autori spagnoli nell'Italia del secondo Settecento (Fabbri, 2012: 147-149), cercando di evitare ogni sterile polemica e aggravio personale nella prospettiva di superare vecchie diffidenze e ancorati pregiudizi tra entrambe le due culture in contatto.

5. CONCLUSIONE

Insieme ai suoi confratelli Conca, Osuna e Gallisà, Andrés si propose di avviare un dialogo costruttivo con gli intellettuali italiani e le nuove correnti di pensiero que rinviavano all'Illuminismo. In questa prospettiva i suoi vincoli e la ampia corrispondenza scambiata con Tiraboschi, Bettinelli e in particolar modo con i toscani Mehus e Perini, quali interlocutori privilegiati, risultano più che emblematici, assimilando aspetti della cultura italiana e allo stesso tempo avvicinando ai suoi corrispondenti opere e autori spagnoli. Le lettere e le sue opere testimoniano questa sua volontà di dialogo con l'*intellighenzia* della penisola, orientando i suoi interessi per stabilire un comune percorso di intesa in grado di superare diffidenze reciproche[27]. A differenza della stragrande maggioranza dei suoi ex confratelli residenti in Italia, nel caso di Andrés, più che *extrañamiento* ed esilio –grazie sia alla sua capacità di inserirsi negli ambienti culturali di maggior prestigio sia alla stima di cui godette tra gli uomini di cultura della penisola– si dovrebbe parlare invece di integrazione e assimilazione culturale, costituendo l'alicantino uno degli esempi più significativi del sincretismo culturale ispano-italiano degli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento

La sua opera più rilevante e di maggior respiro culturale, *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* venne composta in condizioni materiali e di consultazione delle fonti assai precarie, senza alcuna collaborazione nè assistenti o aiutanti e in tempi relativamente stretti. Fu la prima opera ad occuparsi di tutto ciò che in quel momento si conosceva in senso ampio come 'cultura scritta', ovvero la storia della scienze e della cultura, sorretta da una prospettiva universale, evolutiva e comparata, dando l'avvio alla moderna comparatistica.

Andrés rinvia al modello essemplare di erudito e studioso nei diversi campi del sapere sia scientifico che umanistico, che spaziano dalla filologia e la letteratura sino agli studi di filosofia, astronomia, numismatica e le scienze fisiche e naturali; di uomo di cultura aperto alle nuove correnti di pensiero, onorato da sovrani e rispettato da intellettuali ed eruditi italiani di prestigio, tra cui Tiraboschi, Bettinelli, Mehus e Perini. La critica ha messo in evidenza la capacità di adattamento del gruppo valenzano al clima culturale italiano; essi furono infatti i primi ad ambientarsi alla cultura illuminista italiana, cercando di intavolare, com'espressione di una precisa strategia socio-culturale, un dialogo attivo con l'*intellighenzia* italiana. In questa prospettiva, la personalità e il ruolo di Andrés risalta sul resto dei suoi confratelli, simboleggiando la nuova simbiosi culturale ispano-italiana che si è determinata.

[27] Sui contenuti e sulle preoccupazioni che interessarono il carteggio andresino con i suoi interlocutori italiani, si rimanda alle opportune considerazioni tracciate da Brunori nell'*Introduzione* "Juan Andrés Morell y sus cartas", che precede la sua edizione dell'*Epistolario* (2006, I: XXXIX-LXIV). Sul dialogo culturale avviato, soprattutto con gli eruditi fiorentini –Mehus e Perini- e le cause che determinarono il suo fallimento, si rinvia alle opportune considerazioni che traccia Guasti (2006a: 293-328).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Ampiezza di sapere, enciclopedismo, apertura culturale, criticismo, moderazione ed empirismo sono alcuni dei suoi connotati più rilevanti. Il suo pensiero e la sua opera lo avvicinano in molti aspetti all'*Ilustración* spagnola, in particolar modo alla corrente intellettuale valenzana, maggiormente aperta alle nuove correnti di pensiero europee, di cui l'erudito alicantino si afferma come il più prestigioso esponente, dopo il magistero del *novator* Mayans, offrendo i suoi frutti più rilevanti al contatto diretto con l'ambiente culturale e le nuove correnti di pensiero dell'Italia del secondo Settecento. Non a caso, Batllori, pur valutando i suoi grandi meriti per quanto riguarda la cultura spagnola, riconosce che Andrés "appartiene più direttamente alla cultura italiana del secolo XVIII, della quale fu uno dei più alti esponenti nel campo dell'erudizione enciclopedica" (1961: 156-157). La sua attività e il suo ruolo nel suo lungo esilio italiano rappresentano un anello chiave per affrontare e approffondire i rapporti culturali ispano-italiani del secolo, in particolar modo grazie al ruolo chiave di mediatore culturale da lui svolto e orientato ad avvicinare entrambe le due culture in contatto, superando diffidenze e vecchi pregiudizi.

Bibliografia

ANDRÉS MORELL, Juan (1776) *Lettera dell'abbate Fra' D. Giovanni Andrés al Sig. Comendatore Fra' Gaetano Valenti Gonzaga sopra [...] il corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII*, Cremona, L. Manini, 1776. (Trad. spagnola: Madrid, A. de Sancha, 1780)

——— (1782-1799) *Dell'Origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Stamperia Reale, 7 voll. (Trad. spagnola: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, trad. di Carlos Andrés, Madrid, A. de Sancha, 1784-1806, 5 voll). Ed, critica: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1997-2002), a cura di J. García Gabaldón, S. Navarro Pastor e C. Valcárcel, diretto da P. Aullón de Haro, trad. di C. Andrés (vols. I-V) e S. Navarro Pastor (vol. VI), Madrid, Verbum-Biblioteca Valenciana, 6 voll. (I: *Estudio Preliminar, Historia de toda la Literatura,* II: *Poesía*, III: *Elocuencia, Historia, Gramática*, IV: *Ciencias Naturales*, V: *Ciencias Naturales*, VI: *Ciencias Eclesiásticas*, *Addenda, Onomástica*).

——— (1786-1793) *Cartas familiares del abate Juan Andrés a su hermano Carlos Andrés*, Madrid, A. de Sancha, 5 voll. Ed. critiche: *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, a cura di I. Arbillaga e C. Valcárcel, diretta da P. Aulón de Haro, Valencia, Verbum, 2004, 2 voll. *Cartas familiares. Bolonia, Florencia, Roma*, a cura di E. Giménez López, Alicante, Publ. Universidad de Alicante, 2004; include soltanto le prime 9 lettere del I vol. (Bologna, Firenze e Roma).

——— (2008-2011) *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento*, Introduzione, traduzione e note a cura di M. Fabbri, Rimini, Panozzo, 5 voll.

——— (2006) *Epistolario*, a cura di Livia Brunori, Valencia, Bibl. Valenciana, 2006, 3 voll.

ASTRAIN, Antonio, S.I (1925) *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, Madrid, Ed. Administración de Razón y Fe, vol. VII.

AULLÓN DE HARO, Pedro (2002) "Juan Andrés: historiografía, Enciclopedia y comparatismo: la creación de la Historia Universal y Comparada", in Pedro Aullón de Haro, J. García Gabaldón e S. Navarro Pastor, a cura di, *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 13-26.

ISSN: 1594-378X

BALDINI, Ugo – Gian Paolo Brizzi, a cura (2010) *La presenza in Italia dei gesuiti iberici expulsi. Aspetti religiosi, politici, culturali,* Bologna: Clueb, 2010.

BATLLORI, Miquel (1961) "Juan Andrés", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, III, pp. 156-157.

——— (1966) *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos.

——— (1985) "I problemi culturali e politici dei Gesuiti sotto Carlo di Borbone in Napoli e in Spagna: vecchie e rinnovate prospettive storiografiche", in M. Di Pinto a cura di, *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, Napoli, Guida editori, I, pp. 365-373.

BORSÒ, Vittoria (2002) "Juan Andrés: *Prodesse et delectare.* Historia, Política y literatura", in P. AULLÓN DE HARO, J. GARCÍA GABALDÓN E S. NAVARRO PASTOR, a cura di, *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 115-138.

BRUNORI, Livia (2006) "Juan Andrés Morell y sus cartas", in J. ANDRÉS, *Epistolario*, a cura di L. BRUNORI, Valencia, Bibl. Valenciana, 3voll., I, pp. XXXIX-LXIV.

CALLEGARI, Marco- Lorenza PERINI (2010) "Per una bibliografia dei gesuiti iberici in Italia", in U. Baldini-G. P. Brizzi a cura di, *La presenza in Italia dei gesuiti iberici expulsi. Aspetti religiosi, politici, culturali*, Bologna, Clueb, pp. 75-89.

DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo (1986) *El abate D. Juan Andrés Morell (Un erudito del siglo XVIII)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.

Effemeride Letterarie (1776) Roma, numero XLVIII (30 novembre 1776), pp. 379-382.

FABBRI, Maurizio (1992) "I gesuiti spagnoli ed ispanoamericani in Emilia e Romagna dopo l'espulsione. Letterati, scienziati, lettori dello Studio di Bologna", in *La Chiesa e l'Ateneo bolognese*, Bologna, Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna, pp. 242-252.

——— (2008) "Introduzione" , in Juan ANDRÉS, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento*, a cura di Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo, 5 voll., I, pp. 7-25.

——— (2010) "Gesuiti espulsi, mediatori di cultura", in in U. BALDINI-G. P. BRIZZI, a cura di, *La presenza in Italia dei gesuiti iberici expulsi. Aspetti religiosi, politici, culturali*, Bologna, Clueb, pp. 229-246.

——— (2012) "No sólo polémicas. La difusión de la cultura española en la Italia de la Ilustración", in J. CHECA BELTRÁN, a cura di, *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 139-157.

FERNÁNDEZ ARRILLAGA, Inmaculada (2006) "El extrañamiento de los jesuitas valencianos", in *De cosas y hombres de nación Valenciana. Doce estudios en Homenaje al Dr. A. Mestre Sanchis*, a cura di. E. Giménez López, Alicante, Publ. de la Universidad de Alicante, pp. 341-375.

——— (2010) *Éxodo y exilio de los jesuitas españoles según el Diario inédito del padre Luengo (1767-1814)*; Alicante, Taller digital de la Universidad de Alicante, ed. digital en CD.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1989) *Viage en Italia*, ed. a cura di B. TEJERINA, Madrid, Espasa-Calpe.

FUENTES FOS, Carlos Damián (2008) *Juan Andrés: entre España y Europa*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia.

GARCÍA GÓMEZ, Mª Dolores (2006) "Una academia literaria del Settecento italiano: los jesuitas valencianos expulsos", in *De cosas y hombres de nación Valenciana. Doce estudios en*

ISSN: 1594-378X

Homenaje al Dr. A. Mestre Sanchis, a cura di. Enrique GIMÉNEZ LÓPEZ, Alicante, Publ. de la Universidad de Alicante, pp. 377-394.

GARRIDO PALAZÓN, Manuel (1995) *Historia literaria, Enciclopedia y ciencia en el literato jesuita Juan Anddrés*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (1992) "El viaje a Italia de los jesuitas expulsos", *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 7, pp. 41-57.

GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique e Mario MARTÍNEZ GOMIS (1995) "La llegada de los jesuitas expulsos a Italia según los diarios de los padres Luengo y Peramás", in E. Giménez, J. A. Ríos e E. Rubio, a cura di, *Relaciones culturales entre Italia y España*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 63-78.

GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, a cura di (1997) *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

——— (2004) "Estudio introductorio", in Juan ANDRÉS MORELL, *Cartas familiares I. Bolonia, Florencia, Roma*, a cura di Enrique GIMÉNEZ LÓPEZ, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 9-191.

———, a cura di (2009) *Conde de Floridablanca. Cartas desde Roma para la extinción de los jesuitas. Correspondencia, julio 1772- septiembre 1774*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

GUASTI, Niccolò (2006a) *L'esilio italiano degli espulsi. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, Venezia, Ed. di Storia e Letteratura.

——— (2006b) "I gesuiti spagnoli espulsi (1767-1815). Politica, economia, cultura", in *Morte e resurezione di un Ordine religioso*, a cura di P. BIANCHINI, Milano, Vita e Pensiero, pp. 15-52.

HEMPEL, Wido (1965) "Per la storia delle polemiche fra Bettinelli, Tiraboschi, Napoli-Signorelli e i gesuiti spagnuoli", in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Wisbaden, Verlag, pp. 115-120.

ISLA, José Francisco de (1999) *Memorial en nombre de las cuatro provincias españolas de la Compañía de Jesús desterradas del Reino a S.M. el Rey D. Carlos III*. Studio introduttivo e note a cura di E. GIMÉNEZ LÓPEZ, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"-Diputación Provincial de Alicante.

LUENGO, Manuel (2013) *Diario de 1773. El triunfo temporal del antijesuitismo*, ed. a cura di I. PINEDO IPARAGUIRRE e I. FERNÁNDEZ ARRILLAGA, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

QUINZIANO, Franco (2013) "Cervantes y el *Quijote* en la Italia del XVIII. Presencia y recepción en los escritos de los jesuitas expulsos: apropiación, polémica y crítica literaria", *e.Humanista/Cervantes. Journal of Iberian Studies*, 2, pp. 39-66. http://www.ehumanista.ucsb/Cervantes/volume2/ehumcerv2.Quinziano.pdf (15 settembre 2015).

SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1969 [1785]) *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del Reynado de Carlos III*, Madrid, Gredos, 6 voll.; ripr. facsimilare.

ISSN: 1594-378X

Una aproximación a las bases metafóricas del lunfardo

DANIELA SOLEDAD GONZÁLEZ
Universidad Nacional de Cuyo – CONICET

Resumen
En la segunda mitad del siglo XIX se creó una especie de subcultura, en la cual hizo su aparición el fenómeno llamado *lunfardo*, que puede observarse hoy en muchas letras de tangos, en obras literarias y en el mismo lenguaje actual. En este trabajo se intentará demostrar que el lunfardo se encuentra realmente vigente en la actualidad porque es el resultado de operaciones conceptuales metafóricas. En primer lugar, se revisará el estado actual de los estudios sobre el lunfardo. En segundo lugar, se lo definirá. A continuación, se hará una breve caracterización del mismo observando en él la presencia de italianismos y su influencia en el tango y la literatura. En el apartado siguiente, se hablará de la presencia del lunfardo en el habla cotidiana. Luego, se comentarán los procesos de formación del lunfardo. Seguidamente, se hará una breve referencia al concepto de metáfora conceptual (Lakoff y Johnson 1980) y al de metáfora gramatical (Halliday 1985, 2004) para justificar que los procesos de formación de palabras lunfardas pueden reducirse, en última instancia, a la metáfora. Finalmente, se presentará una conclusión que reúne los aspectos trabajados.
Palabras clave: lunfardo, habla cotidiana, metáfora conceptual, metáfora gramatical.

Abstract
In the second half of the nineteenth century, a kind of subculture was created, where the phenomenon called *lunfardo* appeared. It can be observed today in many tango lyrics, in literature and –most importantly– in today's language. This paper aims to demonstrate that the *lunfardo* is really in force today because it is a kind of metaphor, because it is the result of a universal cognitive operation. First, it will be made a short reference to the current state of studies about *lunfardo*; secondly, it will be defined. Then, it will be made a short characterization of it, by observing the presence of italianisms in it and its influence in tango and literature. In the next section, the presence of *lunfardo* in everyday speech will be discussed. After that, the *lunfardo* formation processes will be commented. Then, a brief reference to the notion of conceptual metaphor (Lakoff and Johnson 1980) and grammatical metaphor (Halliday 2004) will be done in order to prove that the processes of formation of lunfardo words can be reduced, ultimately, to metaphor. Finally, a conclusion will unified all this issues.
Key words: *lunfardo*, everyday speech, conceptual metaphor, grammatical metaphor.

1. ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL LUNFARDO

Existen varios diccionarios sobre el lunfardo y varios estudios sobre este fenómeno, pero –podría afirmarse con Conde (2004: 11)– muchas de las recopilaciones lexicográficas resultan deficientes y presentan prejuicios que han acompañado la caracterización del lunfardo por años y que pueden observarse en las discutibles clasificaciones de algunos lexemas como "familiar, popular, delictivo, grosero, etc." (Conde, 2004: 11). Este tipo de consideraciones son las que revisa Conde en su *Diccionario etimológico del lunfardo* (2004) y actualiza el léxico lunfardo, eliminando pseudolunfardismos y ofreciendo la mayor cantidad posible de etimologías de las palabras presentadas.

Daniela Soledad GONZÁLEZ, "Una aproximación a las bases metafóricas del lunfardo", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 47-57.
Recibido el 14/11/2015 · Publicado el 09/06/2016

En 1962 una entidad importante para los estudios sobre el lunfardo fue fundada por José Gobello, Luis Soler Cañas y León Benarós: la Academia Porteña del Lunfardo. Este instituto ha editado libros, folletos y artículos sobre el lunfardo; además, ha organizado una biblioteca especializada en este tema.

Un estudio muy completo sobre el lunfardo es el de Héctor E. Musa, autor del *Calepino Lunfoargentino* (2005). En este trabajo se puede encontrar, además de una recopilación de un vasto número de expresiones lunfardas, una explicación de los procedimientos de creación de las mismas (Musa, 2005: 39-46) y algunas consideraciones sobre el fenómeno del lunfardo en general[1]. Por último, pueden señalarse algunos estudios actuales sobre el lunfardo señalados por Luján Picabea (2004): el *Diccionario etimológico del lunfardo*, de Conde, el *Novísimo diccionario lunfardo* (Corregidor, 2004), de José Gobello y Marcelo Oliveri, y *Tangueces y lunfardismos del rock argentino* (Corregidor, 2001), de los mismos autores".

2. DEFINICIÓN DEL LUNFARDO

Óscar Conde en su conferencia sobre la relación entre el lunfardo y el cocoliche presentada en el año 2009 comienza por decir lo que el lunfardo no es. Entre estas definiciones negativas se encuentra la siguiente:

> Por décadas –en un error del que ni siquiera Borges estuvo al margen– se consideró al lunfardo como un léxico de la delincuencia (…) El hecho de que el término *lunfardo* significara en su origen 'ladrón' llevó a conclusiones erróneas a los primeros que se acercaron a estudiar el fenómeno. Pero el lunfardo no es –ni lo fue nunca– un vocabulario delictivo […]. Un artículo de Juan Piaggio de 1887 ya demuestra el error, al presentar a dos jóvenes humildes –pero no delincuentes–, chamuyando en lunfa, y utilizando voces como *tano*, *chucho*, *batuque*, *morfi*, *escabiar* y *vento*, todas ellas perdurables hasta hoy.

Esto no significa que no haya un gran caudal de léxico procedente del ámbito del delito en el lunfardo. De hecho, las dos primeras acepciones de la palabra que Conde (2010: 205) presenta en su diccionario son: 1) 'ratero, ladrón' y 2) 'jerga del ladrón porteño'[2]. Otro factor influyente en la concepción del lunfardo como un habla de delincuentes señalada por Conde (2009) es la siguiente: "La palabra francesa *argot*, atestiguada recién en 1634, parece ser una deformación de *jargon* – literalmente 'jerga' –, término que designó en su origen a cierto vocabulario que corría entre bandoleros, mendigos y vendedores ambulantes en la Francia de los siglos XV y XVI". No obstante, no se debe limitar la riqueza del lunfardo, pues abarca muchos otros ámbitos de la vida cotidiana, como podrá observarse a lo largo de este trabajo.

Continúa Conde (2009), aclarando que el lunfardo tampoco es un idioma:

> El lunfardo no es un idioma, porque las palabras que lo componen son esencialmente verbos, sustantivos y adjetivos, de manera tal que carece de pronombres, preposiciones, conjunciones –y prácticamente de adverbios– y porque utiliza la misma sintaxis y los mismos procedimientos flexionales que

[1] Muchas de las entradas presentes en esta obra están acompañadas de fragmentos de letras de tangos y otras producciones culturales (v. gr., obras de teatro, historietas) que ejemplifican su uso.

[2] Además, puede señalarse lo que afirma Esteban (2002:43) sobre este particular: habla del lunfardo como un "lenguaje críptico que manejaban los reclusos y mediante el que lograban burlar a los guardianes, dando vueltas y revueltas a un limitado número de palabras a las que atribuían significados muy dispares y siempre alejados de la acepción original".

ISSN: 1594-378X

> el castellano. No es posible hablar completamente en lunfardo, sino a lo sumo hablar con lunfardo[3].

La definición negativa del lunfardo que da Conde (2009) añade que el lunfardo tampoco es un dialecto, pues un dialecto es una variedad regional de una lengua y el lunfardo se halla extendido por zonas geográficas diversas, además de constituir un repertorio básicamente léxico, como ya se dijo.

Conde (2009) define el lunfardo afirmativamente como un "modo de expresión popular", un "repertorio léxico integrado por palabras y expresiones de diverso origen, utilizadas en alternancia con las del español estándar y difundido transversalmente en todas las capas sociales y centros urbanos de la Argentina". Si se complementa esta definición con la que el mismo autor da en su diccionario (Conde 2010: 205), se puede agregar que esta habla fue empleada originariamente en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores por la gente de clase baja (inmigrantes y ladrones) y, luego, difundido por todos los estratos socioculturales de la Argentina.

3. CARACTERIZACIÓN DEL LUNFARDO

3. 1. Italianismos en el lunfardo

Como afirma Simón Casas (1991), el lunfardo está plagado en toda su extensión de un enorme caudal léxico procedente de los países de origen de los inmigrantes llegados a Argentina en el siglo XIX. Conde (2009) desarrolla el amplio espectro de los inmigrantes que influyeron en el lunfardo: afronegrismos, lusismos, anglicismos, aborigenismos, etc. No duda en indicar que uno de los aportes más definitorios para la formación del lunfardo fue el italiano con los dialectos itálicos. Sobre este particular de la inmigración italiana, Simón Casas (1991: 28) realiza la misma afirmación, agregando que los italianismos llegaron al lunfardo desde variados dialectos como el genovés, el véneto, el milanés y el piamontés[4].

Simón Casas hace una interesante recopilación de italianismos, de los cuales se extraerán solo dos como botón de muestra. El primero es *atenti* ('¡cuidado!'), una interjección que se supone que podría provenir del italiano *attento* o *attenti*. El segundo ejemplo es *escabiar* ('tomar bebidas alcohólicas'). Es un verbo derivado del sustantivo *escabio*, que parece provenir del italiano jergal, de alguna de las siguientes formas de origen: *scabbia*, *scabbio, scabbi* y *scabi*. Estos términos significan 'vino'. En lunfardo se produce una extensión del significado y designa a la bebida alcohólica en general. De este sustantivo, como ya se ha señalado, se deriva el verbo *escabiar*, con el significado de 'beber vino u otras bebidas alcohólicas' y 'emborracharse'.

[3] Franchi (2008) amplía esta explicación: "El lunfardo no es un idioma en sí mismo, ya que sus sustantivos, adverbios y verbos no son suficientes para lograr una sintaxis completa, sino que deben ser utilizados intercambiándose en una frase por una palabra que sea su sinónimo en español". Además, ejemplifica esto así: "*Qué lindo sombrero* podría traducirse como *qué lindo funyi*, utilizando uno de los términos lunfardos más conocidos. En principio se supone que debería ser algo tan sencillo como eso, sin embargo al acabar de escribir la frase precedente descubro que hay algo más que había pasado por alto hasta este momento: una frase lunfarda no requiere sólo del intercambio de una palabra del español por su sinónimo lunfardo, sino también la no utilización de ciertas otras (…) [El lunfardo] Debe ser recio, cortante, duro. Un guapo que se precie de tal no utiliza la palabra *lindo*; supongo que la traducción correcta de la frase anterior deberá ser, a lo sumo *qué buen funyi*".

[4] Es igualmente interesante destacar con Simón Casas (1991) que la procedencia social de la mayor parte de los inmigrantes correspondía a las capas sociales más bajas. Además, la gran cantidad de extranjeros llegados a esta zona se instaló en la ciudad de Buenos Aires. Todas estas circunstancias llevaron al hacinamiento y a la proliferación de la delincuencia.

ISSN: 1594-378X

3. 2. El lunfardo en la literatura

A comienzos del siglo pasado, jugaron un importante papel en la difusión del lunfardo las revistas ilustradas (*Caras y Caretas*, *PBT*, *Fray Mocho*), que dieron lugar a viñetas y crónicas. Más adelante, el lunfardo formó parte también de las aguafuertes, de las páginas de humor y de algunas otras secciones de las revistas (v. gr., policiales, deportes), lo cual muestra cómo fue siendo incorporado progresivamente en la lengua oficial.

Con la popularización literaria del lunfardo se produjo una progresiva reducción de las frases gauchescas y las expresiones cocoliches o cocolichescas (i. e., al modo del cocoliche). La primera novela lunfarda, según Conde (2010: 233) fue *La muerte del pibe Oscar*, publicada en 1926 en forma de libro, aunque su autor, Luis Villamayor, la dio a conocer por entregas en 1913, en la revista *Sherlock Holmes*. A esta obra siguieron *El deschave* (1965), editada por Arturo Cerretani; *El vaciadero* (1971), de Julián Centeya; *Jeringa* (1975) y *Despertá, Jeringa* (1985), estas últimas escritas por Jorge Montes.

Autores ineludibles de la literatura lunfardesca fueron Edmundo Montagne, Santiago Dallegri, Félix Lima, Juan Francisco Palermo y Miguel Ángel Bavio Esquiú. También el lunfardo tuvo una presencia innegable en el sainete, cuyo autor más significativo fue Alberto Vacarezza. Dos grandes autores conocedores del lunfardo, que lo utilizaron en sus obras, fueron Borges y Roberto Arlt[5]. En cambio, sobre Arlt se puede decir que no solo no ignoraba el habla porteña popular, sino que la consagró y defendió en su obra[6]. Existen muchos otros autores renombrados que utilizaron el lunfardo en sus producciones. Solo se hará una lista acotada de algunos de ellos: Leopoldo Marechal, Manuel Gálvez, Ernesto Sábato, Julio Cortázar y Roberto Fontanarrosa[7].

3. 3. El lunfardo en el tango

El tango contribuyó de modo decisivo a la "expansión del lunfardo en forma transversal, difundiéndolo en todos los sectores sociales" (Conde 2009). Sería interminable la lista de obras (lunfardas o lunfardescas) que se podrían enumerar como ejemplos de esto[8]. Solo se nombrarán algunos autores e intérpretes: Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Carlos Gardel, Julio Sosa, Edmundo Rivero, Guillermo Barbieri, Enrique Cadícamo y Pascual Contursi.

4. EL LUNFARDO EN LA ACTUALIDAD

Según Oliveto (2010), durante los años veinte, el lunfardo adquirió notoria relevancia en el marco de las discusiones sobre el idioma nacional porque este vocabulario, de uso exclusivo de los sectores populares, se había convertido en un componente idiomático de casi todo Buenos Aires, lo cual preocupaba a filólogos, periodistas y escritores.

En cuanto a la situación actual del lunfardo, Luján Picabea, en una noticia aparecida en el diario *Clarín* en el año 2004, sostiene que, aunque en la conciencia de muchos argentinos no sea un hecho evidente que el lunfardo está muy vivo en el habla de todos, esto es innegable.

---

[5] En cuanto a Borges y su relación con el lunfardo, Conde (2010: 239) afirma: "posiblemente el mayor de los detractores del lunfardo, no lo ignoraba en absoluto".

[6] A este respecto, cfr. Arlt, 1998: 371-373. Para un estudio más detallado de la presencia del lunfardo en la obra de Arlt, puede consultarse Pitkowski (2008), cuyo artículo se centra en los vocablos *rajá* y *turrito*, presentes en la obra *Los siete locos* (1929).

[7] Para mayor información sobre el conocimiento del lunfardo que manifiestan estos autores, cfr. Conde, 2010: 242-243.

[8] Para más ejemplos de tangos lunfardos o palabras lunfardas presentes en tangos, consultar Conde, 2010: 236-239 y las páginas web http://fattiditango.files.wordpress.com/2007/05/diccionario-de-lunfardo-y-tango.pdf y http://www.elortiba.org/pdf/Antologia-Lunfarda.pdf

ISSN: 1594-378X

Señala que los argentinos utilizan diariamente un enorme caudal de palabras provenientes del lunfardo de los siglos XIX y XX.

Para ejemplificar este punto se hará una lista breve de palabras: *afanar* ('hurtar, robar'), *bardear* ('increpar, provocar', 'molestar, agredir verbalmente o burlarse de alguien'), *bolacear/bolasear* ('mentir, inventar una historia o *bolazo*'), *bronca (*'enojo fuerte'), *chamuyar* ('hablar en tono confidencial y persuasivo'), *coger* ('realizar el coito'), *curro* ('estafa, fraude'), *embole* ('molestia, aburrimiento'), *gauchada (*'servicio o favor ocasional prestado con buena disposición'), *groncho* ('de baja condición, ordinario'), *mina* ('mujer'), *ratearse* o *hacerse la rata* ('faltar a clase o al trabajo') y *tildarse* ('quedarse quieto, estar súbitamente desganado').

Luján Picabea (2004) agrega que en la actualidad se han tomado muchas otras palabras de los dominios del rock, el mundo de las drogas y la "estética villera" para ser utilizadas como lunfardo de este siglo. A estos ámbitos proveedores de lunfardo pueden agregarse otros señalados por Conde (2004: 14; 2010: 232): el fútbol, los oficios y profesiones, las llamadas *tribus urbanas*, el psicoanálisis, el boxeo, el automovilismo, la radio, la televisión e internet[9]. Algunas de las palabras nuevas pertenecientes a los ámbitos mencionados son *flash* ('sensación súbita de bienestar'), *bajón* ('depresión que sigue al efecto de una droga'), *heavy* ('pesado'), *gato* ('ladrón'), y *escrachar* ('hacer pública alguna información de alguien en contra de su voluntad')[10].

5. PROCESOS DE FORMACIÓN DEL LUNFARDO

En la fase inicial del lunfardo se reconoce que la palabra lunfarda es una innovación. Además, las palabras lunfardas nuevas se caracterizan por su coloquialidad y encriptamiento, rasgos por los que se las utiliza en un sector reducido de la sociedad, socialmente marcado. En una segunda fase, este fenómeno va ampliando ya su espectro de influencia a otros sectores sociales, como sucedió con el lunfardo de los siglos XIX y XX.

En cuanto a los recursos de formación del lunfardo, Óscar Conde (2009) señala el *vesre* (o, en términos más técnicos, *metátesis*)[11], la metaforización, la sinécdoque y la ampliación o restricción de significado de voces ya existentes. Musa (2005: 39-46) ofrece una gama más amplia de procedimientos, que son los siguientes:

1. Nuevas acepciones

1.1. Por restricción del significado o especialización del mismo
Ejemplo: *araña* pasa a significar 'firma', en razón de los garabatos que se hacen al firmar.

1.2. Por ampliación del significado o generación del mismo o por extensión
Ejemplo: el verbo *muñequear* como indicador de 'poseer habilidad para solucionar situaciones difíciles'.

1.3. Por traslación de significado (tropos)
En este punto se incluyen la metonimia, la metáfora, la sinécdoque, y la concatenación. Esta es definida por Musa (2005: 40) como la "figura consistente en emplear al principio de dos o más cláusulas o miembros del período, la última voz del miembro o cláusula inmediatamente anterior".

[9] Sobre este particular, cfr. Bordelois (2006: 131-152).
[10] Este corpus de vocablos ha sido seleccionado en función de su presencia en alguno de los escritos de Esteban (2002), Conde (2004) y Musa (2005).
[11] Como se la define en el Diccionario de la lengua española de la RAE (2014), la metátesis o inversión consiste en el cambio de lugar de algún sonido en un vocablo, v. gr., en *perlado* por *prelado*.

ISSN: 1594-378X

Aclara que la ha incluido entre los tropos, a pesar de no ser considerada uno de ellos.
Otra denominación para este fenómeno puede ser "reanálisis". El ejemplo mismo que da el autor sustenta esta interpretación. Hace referencia a las bikinis, cuyo origen etimológico es la isla Bikini en el Pacífico; en los años sesenta apareció el traje de baño de una sola pieza, al que se llamó *monokini*.

1.4. Especialización con cambio de género
Ejemplo: de la verdura *zanahoria* se deriva la denominación del *zanahoria* ('tonto').

1.5. Cambio de sentido o significado
En este punto el autor hace referencia al doble sentido que tienen muchas palabras, uno en castellano y otro en lunfardo.

2. Cambios morfológicos
2.1. Cambios voluntarios
Dentro de estos cambios, que no se analizarán, se encuentran los de adición de sílabas (prótesis, epéntesis y paragoge), los de omisión (aféresis, síncopa y apócope), la epanadiplosis (v. gr., *sos vivo, sos; vamos a jugar a la pelota, vamos*) y el anagrama.

2.2. Cambios involuntarios (por confusiones)
Ejemplo: los sonidos de la palabra *sandwich*, que fueron modificándose en la pronunciación hasta llegar a *sánguche*.

3. Préstamos

3.1. Préstamos externos: españolismos, del caló (jerga de los gitanos), italianismos, galicismos, anglicismos y lusitanismos.

3.2. Préstamos internos: aborigenismos (v. gr., *pichí*: 'pis'), ruralismos y jergalismos.

4. Otros préstamos especiales

4.1. Apellidos o nombres transformados en sustantivos lunfardos (METONIMIA) (v. gr., *reinaldo* por 'rey').

4.2. Marcas (METONIMIA)[12]

4.3. Onomatopeyas (v. gr., *chirlo* por 'bofetada').

4.4. Siglas o acrónimos (v. gr., *I.B.M.* por 'cabeza').

4.5. Frases lunfardas, i. e., construcciones con palabras lunfardas (v. gr., *me está picando el bagre*, donde *bagre* significa 'estómago')

[12] Un ejemplo de este tipo de formación es *asnaf*, adjetivo en desuso en la actualidad. Dicho de una cosa, significa que una de sus mitades tiene unas características, y la restante, otras. Dicho de un hombre, significa 'homosexual' o 'bisexual'. La palabra proviene del eslogan *Pida balón asnaf: mitad cerveza negra, mitad cerveza rubia.*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Como se explicará en el apartado siguiente, estos procedimientos de creación de palabras lunfardas pueden ser reducidos al de la metáfora, entendida esta desde una perspectiva cognitiva amplia.

6. LA METÁFORA CONCEPTUAL Y LA METÁFORA GRAMATICAL

La metáfora ha sido tema de estudio desde la Antigüedad. Sin embargo, es en las últimas décadas cuando se ha dado una explosión de estudios sobre este asunto. En la actualidad existe gran cantidad de teorías de la metáfora. En el tema se entrecruzan los ámbitos de diversas disciplinas científicas. Gibbs (1992) afirma que es posible reunir los aportes de gran parte de estos abordajes teóricos. Además, señala las principales teorías existentes y sugiere que se diferencian entre sí principalmente por centrarse en estadios temporales particulares diversos de la comprensión (entendida como proceso conceptual) o por centrarse en la expresión metafórica producto de ese proceso[13].

Lakoff y Johnson (1980) defendieron en su señero libro *Metáforas de la vida cotidiana* una concepción *novedosa* de la metáfora afirmando que esta es un fenómeno del pensamiento que se refleja en el lenguaje, que está omnipresente en la vida cotidiana y que permite la estructuración de la experiencia[14].

Señalaron, además, que "la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra". Esos dos tipos de cosas son, más específicamente, *dominios* de la experiencia o *espacios mentales* (Traugott y Dasher, 2002: 75). Para explicar esto, los autores desarrollaron la metáfora EL TIEMPO ES DINERO, que está en la base de enunciados como *Me estás haciendo perder el tiempo* y *No quiero gastar mi tiempo en eso.* En esta metáfora se entienden el tiempo y los eventos asociados a él como el dinero y las experiencias que poseemos con él. En esta metáfora puede observarse algo más: que se comprende lo abstracto a partir de lo concreto. Este tipo de conceptualización basada en la experiencia sensible de un cuerpo que interactúa con su entorno físico y social es lo que se denomina *experiencialismo* o *embodied mind* o *embodiment* (Cfr. Ziemke, 2003; Lakoff, 1987: 12)[15].

Como señala Goschler (2005: 35), es posible –aunque menos común– hacer el camino inverso, de lo abstracto a lo concreto. Además de estos tipos de traslaciones de experiencias, existen muchos otros, de los cuales los siguientes son solo un botón de muestra: FELIZ ES ARRIBA, TRISTE ES ABAJO; LA MENTE ES UNA MÁQUINA; LAS EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS SON RECIPIENTES y LA COMUNICACIÓN CONSISTE EN UN ENVÍO[16].

---

[13] Las visiones de la metáfora que señala son: como anomalía, Beardsley, 1962, Bickerton, 1969, Binkley, 1974, Levin, 1977, Loewenberg, 1975, Mathews, 1971; como acto de habla, Austin, 1975, Grice, 1975, Searle, 1979; como interacción, Ricoeur, 1975; como estructura conceptual, Lakoff y Johnson, 1980; y como efectos no proposicionales, Cooper, 1986, Davidson, 1978, Rorty, 1987. Para mayores detalles, cfr. Gibbs, 1992.

[14] Aristóteles fue el primero en sistematizar el tratamiento del tema (cfr. Kirby, 1997: 518, Vaquera Márquez, 1984). Además, habilitó los planteos cognitivistas de la metáfora como operación conceptual. No obstante, la retórica clásica desarrolló la veta literaria de los planteos del estagirita (cfr. Schuhmacher, 1987-1988).

[15] Esta teoría sostiene que la mente no está separada del cuerpo ni actúa por su cuenta, sino que refleja una experiencia del mundo influida por nuestra naturaleza orgánica. Por otra parte, no debe olvidarse que el cuerpo no se encuentra aislado, sino que también hay una experiencia social que absorbe el individuo (cfr. Geeraerts, 2006: 5; Langacker, 2008: 4)

[16] Es necesario aclarar que –como señala Díaz (Di Stefano, 2006: 57)– existen niveles metafóricos. Lakoff y Johnson hacen una distinción entre metáforas de nivel genérico y metáforas de nivel específico. Las primeras son tan amplias que no tienen un referente específico en la realidad; las metáforas de este nivel engloban a las demás y representan su modo de funcionamiento: las metáforas conceptuales hacen concreto lo abstracto, hacen físico lo psíquico, remiten a lo viejo para hablar de lo nuevo, etc. Las segundas, tienen un referente más visible en la realidad externa, como sucede con LAS PALABRAS SON ARMAS en la expresión *Sus palabras eran filosas.* La metáfora genérica que engloba a esta última metáfora específica (y a otras) puede ser LO ABSTRACTO ES CONCRETO o LO PSÍQUICO ES FÍSICO.

ISSN: 1594-378X

Entendiendo la metáfora como operación conceptual es posible justificar que los procedimientos de formación de palabras lunfardas pueden ser reducidos a ella, pues constituye una operación básica de hablar de una cosa en términos de otra, proyectando dominios conceptuales sobre otros.

En cuanto a los eufemismos y disfemismos (que, en adelante, se engloban con el término *x-femismos*), Chamizo Domínguez afirma que todas las características que definen a las metáforas se pueden aplicar también a ellos, por ello concluye que los *x-femismos* podrían ser considerados como metáforas, o al menos como un caso especial de metáfora (Bolinger, 1989: 149, *apud* Chamizo Domingo, 2004: 45). Estas características compartidas son las siguientes: "consiste en dar a una cosa el nombre que pertenece a otra"[17], lo cual "conlleva característicamente una falsedad categorial" (Grice, 1989 [1975]: 34 *apud* Chamizo Domingo, 2004: 45), y se la define como una transferencia desde un dominio conceptual (el dominio *fuente*) a otro (el dominio *término*).

Diferenciando estadios en la vida de un x-femismo desde el novedoso, pasando por el semilexicalizado, hasta el lexicalizado, el autor señala que en este proceso se producen habitualmente redes de x-femismos, en particular en el estadio de semilexicalización. Tanto la característica de la lexicalización de los x-femismos como la de la integración de redes es un punto en común entre la metáfora y los x-femismos.

En lo que respecta a la formación de palabras por ampliación o restricción del significado, estos son procesos contemplados dentro de la metáfora por el mismo Aristóteles. El inventario de especies incluidas por el filósofo en el género metáfora es el siguiente: 1) del género a la especie, 2) de la especie al género, 3) de la especie a la especie y 4) la analogía (*A*: *B*: *C*: *D*). El estagirita agrega que la metáfora tiende al uso de los términos extranjeros y formas inusuales de la lengua, para causar impresión y alejarse del modo común de hablar[18].

No es necesaria una explicación detallada de por qué los tropos (dentro de los que Musa incluye a la metáfora) pueden reducirse a la metáfora conceptual. Los mismos Lakoff y Johnson (1980) no establecen una diferencia clara entre estos dos fenómenos. Afirman que "la metáfora es principalmente una manera de concebir una cosa en términos de otra, y su función primaria es la comprensión. La metonimia, por otra parte, tiene primariamente una función referencial, es decir, nos permite utilizar una entidad por otra. Pero la metonimia no es meramente un procedimiento referencial. También desempeña la función de proporcionarnos comprensión" (Lakoff y Johnson, 2001: 74). Los autores no logran establecer un límite satisfactorio entre la metáfora y la metonimia.

Bréal presenta diferentes causas del cambio lingüístico: 1) evitar la dificultad, 2) dar claridad, 3) tabú y eufemismo, 4) pérdida del contenido semántico, 5) factores externos de tipo socio-cultural. El autor opina que "la metáfora motiva todos los demás cambios" (Štrbáková, 2007: 73). La autora de este trabajo adhiere a esta postura: la metonimia y la sinécdoque (la cual sí es casi inseparable de la metonimia, pues poseen el mismo funcionamiento) pueden reducirse a la metáfora, como operación conceptual más genérica. Los tres procedimientos consisten en entender una cosa en términos de otra, trátese de dos especies distintas, trátese de una especie y una parte de ella.

Por último, en cuanto a la formación de lunfardo por diversos procesos morfológicos o fonológicos, se citará el trabajo de Cinto (2009: 179), quien alude a la expresión *metáfora gramatical*, proveniente de M. A. K. Halliday. En la *metáfora gramatical* un componente semántico se construye en la gramática de manera no prototípica. Halliday propone dicho

[17] Aristóteles citado por Chamizo Domínguez, 2004: 45.
[18] *Poética* 22 1458ª, 21-23. En lo que atañe a los préstamos se pueden hacer estudios más profundos desde las teorías de la metáfora. En el presente trabajo no se harán más disquisiciones, pues se trata solo de una escueta visión de conjunto de los diversos procedimientos de formación de lunfardo como reductibles a la metáfora.

ISSN: 1594-378X

término para referirse al "mismo significado" que se evoca por medio de otra clase de palabra, donde se produce una conjunción de dos niveles de significado como resultado de una nueva elección gramatical. Este concepto puede aplicarse a los procedimientos gramaticales de formación de palabras lunfardas a los que Musa hace referencia y a los procedimientos fonológicos como el *vesre*[19].

7. CONCLUSIÓN

El lunfardo es un fenómeno complejo. Consiste, fundamentalmente, en un repertorio léxico coloquial que nació en las capas sociales bajas de la ciudad de Buenos Aires, en el siglo XIX. Tuvo una presencia muy fuerte en el tango y la literatura de esos siglos y se halla muy extendido en la actualidad en todos los estratos socioculturales del país, en diversas manifestaciones culturales y en el vocabulario de la vida cotidiana. Al lunfardo de los siglos XIX Y XX se le suma un nuevo lunfardo que se va creando en la actualidad. Los procesos de formación del lunfardo son muy variados, pero en todos subyace una única operación conceptual: la metáfora. Es por traslaciones entre dominios que se producen los usos morfológicos marcados o no prototípicos, las restricciones y las especializaciones. Es por traslaciones también que se acude a los préstamos y que se utilizan las llamadas *figuras retóricas*, que pueden observarse en la mayoría de las palabras lunfardas. Y es por traslaciones que se producen formaciones gramaticales y fonológicas que no siguen los patrones realizacionales típicos (metáfora gramatical). Por ello es posible para la autora de este artículo hacerse eco de las palabras de Enrique Santos Discépolo: "Lo que muchos llaman lunfardo es brillo de la imagen popular, es una nueva forma de la metáfora, es el lenguaje propio de la canción".

Bibliografía

ARLT, Roberto 1998 [1929] "¿Cómo quieren que les escriba?", en *Aguafuertes. Obras completas.* Buenos Aires, Losada, Tomo 2, pp. 371-373.

BOLINGER, Dwight (1982) *Language, the loaded weapon: the use and abuse of language today*, Londres, Longman.

BORDELOIS, Ivonne (2006) *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J. (2004) "La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo", *Panace@* V. 15, p. 45-51, http://www.medtrad.org/pana.htm, Consulta 03/06/2013.

CINTO, María Teresa (2009) "La nominalización, obstáculo para la comprensión lectora", *Educación, Lenguaje y Sociedad*, VI.6, p. 171-186.

CONDE, Óscar (2004) *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus.

——— (2009) *El lunfardo y el cocoliche,* conferencia pronunciada el 3 de abril en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

——— (2010) "El lunfardo en la literatura argentina", *Gramma*, 47, pp. 224-226.

CROFT, William. y D. Alan CRUSE (2008) *Lingüística cognitiva*, trad. A. Benítez Burraco, Madrid, Akal.

[19] Para más detalles sobre la noción de *metáfora gramatical*, cfr. González (2015).

ISSN: 1594-378X

DI STEFANO, Mariana (Coord.) (2006) *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Biblos.

ESTEBAN, José M. (2002) "Lenguaje lunfardo", *ACTA*, 17, pp. 39-49.

FRANCHI, Pablo (2008) "Lunfardo", *El heraldo hispano*, Disponible en http://www.cuentosdelbondi.com.ar/imagenes/publicaciones/heraldohispano/armados%20para%20web/31-enero-2008-Lunfardo.pdf

GEERAERTS, Dirk, ed. (2006) *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Berlin, Mouton de Gruyter.

GIBBS, Raymond W. jr. (1992) "When Is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor", *Poetics Today*, 13.4, pp. 575-606.

GRICE, H. Paul (1975) "Logic and Conversation", en Peter Cole y Jerry Morgan, eds., *Syntax and Semantics, vol. 3: Speech Acts*, Nueva York, Academic Press, pp. 41-58; luego en H. P. GRICE, *Studies in the way of words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, pp. 22-40.

GONZÁLEZ, Daniela (2015) *Interfaz pragmática-semántica-gramática. Las funciones textuales de la nominalización*, Tesis de licenciatura, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

GOSCHLER, Juliana (2005) "Embodiment and Body Metaphors", *metaphorik.de*, 9, pp 33-52, http://www.metaphorik.de/09/goschler.htm [Consulta 29/06/2015].

KIRBY, John T. (1997) "Aristotle on Metaphor", *The American Journal of Philology*, 118.4, pp. 517-554.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON (2001) *Metáforas de la vida cotidiana*, introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky, Madrid, Cátedra.

LANGACKER, Ronald W. (2008) *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*, Nueva York, Oxford University Press.

LUJÁN PICABEA, María (2004) "Lunfardo siglo XXI. La lengua de los porteños, del arrabal al shopping", *Clarín*, 24/10/2004, p.48.

MUSA, Héctor Eduardo (2005) *Calepino lunfoargentino*, 3 voll., Buenos Aires, Dunken.

OLIVETO, Mariano (2010) "La cuestión del idioma en los años veinte y el problema del lunfardo: a propósito de una encuesta en el diario *Crítica*", *Pilken*, 13, pp. 1-9.

PITKOWSKI, Elena Fabiana (2008) "Roberto Arlt revolucionario. El lunfardo de *Los siete locos* (Si no te interesa el título, rajá, turrito, rajá)", *Tinkuy. Boletín de investigación y debate*, 10, pp. 102-115.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23° ed, Madrid: Espasa. Disponible en: http://dle.rae.es/

SCHUHMACHER, S. (1987-1988). "El principio omnipresente de la metáfora: sobre la teoría de la metáfora de I. A. Richards". En: *Archivum.* Revista de la Facultad de Filología. Oviedo. Separata.

SIMÓN CASAS, Javier (1991) "Algunos italianismos en el lunfardo", *E.L.U.A.*, 7, pp. 27-43.

ŠTRBÁKOVÁ, Radana (2007) *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: El vocabulario de la indumentaria*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.

TRAUGOTT Elizabeth C. y Richard B. DASHER (2002) *Regularity in semantic change*, Cambridge studies in linguistics, 97, Cambridge, Cambridge University Press.

VAQUERA MÁRQUEZ, Esperanza (1984) "La metáfora, tropo de la semejanza", *Habis*, 15, pp. 85-94.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Teatro y sociedad a principios del siglo XXI: *MURS, Katastrophe, Materia prima*

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino

Resumen
En la sociedad actual el ciudadano juega un papel fundamental: el entorno local donde vive se proyecta en una macro-dimensión en que la sostenibilidad depende de la acción del individuo y de la colectividad, en la que recaen las consecuencias de ese mecanismo recíproco. En la reciente producción dramatúrgica española tres obras resultan especialmente sugerentes desde esta perspectiva: *MURS* (2014) de La Fura dels Baus, el primer *smartshow* de la historia del teatro, con uso de tecnologías y aplicaciones para *smartphone*, sobre las *smartcities*, las ciudades del futuro; *Katastrophe* (2011) de la Agrupación Señor Serrano, sobre catástrofe natural, catástrofe natural provocada por el hombre y catástrofe humana; *Materia prima* (2011) de La Tristura, en que la concepción del niño como ciudadano y sujeto comprometido renueva la misma idea de dramaturgia infantil-juvenil. El artículo enfoca el tema a través del análisis de estas tres obras representativas de tendencias en fase de consolidación.

Riassunto
Nella società attuale il cittadino svolge un ruolo fondamentale: il contesto locale in cui vive si proietta in una macro-dimensione in cui la sostenibilità dipende dall'azione dell'individuo e della collettività, su cui ricadono le conseguenze di questo meccanismo reciproco. Nella recente produzione drammaturgica spagnola tre opere risultano particolarmente illuminanti da questo punto di vista: *MURS* (2014) de La Fura dels Baus, il primo *smartshow* della storia del teatro, con uso di tecnologia e applicazioni per *smartphone*, sulle *smartcities*, le città del futuro; *Katastrophe* (2011) dell'Agrupación Señor Serrano, su catastrofe naturale, catastrofe naturale provocata dall'uomo e catastrofe umana; *Materia prima* (2011) de La Tristura, in cui la concezione del bambino come cittadino e soggetto impegnato rinnova l'idea stessa di drammaturgia infantile-giovanile. L'articolo studia il tema attraverso l'analisi di queste tre opere rappresentative di tendenze in fase di consolidamento.

1. PREMISA

En la sociedad global y globalizada el individuo-ciudadano (a nivel personal y colectivo) juega un papel fundamental: el entorno local donde vive se proyecta en una macro-dimensión internacional en que la sostenibilidad (social y ambiental) depende y resulta determinata también por la acción tanto del individuo como de la colectividad, que reciben en su propia piel las consecuencias (activas –la participación, el compromiso– y pasivas –la falta de participación, la inercia–) de ese mecanismo recíproco.

En la reciente producción dramatúrgica española tres obras resultan especialmente sugerentes desde esta perspectiva: *MURS* de La Fura dels Baus (2014) el primer *smartshow* de la historia del teatro, con uso de tecnologías y aplicaciones para *smartphone*, sobre las *smartcities*, las ciudades del futuro; *Katastrophe* (2011) de la Agrupación Señor Serrano, sobre catástrofe natural, catástrofe natural provocada por el hombre y catástrofe humana; *Materia prima* (2011)

Veronica ORAZI, "Teatro y sociedad a principios del siglo XXI: *MURS*, *Katastrophe*, *Materia Prima*", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 59-72.
Recibido el 27/02/2016 · Publicado el 27/07/2016

de La Tristura, donde la concepción del niño como ciudadano y sujeto comprometido en germen subvierte la idea de dramaturgia infantil-juvenil renovándola.

2. LA FURA DELS BAUS, *MURS* (2014)

La Fura dels Baus[1] (*Fura*, 1988; Torre, 1992; Corvino, 1994; Saumell, 2001; Ceccotti, 2003; Ollé, 2004; *Fura* 2005; Ferrer, 2006; Orazi, 2013: 64-70; Verzini, 2014) siempre ha desarrollado su investigación desde la perspectiva del envolvimiento y participación directa de los espectadores, aprovechando materiales y medios audiovisuales y digitales[2] (Fura, 2001; Buezo, 2004; Martorell, 2004; Röttger, 2008). Sin embargo, *MURS* extremiza ambos rasgos, al reflexionar sobre qué nos espera en las *smartcities* y hasta qué punto seremos libres, si sabremos distinguir la verdad de la mentira, si podremos salir de todos los cercos (comunicativo, tecnológico y económico-político) que éstas acaban propiciando. Este macroespectáculo-instalación de 75 minutos, estrenado el 30 de junio de 2014 en la inauguración del Festival Grec de Barcelona (con reposiciones hasta el 5 de julio en el Patio de Santa Helena del Montjuic), es un *smartshow* centrado en las características más inquietantes de las *smartcities*, las ciudades del futuro. Para su realización y montaje la Fura ha creado una aplicación dedicada, que el público debe descargar e instalar en su móvil para participar en el espectáculo. Por eso el grupo ha colaborado con el Massachussets Institut of Technology (MIT), el FutureLab del Ars Electronica Center de Linz, el departamento de Open Systems de la Universidad de Barcelona y la Universidad Rovira i Virgili, el Institut Municipal d'Informàtica de Barcelona, el BCNLab (plataforma promovida por la Direcció de Creativitat i Innovació de l'Institut de Cultura de Barcelona – ICUB) y el estudio TigreLab.

Es la tecnología, por lo tanto, la verdadera protagonista de la pieza: abundan máquinas y videos aprovechados de manera aún más atrevida y experimental que de costumbre. La aplicación permite participar en la función mediante unas opciones de realidad aumentada, es decir la visión a través de un dispositivo tecnológico del entorno físico real, que se combina con elementos virtuales originando una realidad mixta en tiempo real. Así, el dispositivo y su aplicación añaden información virtual a la información física, aportando una parte sintética virtual a lo real, puesto que la relidad aumentada no sustituye la realidad física (como pasa con la realidad virtual), sino que sobreimprime los datos informáticos sobre el mundo real.

La Fura emplea la aplicación para enviar órdenes del móvil hacia su dueño y proporcionar información sobre detalles que prescinden de la acción de los actores, usándola como interfaz para permitir a los participantes registrarse en un chat e intercambiar comentarios que se graban y que luego la compañía analizará.

La obra define el concepto de cerco del siglo XXI, delata las barreras invisibles, los muros sociales, ideológicos y tecnológicos de nuestra sociedad, de las nuevas *smartcities*: estos muros evidentemente no son materiales sino intangibles, puesto que la tecnología conlleva también cierta desmaterialización (realidad virtual, aumentada, alejamiento del trato directo, etc.) y en fin cierta deshumanización. Según esta perspectiva, la conexión individual es el primer paso hacia la desconexión social en las ciudades del futuro. El grupo explora la sociedad actual, donde las nuevas tecnologías cambian la manera de vivir del individuo, acelerándola a un ritmo vertiginoso; por cierto facilitan información y agilizan los contactos pero tienen también su lado oscuro: en las *smartcities* parece que todo está controlado digitalmente y se ignora adónde se podría ir a parar.

---

[1] Página web del grupo http://www.lafura.com

[2] Sobre teatro y nuevas tecnología vid. al menos Romera, 1997; Schrum, 1999; Pontón, 2003; Blanco, 2004; Causey, 2004; Núñez, 2004; Paz, 2004; Sarriugarte, 2004; Romera-Gutiérrez, 2004; Cornago, 2005; Abuín, 2006; Causey, 2006; Farman, 2006; Paz, 2006; Dixon, 2007; Romero-Sanz, 2007; Wood, 2007; Abuín, 2008; *Escrituras digitales*, 2008; López-Varela, 2008; Romera, 2008a; Romera, 2008b; Romera, 2010a; Romera, 2010b; Trecca, 2010.

ISSN: 1594-378X

La pieza, por consiguiente, estimula la reflexión sobre el margen de libertad del individuo en las súper-eficientes y modernas ciudades del siglo XXI, sobre la capacidad de desenmascarar la apariencia virtual para escapar del asedio comunicativo y digital que acaba siendo también político. El público pues se enfrenta con el Cerco 2.0 de La Fura, que pone en tela de juicio el nuevo modelo de democracia tecnologizada, delatando el acoso de la digitalización y, a través de ella, de la economía y de la política. La vida misma está sitiada en estas nuevas ciudades controladas por las máquinas: hoy parece que nada es real si no se mira desde una pantalla y el riesgo es volverse dependiente de ella. En el mundo digitalizado se ha logrado implantarle al individuo su proprio (móvil-)chip personal, que le controla, le identifica, le localiza, inspirándole también el deseo de cambiarlo cuando ya no le permita conectarse de forma tan avanzada como él 'desea': una reflexión también sobre la desinformación por efecto de la (aparente) información y sobre las necesidades inducidas.

Así, la participación directa del público, otro rasgo típico del estilo furero, evoluciona gracias al experimentalismo tecnológico, es decir gracias al móvil, la guía de este montaje interactivo: los 1.500 espectadores que participan en cada función quedan encerrados con su *smartphone* dentro de los *MURS* reales y virtuales del espacio escénico, metáfora de la sociedad hipertecnologizada, junto con nueve actores-animadores y cincuenta voluntarios que interaccionan más de cerca con los performers. El espectáculo presenta cinco espacios: cuatro zonas contiguas, que concretan sendas características de las *smartcities*, y la pirámide del poder, donde La Fura materializa su visión de las nuevas tecnologías, es decir unos instrumentos de control y al mismo tiempo unas herramientas que permiten expresarse de forma cada vez más avanzada, utilizadas de forma creativa.

En la primera parte los participantes se desplazan siguiendo las indicaciones que les envía su móvil, para informarles pero también para desinformarles, según se verá. Cuatro pantallas delimitan los respectivos espacios interactivos, los espectadores se dividen en sendos grupos y en cada zona realizan unas actividades guiados por un responsable: en *Security*, el espacio de la conectividad, hay que descargar la App, registrarse y conectarse, luego sacarse una foto con el *smartphone* y subirla a una de las pantallas, comprar un seguro y jugar a Tetris usando una especie de maxi-consola virtual Wii; en *Wellness*, donde se busca el bienestar y el cuerpo perfecto, se ofrece una clase de aeróbica; en *El Dorado* el espectador guiado por su *smartphone* juega en bolsa para enriquecerse; en *Eco*, un espacio ecológico para preservación del medio ambiente, se hace crecer –o más bien se construye– un árbol mecánico con material reciclable, mientras se observa a través del móvil cómo crece la semilla que se ha plantado. En las maxi-pantallas aparecen las *Breaking Walls News* que explican a los participantes las experiencias que están a punto de vivir gracias a su *smartphone*, del que les llegan órdenes a cada paso. La intensidad de los *inputs* que el público recibe va creciendo. El conflicto estalla después de un falso –pero perfectamente creíble– atentado, produciendo un cambio radical e inesperado en el desarrollo de la acción: se oye un bombazo y revienta una taquilla en la zona de guardarropa, que causa el desconcierto general. Todo parece muy real: interviene la seguridad, es posible que haya heridos. Para saber qué hacer los participantes siguen atendiendo a las indicaciones de los móviles, que les ordenan dividirse en dos bandos. Luego se levantan unos muros y los atrasados quedan marginados y por eso rechazados por los demás, es decir por los que estaban listos en el momento indicado. Tres espectadores-actores enloquecidos acometen una furgoneta de *Security* y la destrozan[3]. De ella sale una mini-furgoneta que lleva escrita la frase *It's up to you* y los *smartphones* vuelven a funcionar enviando un mensaje significativo *Te das cuenta? Soy tu móvil, he aprendido a mentir*. La aplicación se cierra y la pantalla se apaga dejando por concluido el espectáculo, definido "El *1984* del siglo XXI".

[3] La parte final del espectáculo es un homenaje a *Accions* (1983) del mismo grupo. Vid. Cerezo, 1986.

ISSN: 1594-378X

En la segunda parte, pues, los espectadores se dan cuenta de que su móvil ha dejado de obedecerles y ahora los orienta, planteando el tema de la libertad en la sociedad de hoy y del futuro. Los cincuenta voluntarios viven una experiencia multidisciplinar, con proyecciones, máquinas, realidad aumentada, explosiones, policías, encapuchados y manifestaciones. El público pasa de un mundo feliz a otro en proceso de degradación, luego sigue una pausa y un momento de reflexión y a continuación otra propuesta lúdica, que refleja la estrategia del miedo para subyugar pueblos enteros (también a través de los *social networks*, esas nubes globales y todopoderosas). El hecho de que se trate de situaciones aparentemente virtuales (a veces lo son, otras no) vuelve la sensación de videojuego muy real y perturbadora. El uso de los *smartphones* resulta inquietante, por ser la nueva arma del futuro, que además saca información del usuario y sobre él: de hecho, en *MURS* la manipulación se ejerce desde la pirámide del poder, la torre oscura y opaca que está en el centro del espacio escénico.

La investigación sobre la decoración escénica resulta especialmente innovadora; se trata de una escenografía aumentada, que aprovecha la realidad aumentada y el soporte tecnológico para construir el decorado: tal y como pasa en la cotidianidad, cuando se asiste o se presencia algo, siempre más a menudo se filma o se graba o se ve a través de la pantalla del móvil para registrarlo. Lo real ya sólo parece existir si filtra por algún dispositivo digital y la Fura enfatiza este rasgo para que el público reflexione. De la misma manera, evoluciona también la interacción con los espectadores, que en este caso se concreta gracias al móvil y una aplicación dedicada. El público, que siempre ha sido coprotagonista en las performances de la compañía, ahora con su *smartphone* es co-autor y colabora en la creación. La Fura aprovecha la tecnología, pero advierte de los riegos a que expone la dependencia de ella (en primer lugar el alejamiento del trato físico entre las personas). Por cierto lo tecnológico representa una nueva forma de interacción, al mismo tiempo física y virtual, que todavía debe estudiarse, para tener consciencia de sus ventajas como de sus desventajas y es esto lo que la compañía quiere investigar.

En fin, *MURS* es una pieza ambientada en un futuro distópico, donde el público acaba encerrado en un mundo subyugado por la tecnología, que le obliga a encarar unos temas básicos: la libertad del individuo, la comunicación, la capacidad de reconocer la verdad y la mentira en una sociedad opaca, debido al empleo distorsionante y distorsionado de la información y la comunicación. Participar en la obra es vivir un experimento: la experiencia vivida por el espectador depende del azar (dónde se encuentre en cada momento del desarrollo de la acción) pero también de sus reacciones y de su elección a la hora de decidir qué hacer y cómo portarse. Una experiencia que anticipa el porvenir para poder juzgar la cotidianidad desde otra perspectiva: La Fura lleva a los espectadores de viaje al futuro, para que entiendan el presente con más claridad.

3. LA AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, *KATASTROPHE* (2011)

La Agrupación Señor Serrano es una compañía barcelonesa fundada en 2006 por Àlex Serrano[4], ganadora del "Leone d'Argento per l'innovazione teatrale" en la Biennale Teatro de Venecia de 2015. La investigación del grupo se centra en la creación de un cortocircuito entre productos tecnológicos hiper-innovadores y modernas piezas *vintage*, combinando teatro y videoarte para lograr un lenguaje sugerente y original que estimule los mecanismos perceptivos[5]. En sus producciones la Agrupación presenta elaboraciones en vivo, acciones performativas, experimentos desarrollados a través de la interactividad, rasgos que concretan su código dramatúrgico, convirtiendo el vídeo en el componente básico de su estética.

[4] Página web del grupo http://www.srserrano.com
[5] Sobre experimentación teatral y tecnología digital vid. nota 2.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Durante los espectáculos, las acciones de los performers se filman con una cámara, se elaboran en directo en la escena mediante efectos de vídeo en tiempo real y se proyectan a gran tamaño en las paredes del espacio escénico o en unas pantallas. La separación entre escenario y patio de butacas desaparece para dar lugar a un espacio híbrido, a medio camino entre la instalación artística y el *chill out*[6], donde los artistas actúan y el equipo técnico trabaja y donde están también los espectadores. Éstos contemplan la performance y su proyección aumentada, participando de una doble narratividad: la de las acciones escénicas y la de su transposición fílmica, que las transforma plásticamente originando dos planos dramatúrgicos superpuestos. La Agrupación se ha definido 'pop' y maneja un lenguaje que llega con facilidad para provocar la duda; su arte es un arte serio que asoma detrás de una máscara sonriente, aprovecha los recuerdos infantiles, los videojuegos y la animación en stop-motion[7].

En la primera fase de su trayectoria destaca la relación con la danza, que luego el grupo abandonará: *Autopsia*, su *opera prima*, es una trilogía construida en torno a tres ejes temáticos (la Soledad, la Culpa y la Resurrección), cuyas tres partes, *Autopsia* de 2006, *Mil Tristes Tigres* (SrSerrano a) y *Europa* (SrSerrano b) de 2007, enfocan los temas desarrollados apoyándose en el teatro visual, la danza y la performance, aprovechando el vídeo y los elementos multimedia. También *Contra natura* (SrSerrano c) de 2008, interpretada por un actor y una bailarina, es una obra multidisciplinar que, partiendo del teatro físico y visual, integra otras disciplinas como la danza, la performance y la instalación. La pieza muestra ya cierta evolución en la estética de la compañía, puesto que en ella se utilizan efectos audiovisuales generados en tiempo real por aplicaciones multimedia para favorecer la interacción entre intérpretes y espectadores.

Con *Artefacto* (SrSerrano d) de 2008 el grupo se aleja de la danza y evoluciona hacia su peculiar estética: la obra explora la relación entre creación cultural –efímera y frágil– y acción de la naturaleza –perenne y omnipresente– y consta de una sucesión de acciones basadas en la manipulación de objetos y elementos escenográficos. La actuación de los performers es filmada, transformada con efectos de vídeo y proyectada en las paredes, anulándose así la separación entre escena y espectadores, quienes observan a los performers y su proyección aumentada.

Las dos producciones sucesivas tratan el tema de la memoria y el recuerdo: éste, a pesar de parecer algo estático, se revela cambiante al ser contaminado y alterado por nuevas experiencias y por el paso del tiempo; por lo tanto, perdura hasta cierto momento y acaba desvaneciendo. Sin embargo, la lucha contra la inexorable caducidad de la memoria, a pesar de estar abocada al fracaso, se halla en el núcleo de la misma esencia del ser humano. Ambas puestas en escena se apoyan en la danza, la creación sonora y el vídeo en directo: la primera, *Immut* (SrSerrano e) de 2009 se centra en la interpretación de un recuerdo cuando éste se encuentra desvinculado de la memoria que lo creó; la segunda, *Memo* (SrSerrano f) de 2010, con tres performers, diez magnetófonos, un vídeo VHS, una sandwichera eléctrica y decenas de globos hinchables, estudia los mecanismos mnemónicos y presenta a tres individuos en la Sección de Cumpleaños Singulares de la Memoria de una persona cualquiera, esperando la

[6] Música introspectiva tocada con instrumentos reales o electrónicos, de ritmo lento, con claros influjos *new age*, *ambient* y *jazz*, estilo repetitivo y melódico. Nace en los años 80 del siglo pasado en Londres como estilo musical para las *chill-out rooms* (cámaras de descompresión) donde se acudía después de participar en un *rave party* para recuperarse de sus excesos. Sucesivamente, fue retomado y reelaborado en estilo *jazzy* en la Isla de Ibiza. El local que más contribuyó a su difusión, conocido a nivel mundial, es el Café del mar, que se encuentra en la isla balear.
[7] Técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de imágenes fijas sucesivas. El término se refiere también al producto resultante de su aplicación. Se define animación en stop-motion la que no entra en la categoría de dibujo animado ni en la de animación por computadora, sino que es creada tomando imágenes de la realidad.

ISSN: 1594-378X

entrada de las experiencias de ésta y encargándose de construir, mantener y transmitir sus recuerdos para conservarlos.

El lenguaje del colectivo se consolida en las producciones sucesivas: *BBBB - Brickman Brando Bubble Boom* (SrSerrano g) de 2012 es un irónico biopic escénico[8] sobre la figura ficticia de Sir John Brickman, constructor y empresario imaginario que inspiró el primer sistema hipotecario de la historia, pero también sobre Marlon Brando –un actor salvaje en busca de un hogar– haciendo de John Brickman. Se alude a la burbuja inmobiliaria –'Brickland'– y financiera, simbolizadas por un constructor y un banquero sonriendo. El decorado presenta la proyección de un poblado de chabolas ardiendo, con música funky a todo volumen; la sociedad de la crisis del sistema hipotecario se asimila a la Inglaterra victoriana, con sus contrastes violentos: se denuncian los casi 43.000 desahucios de 2011, la crisis y el bienestar aparente, el choque de necesidades objetivas e inducidas, se reivindica el derecho al hogar contra las reglas del mercado. Todo ello realizado con mucho vídeo en directo, que marca la dimensión performativa de la pieza y su ritmo interno.

A house in Asia (SrSerrano h), de 2014, describe la operación de búsqueda y captura más impactante de la historia, organizada por EE.UU. contra Bin Laden, y ofrece un despiadado retrato pop de la década que siguió al 11-S y dio paso al siglo XXI. Con sus maquetas, proyecciones, manipulación de vídeo en directo, presenta un western escénico donde conviven la realidad y sus copias: la casa donde se oculta Gerónimo (nombre en clave de Bin Laden en la operación militar estadounidense) en Pakistán, una copia exacta de esa casa en una base militar en Carolina del Norte (aprovechada durante la preparación del *blitz*), otra copia en Jordania utilizada como plató cinematográfico (alusión al rodaje de la película *Seal Team 6: The Raid on Osama Bin Laden*, de John Stockwell, de 2012). En la perspectiva del grupo, todo ello concreta la actuación de un Sheriff (el Presidente de EE.UU.) obsesionado con una ballena blanca (Bin Laden): en las paredes se proyectan fragmentos de las películas *Moby Dick* (1956), presentando al capitán Achab como otra contrafigura del Presidente de EE.UU., y *Gerónimo* (1939), sobre el jefe apache, identificado con Bin Laden. En la performance aparecen indios y vaqueros, aviones y cervezas, copias, reflejos, imitaciones y hamburguesas, en una metáfora transparente de la sociedad actual, con sus luces y sombras.

Kingdom (2014) es un proyecto que el colectivo empieza a desarrollar en la Biennale Teatro de Venecia como compañía residente. La Agrupación acoge al público en un salón: sofás, una mesa con unas maquetas, una pantalla que proyecta el videojuego FIFA 2014. El protagonista es Max, un hombrecillo rojo, un futbolista de subbuteo. Los performers mueven las figuritas en la micro-escena (las maquetas), filmando la acción; el vídeo se proyecta en tiempo real, con montaje en directo. Los cinco performers pasan del primer al segundo término, demostrando la eficacia de sus actos creativos, de los que son artífices y al mismo tiempo protagonistas. Max enseña una de sus posibles historias: nacer en un poblado de chabolas, escapar del hambre gracias al fútbol, renacer a través de la narración mitificadora, salir de las estrecheces y marcar el gol en la final del Mundial. Max podría ser otro héroe mediático. Sin embargo, el dopaje, las lesiones, las apuestas, las variables humanas del espectáculo más global del planeta inclinan hacia un análisis lúcido de este mundo, que el grupo realiza utilizando un plató de televisión acogedor como una sala de estar, manteniendo al mismo tiempo el ritual performativo del teatro e interaccionando con el público.

Finalmente, *Birdie* (SrSerrano i), de 2015, es otro proyecto en proceso de elaboración, empezado en el taller que el grupo dio en la Biennale Teatro de Venecia el año siguiente. El tema desarrollado es el del movimiento y la migración: los movimientos astrales desde el *big bang* pero también la trayectoria de una pelota de golf, el desplazamiento de materias primas (como

[8] El bio-pic es una película biográfica sobre un personaje realmente existido.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

aquella con la que se produce la misma pelota de golf), el desplazamiento natural de animales (las migraciones) y el desplazamiento inducido de seres humanos (la migración provocada por la guerra, el hambre, la miseria). Todo ello es el resultado de fenómenos naturales (los astrales, los de la fauna, etc.), de fenómenos naturales inducidos por la misma naturaleza o por el hombre (cambios y alteraciones de tales fenómenos naturales) o de fenómenos determinados e influidos por las dinámicas sociopolíticas y económicas que rigen y moldean el planeta. Y, claro, esto no da lo mismo: los fenómenos naturales pueden dejar indiferente al hombre o no influir en sus intereses, por lo tanto el hombre no influirá en ellos; o bien acaso al individuo le 'convenga' influir en tales fenómenos, por conseguir sus intereses; finalmente, no es lo mismo la circulación de materias primas y bienes, que se 'activa' por las recaídas positivas a nivel económico o sociopolítico que de ella proceden, respecto a la circulación de seres humanos, con los flujos migratorios, la presión de masas que huyen de situaciones complejas y hasta trágicas, como está ocurriendo también en este momento histórico. El tema es otra vez comprometido y contundente, tratado sin embargo con esa aparente ligereza que convida a reflexionar más que echarle en cara al público una denuncia aterradora. Todo ello montado con el usual lenguaje estético del grupo: maquetas, miniaturas, materiales variados, vídeos grabados y manipulados en directo y luego proyectados en tres pantallas colocadas en secuencia, para marcar el ritmo de la narración y sus fases diferentes, ofreciendo al espectador una visión de tipo frontal.

Sin embargo, la obra clave del grupo es *Katastrophe* (SrSerrano l) de 2011, que renueva y fija definitivamente ya su peculiar lenguaje escénico: performance, teatro físico, vídeo en escena, realidad aumentada y tecnología interactiva. El método de trabajo de la compañía evoluciona: ahora actúan tres o cuatro performers, más los técnicos, que están en la escena junto con los actores y participan en el proceso creativo y en el montaje, rodeados todos por tres grandes pantallas que enmarcan el espacio escénico, sumergiendo al espectador en el mundo de la pieza.

En este espectáculo los performers, las maquetas y cientos de ositos de gominola conforman la ambientación: una fábula aparentemente infantil sobre la civilización humana centrada en sus catástrofes. Observando la manipulación de los ositos y las maquetas dispuestas por toda la escena, todo ello realizado en vivo a través de experimentos químicos y acciones subversivas, se obliga al público a reflexionar sobre la incidencia de las catástrofes en la historia humana, a plantearse si existe alguna diferencia entre la violencia de la naturaleza, la violencia de la naturaleza provocada por el hombre y la violencia humana; es decir, si las muertes provocadas por un tsunami son equiparables a las causadas por una fuga radioactiva o a las producidas por un genocidio; si la indiferencia de la acción de la naturaleza hacia los hombres puede explicar la indiferencia de la acción de los hombres hacia otros hombres. La obra por lo tanto traza un recorrido desde una naturaleza que se expresa sobre/contra sí misma (si son una catástrofe las erupciones del Cámbrico que destruyeron la mitad de los bosques de la tierra) hasta el hombre expresándose sobre/contra sí mismo (para reflexionar sobre qué empuja a una comunidad a perseguir y exterminar a otra). A lo largo de este camino, que va desde la primera glaciación hasta los campos de concentración del siglo XX, los ositos sufren terremotos, mareas negras y exterminios, o sea acciones de la naturaleza, acciones de la naturaleza –causadas por su propia manipulación– que se revuelve contra los manipuladores y acciones violentas protagonizadas por un grupo de individuos contra otro grupo.

Así, *Katastrophe* cuenta la historia de un valle y su ocupación por parte de unas tribus. El hilo argumental muestra la evolución de esas tribus hacia una sociedad compleja e industrial y la relación que se establece entre ellas y la Naturaleza. Al mismo tiempo, desarrolla un interesante experimento alrededor de la concepción del espacio escénico, articulado en triple escala: micro, humana y macro. La escala micro corresponde a las maquetas, que reproducen la

ISSN: 1594-378X

evolución del valle donde los ositos representan a los seres humanos y los efectos basados en reacciones químicas a pequeña escala producidas en vivo aluden a las catástrofes de origen natural o humano (erupciones volcánicas, glaciaciones, inundaciones y genocidios) y desencadenan la reacción de los ositos. La escala humana es la de los performers, que juegan el papel de demiurgos, creando y manipulando el mundo de los ositos y las miniaturas, transformándose ellos mismos en avatares de los ositos y reflejando a escala humana sus vivencias, siendo unas veces responsables y otras víctimas de la violencia que se está generando en las maquetas. El tercer plano es el macro, que se materializa en las tres pantallas que rodean la escena y la acción, donde se desarrollan las peripecias del valle y los ositos, pero no como simple proyección: lo que las cámaras capturan se transforma con un software dedicado para que las imágenes adquieran un nuevo significado a través de la realidad aumentada; la yuxtaposición de las tres proyecciones contribuye a crear nuevos y enriquecedores matices de sentido.

La interacción con el público es otro elemento estratégico del lenguaje del grupo: la disposición escénica consta de un tablero central, donde se desarrolla la acción de las miniaturas y los performers, y donde el público asiste a la performance tanto en vivo como a través de las proyecciones. Según se monte la pieza y se coloquen las pantallas, los participantes quedan sumergidos en el espectáculo. Prescindiendo del uso de la palabra y aprovechando las frases y textos que se leen en las pantallas durante el desarrollo de la acción (además de las imágenes proyectadas y de la realidad aumentada de los vídeos), el grupo consigue expresar y hacer llegar a los espectadores un mensaje impactante.

A partir de esta obra, la compañía ha desarrollado un taller en las Officine Caos del Stalker Teatro de Turín, del 5 al 12 de febrero de 2011, dirigido a los jóvenes del barrio obrero Le Vallette. Durante el workshop los participantes han trabajado sobre la pieza, para actuar al final en su puesta en escena. Este tipo de actividad, la organización de talleres en que participen actores y artistas pero también personas sin formación ni experiencia dramatúrgicas, reafirma la concepción de teatro de la compañía: en ocasión del montaje turinés de la obra, los jóvenes que participaron en el taller y recitaron junto con los performers eran tanto adolescentes del barrio como alumnos de la Libera Accademia d'Arte Drammatica. La Accademia, a su vez, realiza varias actividades organizadas en workshops y finalizadas a la creación de producciones con protagonistas y co-protagonistas tanto mayores como adolescentes con formación diferente, es decir figuras no profesionales. El intento era, una vez más, hacer un teatro de arte de cariz social en que la participación popular y la condivisión permitieran crear una obra que reflejara la realidad de la comunidad en que se iba a presentar.

4. LA TRISTURA, *MATERIA PRIMA* (2011)

Finalmente, la Tristura[9] es uno de los grupos de la emergente escena española, que nace en Madrid en 2004 alrededor de la RESAD – Real Escuela Superior de Arte Dramático, integrado inicialmente por Celso Giménez (1983), Pablo Fidalgo (1984), Itsaso Arana (1985) y Violeta Gil (1983). Sus componentes llevan diez años trabajando en las artes escénicas y han colaborado con La Casa Encendida de Madrid, Cena Contemporânea de Brasília, el Festival Spielart de Múnich, el Théâtre de la Ville de París, el Festival BAD de Bilbao, el Teatro Łaźnia Nowa de Cracovia, Escena Contemporánea de Madrid, Teatres de la Generalitat Valenciana, el FITBH de Belo Horizonte, entre otros. Su trayectoria, desarrollada en la última década, refleja otra faceta de las tendencias dramatúrgicas y de la sociedad de los inicios del siglo XXI.

Estos cuatro jóvenes quisieron crear una compañía en que vida y arte se fundieran, a partir de su convivencia. Es el suyo un teatro lírico e intimista y al mismo tiempo político y

[9] Página web del grupo http://latristura.com. Cfr. Pérez Rasilla, 2010; Pérez Rasilla, 2011a; Pérez Rasilla, 2011b; Pérez Rasilla, 2012; Pérez Rasilla, 2013.

ISSN: 1594-378X

coral; su estética supera la concepción clásica, renuncia a la narración y al mono-perspectivismo del personaje y se vuelve fragmentaria, subjetiva y simbólica, aprovechando el monólogo y la acción física. Su dramaturgia está caracterizada por el fragmentarismo, la alternancia de voces, la independencia de emisor y discurso, que concretan de forma peculiar la disolución del personaje en escena, quien deja de ser central y unívoco (Pérez Rasilla, 2011a: 28). La Tristura investiga alrededor de los nuevos lenguajes escénicos a través de la búsqueda de lo más íntimo del individuo y del uso cuidado de la palabra, para alcanzar la expresión de la intimidad y el deseo. El grupo retrata en sus piezas lo que ellos mismos llaman 'atmósferas interiores del ser humano'.

En 2004 empiezan a desarrollar su *Trilogía de la Educación Sentimental*. En 2006 producen *La velocidad* (Tristura a), sobre la infancia, la educación, los modelos familiares, analizados desde la perspectiva del deporte y el teatro. Dos años más tarde estrenan *Años 90. Nacimos para ser estrellas*[10] (Tristura b), que enfoca el final del milenio como transición trágica y al mismo tiempo renovadora de una época a otra, que acaba siendo un estímulo para los jóvenes (Pérez Rasilla, 2011a: 28). Todo ello es sintetizado en un recorrido por los últimos años del siglo XX, desde la caída del muro de Berlín (1989) hasta el atentado de las torres gemelas en 2001, visto a través de los ojos de una pareja de hombres mayores: una relación sentimental que concreta un viaje de lo privado a lo público y una reflexión sobre los últimos acontecimientos socio-políticos, aprovechando una historia de amor para contar la historia del mundo.

Actos de juventud (Tristura c), de 2010, segunda parte de la trilogía, es una pieza de danza y teatro, interpretada por los cuatro autores, homenaje a la juventud y su energía, a las jóvenes generaciones que quieren conocerse y creer en sí mismas; enfoca la emotividad del ser humano a través de las relaciones (amistad y amor) entre los componentes del grupo, metaforizadas en las distintas fases de un día (inicio o amanecer, madurez o mediodía, declive o atardecer, fiesta y resaca o noche), reflejando una concepción de la intimidad como encuentro con el otro, en que coinciden anhelos subjetivos y generacionales, narrados aprovechando un lenguaje intenso y evanescente (Pérez Rasilla, 2011a: 28).

El sur de Europa. Días de amor difíciles (Tristura d), de 2013, se inspira en la máxima (*Capitalism Kills Love*) que el colectivo Claire Fontaine escribió con enormes letras de neón en una de sus instalaciones[11] (2012). Partiendo de esta cita, la pieza desarrolla tres historias de amor y rabia en un lugar del sur de Europa (no importa dónde ni cuándo exactamente): la escena presenta a unas personas en un viejo barco oxidado (metáfora de la Europa contemporánea a punto de hundirse) en la madrugada, quienes se han reunido para pasar una noche inolvidable en que emerge todo (amor, odio, amistad, alegría, dolor, etc.). Europa aparece come algo sin control ya y el teatro representa la sola breve interrupción posible en este proceso que sigue su curso: la escena es el único espacio donde expresarse libremente, gracias a la improvisación, la música, la investigación corporal.

Sin embargo, es *Materia Prima*[12] (Tristura e), de 2011, última parte de la *Trilogía de la Educación Sentimental*, la pieza más sugerente del grupo. Es el resultado final del largo estudio sobre la herencia, la educación y el futuro empezado en 2004, que culmina con este espectáculo. Variación elaborada a partir de algunos materiales de *Actos de Juventud*, es interpretada por cuatro niños de 9-10 años, desde la perspectiva de la infancia. Los materiales –escenas, textos y acciones procedentes de la obra anterior– son transformados por los cuatro pequeños

[10] Premio Injuve 2008.

[11] El colectivo Claire Fontaine participó en 2012 en ECONOMY, evento organizado por la Universidad de Edimburgo (Edimburgh College of Art) acerca de cómo la economía influye (o más bien impacta) en la sociedad contemporánea y de si esto se refleja también en el arte actual y en qué forma. El proyecto se siguió desarrollando desde diciembre de ese mismo año en el sito web http://economyexhibition.stills.org/about/

[12] Finalista Mejor Espectáculo Revelación en los Premios Max 2012.

ISSN: 1594-378X

intérpretes: a través y junto con ellos la compañía consigue renovar el teatro infantil-juvenil, que converge con el teatro de tema social para el público mayor. El mensaje central de la obra consiste en la idea de que el individuo comprometido se forma desde su nacimiento y pasará a ser propiamente tal después de un recorrido y experiencias que parten de la infancia para llegar a la edad adulta.

"Tienes diez años en Europa, tienes un cuerpo manchado de historia". Con estas palabras se plantean cuestiones existenciales que no tienen edad, sin ofrecer respuestas. La obra constituye un conjunto de reflexiones sobre la vida y las relaciones en el desarraigo posmoderno, sobre los sueños incumplidos y sobre unos anhelos que a pesar de todo siguen siendo incontenibles. A través de los niños-actores se expresan los miedos, las angustias, los interrogantes existenciales de los adultos. Lo que se propone es ver a los seres como cuerpos históricos y políticos cargados de significado ya al nacer, para interrogarse sobre qué quiere decir ser un individuo, prescindiendo de la edad. Los niños, abatiendo la cuarta pared, abordan desde su perspectiva temas del mundo de los mayores: la muerte, la culpa, la maldad, la pérdida de la inocencia, el amor, los sueños, expresando al mismo tiempo una reflexión sobre la infancia y la edad adulta. Los cuatro pequeños actores, con sus múltiples posibilidades potenciales de convertirse en cualquier mujer/hombre, tienen conciencia histórica y política, debido al entorno en que viven y acaban por hablar como adultos[13], aprovechando una vez más la metáfora de las partes del día (como en *Actos de juventud*) y enfatizando el proceso de maduración.

Con esta pieza, además, la Tristura combina de forma sugerente nuevo teatro español y nuevo cine español: el proceso creativo y el montaje se han filmado para producir, en colaboración con el videoasta Juan Rayos, *Los primeros días* (2013), un documental-cortometraje que recoge las experiencias de los cuatro pequeños intérpretes. Durante dos años Rayos ha filmado los ensayos, los viajes y la realización de la obra con un estilo dinámico a base de composiciones visualmente muy eficaces, movimientos de cámara rápidos y cambios de foco. Estas secuencias se han editado en contraste con otras de planos fijos de entrevistas a los protagonistas mirando a cámara, con una iconografía casi plástica. El documental presenta las metodologías de trabajo de los niños con la compañía y su evolución pero, sobre todo, el proceso personal que para ellos supone sumergirse en el texto-guión, anticipando su próxima transformación en mujeres y hombres jóvenes. Se consigue así retratar la huella que la pieza deja en los niños, un cambio inevitable, que les conduce a veces hacia la madurez y otras hacia la confusión. Una huella que también constituirá para siempre una parte de su identidad, de la constante construcción del yo en que se centra la obra.

Materia prima no tiene estructura narrativa, no cuenta una historia, en ella se emplean de manera experimental tanto la luminotécnica como la banda sonora, que alterna con los parlamentos y el silencio. El decorado es minimalista y la escena está casi vacía: sólo hay una cama en el lateral derecho. La obra, además, marca un cambio en el curso artístico del grupo: hasta *Actos de juventud* sus componentes habían trabajado entre sí, luego –precisamente con esta producción– pasan a la apertura hacia el exterior, colaborando con sujetos externos (en este caso los niños protagonistas) y desplazando el foco de observación de la autorreferencialidad a la otredad.

[13] En cambio, *VIP* de Joglars, estrenada el 18 de septiembre de 2014 en Zaragoza, luego en cartelera en el Teatro María Guerrero de Madrid desde el 8 hasta el 26 de octubre 2014 y actualmente en gira por España, enseña otra cara de la infancia, retratando a unos niños consentidos que se vuelven las verdaderas *Very Important Persons* de nuestra sociedad o, por lo menos, de cierta parte de ella.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

5. CONCLUSIÓN

Tres piezas, pues, que representan sendos momentos clave en la evolución artística de sus creadores, estrechamente relacionadas con la sociedad de principios del siglo XXI. Con *MURS* la Fura desarrolla su investigación sobre el uso renovado de la tecnología y una concepción aún más atrevida de la interacción con los espectadores, que pasan a ser coautores más que coprotagonistas, al participar en el proceso creativo con sus dispositivos digitales. Con *Katastrophe* la Agrupación Señor Serrano se orienta hacia una nueva dramaturgia tridimensional (las maquetas o micro-dimensión, los performers o dimensión natural, las pantallas o macro-dimensión) y desarrolla su investigación acerca del espacio escénico, el envolvimiento del público y el uso masivo de la realidad aumentada. Con *Materia prima* La Tristura también cambia su metodología de trabajo y su manera de hacer teatro, abriéndose hacia el exterior y ahondando en la que los mismos componentes del grupo han definido la 'dramaturgia de los otros'.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y iberoamericanas

Bibliografía

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2006) *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch.

——— (2008) "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos", *Signa*, 17, pp. 29-56.

AGRUPACIÓN SR. SERRANO (a), *Mil Tristes Tigres*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/mtt (20/07/2015)

——— (b) *Europa*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/europa (20/07/2015)

——— (c) *Contra natura*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/contranatura (20/07/2015)

——— (d) *Artefacto*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/artefacto (20/07/2015)

——— (e) *Immut*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/immut (20/07/2015)

——— (f) *Memo*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/memo (20/07/2015)

——— (g) *BBBB. Brickman Brando Bubble Boom*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/bbbb (20/07/2015)

——— (h) *A house in Asia*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/a-house-in-asia (20/07/2015)

——— (i) *Birdie*, http://lameva.barcelona.cat/grec/sites/default/files/espectacle/docs/birdie.pdf (20/07/2015)

——— (l) *Katastrophe*, http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/katastrophe (20/07/2015)

ISSN: 1594-378X

BLANCO, Emilio (2004) "Entre lo uno y lo perverso. Teatro, teatro digital y ciberteatro" en María José Vega, ed., *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Pontevedra, Mirabel, pp. 411-432.

BUEZO CANALEJO, Catalina (2004) "La Fura dels Baus, un teatro fáustico y un Fausto del teatro: *F@usto versión 3.0*" en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 333-344.

CAUSEY, Matthew (2004) "La performance post-orgánica. La apariencia del teatro en los espacios virtuales" en Domingo Sánchez-Mesa, ed., *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 297-325.

—— (2006) *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, New York, Routledge.

CECCOTTI, Francesca (2003) *La Fura dels Baus: metamorfosi dei linguaggi espressivi*, tesis inédita, Bologna, Università di Bologna.

CEREZO, Francesc A. (1986) "Accions i La Fura dels Baus", *Estudis Escènics. Quaderns del Institut del Teatre*, 28, pp. 51-92.

CORNAGO, Óscar (2005) *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.

CORVINO, Sara (1994) *Al di là dei confini teatrali: La Fura dels Baus*, tesis inédita, Bologna, Università di Bologna.

DIXON, Steve (2007) *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance, Art and Installation*, Cambridge, MA, MIT.

ESCRITURAS DIGITALES (2008) *Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante, Universidad de Alicante.

FARMAN, John (2006) *Pixilated Performances: Embodying Theatrical Space in the Digital Age*, PhD Thesis, Los Angeles, UCLA.

FERRER, Esperança (2006) "Commoció en lloc de comunicació en un teatre que es sostreu als gèneres: consideracions sobre el teatre dels 80. La Fura dels Baus", *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 52-53, pp. 15-28.

LA FURA DELS BAUS (2001) "Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital" en *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*, monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, pp. 29-47.

—— (2005) monografía de *Modilianum. Revista d'estudis del Moianès Moià*, 32.

LA FURA DELS BAUS 3 (1988) monografía de *Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral*, 34.

LA TRISTURA (a) *La velocidad*, http://latristura.com/portfolio/la-velocidad-del-padre-la-velocidad-de-la-madre/ (20/07/2015)

—— (b) *Años 90. Nacimos para ser estrellas*, http://latristura.com/portfolio/anos-90-nacimos-para-ser-estrellas-2008-2/ (20/07/2015)

—— (c) *Actos de juventud*, http://latristura.com/portfolio/actos-de-juventud-2010-2/ (20/07/2015)

LA TRISTURA (d) *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, http://latristura.com/portfolio/el-sur-de-europa-dias-de-amor-dificiles-2013-2/ (20/07/2015)

—— (e) *Materia Prima*, http://latristura.com/portfolio/materia-prima-2011-2/ (20/07/2015).

LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asunción (2008) "El gusto del público: la magia digital", *Signa*, 17, pp. 57-84.

MARTORELL FIOL, Martí (2004) "La incursión en el mundo digital de la Fura dels Baus" en José Romera Castillo, ed., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 387-397.

NÚÑEZ PUENTE, Sonia (2004) "Teatro español en internet: directores, compañías, actores" en José Romera Castillo, ed., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 413-432.

OLLÉ, Àlex, ed. (2004) *La Fura dels Baus, 1979-2004*, Barcelona, Electa.

ORAZI, Veronica (2013) "Verso la *performance*: esperienze teatrali comtemporanee in Spagna", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16, pp. 51-73.

PAZ GAGO, José M.ª (2004) "Ciberteatro. Teatro y tecnologías digitales" en José Romera Castillo, ed., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 81-88.

—— (2006) "La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI" en José Romera Castillo, ed., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 151-161.

PÉREZ RASILLA, Eduardo (2010) "Spain: Contradictory Impressions" en *Emergence(s) dans le théâtre européen*, monografía de *Ubú. Scènes d'europe/European Stages*, 48/49, http://www.ubu-apite.org/en/magazine/sommaires/37-ubu-scenes-europe-numero-48-49 (20/07/2015)

—— (2011a) "La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España", *Acotaciones*, 27, pp. 13-32.

—— (2011b) "La celebración de la inopinada eventualidad de estar vivos" en Óscar Cornago, ed., *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, Madrid, Con tinta me tienes, pp. 181-203.

—— (2012) "Notas sobre la dramaturgia emergente en España", en *El teatro español en el siglo XXI,* monografía de *Don Galán*, 2, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6 (20/07/2015)

—— (2013) "Imaginación y realidad en el teatro español más joven. Compromiso político y preocupación formal en la promoción emergente" en Josep Lluís Sirera, Remei Miralles y Rosa Sanmartín, eds., *Metodologías teatrales aplicadas a las nuevas dramaturgias contemporáneas*, Valencia, Episkenion, pp. 24-39

PONTÓN, Gonzalo (2003) "El hiperdrama. Alegoría escénica en la era digital" en María José Vega, ed., *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Marenostrum, pp. 150-159.

ROMERA CASTILLO, José (1997) "Literatura y nuevas tecnologías" en José Romera Castillo et al., eds., *Literatura y multimedia*, Madrid Visor, pp. 13-82.

—— "Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España" (2008) *Signa*, 17, pp. 17-28.

ROMERA CASTILLO, José (2008) "Investigación y difusión de la literatura y el teatro en relación con las nuevas tecnologías" en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo, eds., *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, pp. 71-99.

—— (2010a) "Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)" *Epos*, 26, pp. 409-420.

—— (2010b) "Sobre teatro y nuevas tecnologías" en José Romera Castillo, ed., *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum, pp. 388-409.

ROMERA CASTILLO, José, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, eds. (2004) *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor.

ROMERO LÓPEZ, Dolores, Amelia SANZ CABRERIZO, eds. (2007) *Literatures in the Digital Era: Theory and Praxis*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2 vols.

RÖTTGER, Kati (2008) "*F@ust vers. 3.0*: A (Hi)story of Theatre and Media", *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 6, pp. 31-46.

SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo (2004) "Interferencias entre el teatro y la performance bajo la tutela de las nuevas tecnologías" en José Romera Castillo, ed., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 465-473.

SAUMELL I VERGÉS, Mercé (2001) *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional) Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

SCHRUM, Stephen A., ed. (1999) *Theatre in Cyberspace: Issues of Teaching, Acting and Directing*, New York, Peter Lang.

TORRE, Alberto de la (1992) *La Fura dels Baus*, Barcelona, Alter Pirene.

TRECCA, Simone (2010) "Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España", *Signa*, 19, pp. 13-34.

VERZINI, Barbara (2014) *Las herencias filosóficas de Artaud: el teatro de reanimación*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona.

WOOD, Aylish (2007) *Digital Encounters*, New York, Routledge.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El caos de la denominación *posmoderno*: algunas consideraciones en torno al término

EVA ÁLVAREZ RAMOS
Universidad de Valladolid

Resumen
La *posmodernidad* no es un concepto cerrado y delimitado, sino un ente pragmático e intelectual lleno de ambigüedades. Lo catalogado como *posmoderno* presenta tantos niveles semánticos como autores han reflexionado sobre ello. Pretendemos mostrar la evolución de este término para facilitar así el acceso a la ideología posmoderna que, más que un período delimitado en el tiempo, debe concebirse como una orientación de pensamiento compartida por creadores dispares de generaciones diversas.

Palabras clave: posmodernidad, ideología posmoderna, modernidad, vanguardias

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Abstract
Postmodernity is not a closed and limited concept, but a pragmatic and intellectual being full of ambiguities. What is classified as postmodern presents many semantic levels as many authors have studied. This study intends to show the evolution of this term to facilitate the access to the postmodern ideology that, more than a defined period of time, should be seen as an orientation of thought shared by diverse artists of different generations.

Keywords: postmodernism, postmodern ideology, modernity, avant-garde

Está como ausente, perdido entre
los fantasmas que pueblan su imaginación
Paul Auster, *Viajes por el Scriptorium*

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Partiendo de la etimología de la palabra constituida por dos semas: el primero que significa *posterior a* y el segundo que nos marca un período ideológico, la *modernidad*, se ha intentado, vanamente, definir el concepto que nos ocupa bajo la simpleza de: *posterior a la modernidad*. Dicha definición resulta completamente decimonónica y ambigua y de una utilidad dudosa –casi nula– ya que no clarifica, en absoluto, los límites semánticos del término. Además, la existencia de dos ámbitos ideológicos como son la *modernidad* y la *posmodernidad* –correlativos temporalmente– lleva consigo la negación del primero para alcanzar la episteme del segundo: lo *posmoderno*, entonces, no es solamente *aquello que viene después*, sino que intrínsecamente lleva añadido el sema de *lo que no es moderno* (Zavala, 1991).

Pero la posmodernidad no es algo completamente diferente a la modernidad: "que un espíritu, una época o un talante se califique por respecto a otro, significa que el otro sigue

Recibido el 11/11/2015 · Publicado el 29/07/2016

viviendo en éste, aunque de otra forma" (Hernández Sánchez, 1999: 9)[1]. Si la modernidad sirvió como antídoto vital para demostrar todo lo que era definitivo, general y unívoco, la posmodernidad se presenta como un veneno, que rompiendo la seguridad moderna, lleva al hombre a la desconfianza total, a la pluralidad y a la parcialidad. La razón ya no es ese placebo capaz de terminar con cualquier cuestión ideológica. La ideología posmoderna recogerá esta crisis de lo moderno y pondrá en evidencia que muchas de las aspiraciones del movimiento anterior están caducas y no son, ahora, más que causas perdidas. No se manifiesta directamente una crítica a las soluciones dadas por los modernos, sino que se pone en entredicho su "ilusoria definición de los problemas" (Innerarity, 1990: 46). La manida razón moderna se convierte en uno de los lugares comunes de la modernidad y la posmodernidad, pues como bien explica Derrida, "la revolución contra la razón solo puede hacerse en ella misma" (1989: 54).

No estamos, entonces, ante lo comúnmente entendido como movimientos ideológicos opuestos. Así, por ejemplo, Lyotard considera que la posmodernidad "es una terapia psicoanalítica de la modernidad" (Hernández Sánchez, 1999: 10) y deja patente que la posmodernidad forma parte de lo moderno, pues es un movimiento renovador dentro de dicha modernidad (Anderson, 2000). Vattimo, a su vez, afirma que

> Posmoderno… es lo que mantiene con lo moderno un vínculo *verwidend*[2]: el que lo acepta y reprende, llevando en sí mismo sus huellas como una enfermedad de la que sigue estando convaleciente, y en la que se continúa, pero distorsionándola[3]. (Vattimo, 1991: 24)

Por su parte Hassan preferirá designar a la época actual como *Age of Indetermanence*[4] precisamente por la incomodidad que le produce el empleo del término *posmodernidad* que denota, claramente, una superación de lo moderno así como una supresión de dicha ideología, algo que, tal y como defiende el egipcio, no es, en absoluto, cierto: "Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese wall, for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present and time future"[5] (Hassan, 1980: 264).

De hecho, por estos motivos y las estrechas relaciones de amor-odio que van a desarrollarse entre la modernidad y la posmodernidad, hay varios autores que prefieren emplear el término *Transmodernidad*:

> La Transmodernidad prolonga, continúa y transciende la Modernidad, es el retorno de algunas de sus líneas e ideas, acaso las más ingenuas, pero también

[1] Hassan también reconoce el proceso evolutivo existente y da especial importancia a lo necesario y obligado de lo moderno, dentro del concepto posmoderno. Así reconoce, por ejemplo que "being an art whose history regardless of the credos of its practitioners, has consisted of leaps from vanguard to vanguard, and political mass movements whose aim has been the total renovation not only of social institutions but of man himself" (Rosenberg, 1961: 9).

[2] Se entiende este concepto, que Vattimo toma de la filosofía de Heidegger, como "superación".

[3] Alfredo Saldaña Sagredo también mantiene esta teoría, afirmando que "la crítica de la modernidad es una actividad intelectual compleja que afecta a la totalidad de la vida social de nuestra época, una actividad desarrollada no solo *desde* la posmodernidad y *contra* la modernidad, sino que se presenta como una característica radical de la propia modernidad, con la que mantiene una evolución paralela". (Saldaña, 2009: 16-17). Además de estos pueden consultarse, entre otras, las siguientes referencias que constatan que no existe tal ruptura y oposición entre ambos movimientos Barth, 1985; Godás, 1998; Habermas, 1998; Marchán, 1984; Mardones, 1990 y Oñate, 1987.

[4] Neologismo resultante de los dos conceptos principales sobre los que se asienta la posmodernidad: *Indeterminación* e *Inmanencia*. (Hassan, 1980)

[5] "La modernidad y la posmodernidad no están separadas por un telón de acero ni por una muralla china, porque la historia es un palimpsesto, y la cultura es permeable al tiempo pasado, al tiempo presente y al tiempo futuro". [La traducción es nuestra]

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> las más universales […] La Transmodernidad retoma y recupera las vanguardias, las copia y las vende, es cierto, pero a la vez recuerda que el arte ha tenido –tiene– un efecto de denuncia y experimentalismo, que no todo vale; anula la distancia entre el elitismo y la cultura de masas, y descubre sus sendos rostros cruzados. (Rodríguez Magda, 1989: 141)

Tampoco podemos señalar la existencia de un *quorum* en la utilización gráfica del mismo, pues nos encontramos con el clásico *postmodernidad* o el castellano –único recogido por la RAE[6]– "posmodernidad" frente a críticos, filósofos o historiadores que emplean y mezclan, indiscriminadamente, los dos.

Del mismo modo se utilizan y confunden dos vocablos que, a nuestro entender, representan entes semánticos distintos: "posmodernidad" y "posmodernismo"; la propia RAE define los dos términos de manera independiente, incluso los separa temporalmente. Así entiende el primero como: "Movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social". Mientras que sobre el segundo especifica que es un "Movimiento cultural que, originado en la arquitectura, se ha extendido a otros ámbitos del arte y de la cultura del siglo XX, y se opone al funcionalismo y al racionalismo modernos".

La transposición de los dos términos para representar un mismo concepto nos lleva, indisolublemente, a encontrarnos ante una aporía, que dificulta su comprensión y que oscurece y enturbia la aplicación pragmática del vocablo.

Podríamos sellar esta brecha semántica recordando a Eagleton (1997), y del mismo modo que en su momento se diferenció y distinguió entre modernidad y modernismo, no deberíamos confundir ahora "el posmodernismo –referido a una forma de cultura contemporánea– con la posmodernidad que denomina a un período histórico específico"(Saldaña, 2009: 88).

Aunque, evidentemente y a nuestro parecer, la obligación de encontrarle una aceptación unívoca al término se ha convertido casi en un deber moral[7].

El movimiento posmodernista[8] surge como un rechazo a lo defendido y mantenido artísticamente por el modernismo y, basa, principalmente, su crítica en la carencia de consistencia del hecho artístico en el que prevalecen las exquisiteces formales que enmascaran un contenido vacío. Esta vacuidad, que ellos mantendrán, les sirve para demostrar la falta total de redención del arte; ni siquiera la obra artística es susceptible de sacarles de esa desesperanza generalizada en la que viven, de la enorme decepción que sienten hacia lo que los rodea. Son los ateos defensores del arte. Al considerar que no pueden obtener ningún apoyo en el exterior, buscan lo irracional en el interior, la incoherencia de lo no-racional ya que es el mejor reflejo de las partes más lejanas y oscuras de la mente y, de ahí, precisamente, sale nuestro verdadero yo. La incoherencia es la esencia de la poesía. La incoherencia será la abanderada en el proceso poético –su esencia– que se manifestará a través del uso de la escritura rápida, de la construcción de pequeños poemas que, a modo de breves relámpagos, iluminarán, brevemente, la confusión irracional en la que viven. Tienden a la disgregación total, a la despreocupación por los contenidos (Corvalán, 1961).

---

[6] Aunque la Real Academia reconoce el prefijo latino *post-* señala el uso preferente de *pos-;* incluso así no reconoce la forma derivada *postmodernidad*.

[7] Es evidente que no existe una definición consensuada ni autorizada de *posmodernidad*.

[8] Se establece su cronología tras la publicación de *Les chants de Maldoror* en 1868, del Conde de Lautreamont, Isidor Ducasse. Estamos ante el primer poemario en el que se busca poetizar lo inconsciente; rasgo principal del posmodernismo.

ISSN: 1594-378X

Lo *posmoderno* bebe, empero, de lo que se ha dado en llamar crisis de la modernidad que coincide *grosso modo* con el fin de las vanguardias históricas.

> A grandes rasgos, se podría asegurar que el paso de la modernidad a la postmodernidad se llevó a cabo a través del rechazo de las teorías fundamentales de las vanguardias históricas: de sus categorías estéticas y postulados éticos, de su perspectiva política y de su compromiso social –aparentemente, el arte postmoderno no cree en el progreso ni en la incidencia social del mismo– de sus momentos, en fin, revolucionarios y subversivos. (Vásquez, 2005: 148)

Realizando esta afirmación no queremos, bajo ningún concepto, equiparar *vanguardia* a *modernidad* a pesar del sincronismo. Esta igualación es un error simplista ampliamente extendido[9], pero no podemos ni debemos confundir los *movimientos vanguardistas* con la *modernidad*; a pesar de que *ser vanguardista* signifique *ser moderno* (Vásquez, 2005) por la ruptura con lo tradicional que llevan adscrita.

> Fue un cambio de tal modo profundo que todavía nos afecta y que sin duda, afectará al arte y a la sensibilidad de nuestros descendientes… Lo decisivo, no fue la sustitución de los cánones tradicionales –incluyendo las variantes y desviaciones románticas, simbolistas e impresionistas– por los de culturas y civilizaciones extrañas, sino la búsqueda de otra belleza. (Paz, 1990: 40-44)

Las vanguardias[10] serán coetáneas del posmodernismo y algunos de sus movimientos como el Dadá[11], el Futurismo[12] y el Expresionismo alemán[13] compartirán parte de su ideología y forma de entender y ver el mundo. El movimiento vanguardista conocido como *Pop Art* será considerado, sin embargo, como posmoderno "por su tendencia a la figuración y por su exaltación de la cultura de masas"[14] (Vásquez, 2005: 148).

Intentaremos aclarar y resumir este caos cronológico e ideológico. La idea de modernidad encerraría al modernismo[15], al posmodernismo y a las vanguardias. El posmodernismo, como hemos visto, podría ser equiparado –tal y como hacen los ingleses– a las vanguardias pero teniendo siempre en cuenta que no a todo el período vanguardista, sino solamente a aquellas vanguardias que ya hemos nombrado con las que comparte ideología[16]. La

[9] De ahí que, de manera imprecisa, se haya conocido a la *posmodernidad* como *posvanguardia* o *transvanguardia* (Vásquez, 2005).

[10] París –que ya había relevado a Roma como capital de la cultura muchos años antes– se convierte en el polo de atracción de los jóvenes artistas que más tarde serán el germen de las vanguardias. Es la época de la ruptura con lo académico, la época de las exposiciones al margen de los circuitos oficiales, de la proliferación de críticos, de marchantes, de coleccionistas… Es un período de novedad pero aún no de la ruptura que suponen los movimientos de vanguardia. Podemos decir que el Salón de Otoño de 1905 será el último paso de esta transición, que culminará en 1907 con las *Señoritas de Avignon* de Picasso y el comienzo del movimiento cubista y la exposición retrospectiva de Cezanne. Todos estos acontecimientos permitieron descubrir a los jóvenes artistas, como Picasso y Braque, que otro lenguaje –sobre todo pictórico– era posible, cuasi necesario (Balseiro, 2002).

[11] El movimiento Dadaísta surge en Zurich de la mano de Tristan Tzara en la Primera Guerra Mundial. Tzara publica su *Manifiesto Dadaísta* en 1916.

[12] El *Manifiesto Futurista* de Marinetti verá la luz en 1909 en el periódico *Le Figaro*.

[13] El Expresionismo alemán se asienta en dos movimientos coetáneos: *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter* que se constituyen hacia 1910.

[14] Jameson también sitúa al *Pop Art* dentro de la posmodernidad, al considerarle un movimiento "empírico, caótico y heterogéneo" (Jameson, 1995: 10)

[15] El período de vigencia del modernismo como movimiento artístico se establece entre 1890 y 1914, aunque sus coletazos generarán durante la década de los años veinte parte del *Art–Déco*.

[16] Quedan fuera de esta equiparación ideológica vanguardias como el cubismo, el surrealismo, el neoplatonismo holandés, los movimientos de tipo geométrico, el constructivismo ruso, el suprematismo, también ruso, encabezado por Malevich, el expresionismo abstracto americano y el informalismo europeo.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

posmodernidad vendría justo a continuación de las vanguardias –exceptuando el *Pop Art*– y sería esta nueva corriente ideológica la que terminaría con la corriente moderna.

> La vanguardia histórica (pero también aquí hablaría de categoría meta-histórica) intenta ajustar las cuentas con el pasado […] La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura […] pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad. (Eco, 2000: 28-29)

Hemos de especificar, no obstante, que a pesar de que la vertiente pragmática de lo posmoderno no encuentra su manifestación más generalizada hasta más o menos la década de los años ochenta, el concepto de posmodernidad ya existía desde finales del siglo XIX, pues se gesta, según los teóricos, en la filosofía de Nietzsche, que abre la puerta a la concepción posmoderna con el desarrollo de la idea de *superhombre* y su afirmación de que *Dios ha muerto*[17]. Así Vattimo reconoce que "se puede sostener legítimamente que la posmodernidad filosófica nace en la obra del Nietzsche"(Vattimo, 1985: 145).

La posmodernidad es y debe ser, por tanto, diferenciable de los movimientos anteriores. En palabras de Hassan:

> Postmodernism, as a mode of literary change, could be distinguished from the older avant-gardes (Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism, etc.) as well as from modernism. Neither Olympian and detached like the latter nor Bohemian and fractious like the former, postmodernism suggests a different kind of accommodation between art and society. (1981: 35)

Reconociendo, además, que estos modos de cambio artístico han contribuido, directamente, a la constitución de la ideología posmoderna (Sánchez-Pardo, 2001), es decir, tenemos una evolución histórica no entendida desde la negación total de sus parámetros individuales, sino que debe ser vista a la luz de su desarrollo sincrónico con sus similitudes y sus diferencias[18]. Es una respuesta lógica y derivada de la crisis[19] en la que se encuentra el pensamiento. En palabras de Lyotard: "una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna" (1994: 23).

En definitiva, tal y como hemos ido viendo, *posmodernidad* no se traduce como rechazo ni como ideología completamente opuesta ni a la modernidad, ni a los movimientos vanguardistas. Aunque seamos capaces de separarlos, tanto las vanguardias como el período moderno son, en cierto modo, el germen del *pensamiento posmoderno*. Paradigma de esta afirmación es el movimiento surrealista, que es considerado, entre otros por Habermas (1998) o Benjamin (1971), como un tipo de "modernidad desviada" (Saldaña Sagredo, 2009: 90); Huyssen se

[17] Existen numerosas publicaciones y estudios que relacionan directamente el concepto de *posmoderno* con la filosofía nietzscheana, pueden consultarse: Vattimo, 1990 y 2001; Habermas, 1989 y Desiato, 1998.

[18] Así por ejemplo, la ideología posmoderna le debe mucho a los movimientos vanguardistas del surrealismo y el dadaísmo. reconoce que "La posmodernidad de esos años sesenta se caracterizó por ofrecer una imaginación temporal que desplegó un poderoso sentido del futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación de reminiscencias con reminiscencias de los primeros movimientos continentales de vanguardia, tales como el Dadá y el surrealismo". Picó, 1988: 32)

[19] Tampoco hay *quorum* a la hora de establecer de qué crisis se trata, así Jameson la asienta en la crisis general de la modernidad, mientras que Eco, por ejemplo, nos remite a la más particular crisis de las vanguardias. (Jameson, 1995. Eco, 2000)

ISSN: 1594-378X

atreve a darle un grado más relacionándolo directamente con algunas de las características de la posmodernidad:

> Más que ningún otro movimiento de vanguardia, el surrealismo desmanteló las falsas nociones de identidad y creatividad artística; intentó acabar con las reificaciones de la racionalidad en la cultura capitalista y, restando atención a los procesos psicológicos, expuso la vulnerabilidad de toda racionalidad, no sólo de la racionalidad instrumental; y, finalmente, incluyó al sujeto humano concreto y sus deseos en las prácticas artísticas y en su idea de que la recepción del arte debía desbaratar sistemáticamente la percepción y los sentidos. (1998a: 160-161)[20]

Reconocer y aceptar, por tanto, a la posmodernidad solo como rechazo al movimiento vanguardista es, además de erróneo, un acto que reduce y minimiza *ab integro* el extenso ámbito de desarrollo y actuación de la crítica posmoderna.

La historia del pensamiento nos demuestra y nos ejemplifica, una vez más, que el nacimiento de nuevas tendencias no conlleva una ruptura total con las anteriores ni "cambios completos de contenido, sino más bien la reestructuración de cierto número de elementos ya dados" (Jameson, 1998: 183).

Las necesidades intrínsecas y derivadas del concepto posmodernidad –tan desnudo en este momento– van más allá de asentar y concretar meramente las bases ideológicas; sobrepasan la obligación de estipular una denominación común –sea tanto gráfica como semántica; nos obligan a reiterar, una vez más, que lo posterior no siempre es negación total de lo anterior; nos imponen, asimismo, un deber de analizar –aunque no sea tema directo de este trabajo, pero sí aledaño– los caminos conceptuales en los que nos movemos, ahora y aquí, para llegar a un punto consensuado en el que todas nuestras ideas encuentren el amparo teórico y científico que necesitan para ser verificadas.

2. EL CONCEPTO DE POSMODERNIDAD

Aunque se reconoce a Arnold Toynbee (1954), allá por la década de los años cincuenta, y al crítico español Federico de Onís (1934), mediados los treinta, como los pioneros en la utilización del término "posmodernidad», hay un acuerdo general en reconocer que el vocablo ha adquirido su curso legal a través de los trabajos de sociólogos y teóricos norteamericanos y franceses (Zavala, 1991 y Anderson, 2000); ya que fueron ellos, precisamente, los que dotaron al concepto de su actual significado. Debemos, no obstante, aclarar que puede resultar bastante peligroso concebir *posmoderno* siguiendo los preceptos de los críticos señalados, pues el vocablo no se ha convertido en otra cosa más que en un comodín, en un cheque en blanco donde todo aquello que no sea *antiguo* y *tradicional* tiene cabida; pero consideramos que hay mucho más allá oculto tras la *ideología posmoderna*.

Críticos, historiadores y filósofos coinciden en señalar que la escasa perspectiva histórica impide hacer un análisis a conciencia sobre el pensamiento posmoderno; ya que, evidentemente, podremos explicar lo hasta ahora acaecido, pero encerraría una grave dificultad el descubrir o predecir los derroteros que tomará el pensamiento posmoderno (Lyotard, 1987; Innerarity, 1990; Saldaña Sagredo, 2009); no es un terreno adecuado para videntes y futurólogos. Y, quizá y debido a esta falta de perspectiva y distancia temporal, nos encontramos con que el concepto de posmodernidad es un ente variable, maleable y difuso –como sus representaciones artísticas. Tal y como expresa Michel Foucault: "Maybe the target nowadays is not to discover what we are but to refuse we are" (1982: 785).

[20] También encontrará cierto paralelismo entre la posmodernidad y el movimiento dadaísta (Huyssen, 1998b).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Hay multitud de posmodernidades y son susceptibles de adaptarse a cualquier movimiento artístico, literario o incluso gestarse en diferentes hitos históricos, "bajo la palabra posmodernidad pueden encontrarse agrupadas las perspectivas más opuestas" (Lyotard, 1994: 41). El concepto de posmoderno presenta tantos niveles semánticos como autores han reflexionado sobre él; esto nos lleva a afirmar que la posmodernidad no es un concepto cerrado y delimitado, sino un ente pragmático e intelectual lleno de ambigüedades.

> No es extraño que, siendo esto así, encontremos serias dificultades a la hora de tratar de describir la posmodernidad como un fenómeno coherente, dado además que la crítica de la modernidad y el consiguiente debate en torno a la posmodernidad son procesos protagonizados por defensores y detractores de muy diversa índole y formación y encuentran sus terrenos de abono en espacios muy alejados de sí. (Saldaña Sagredo, 2009: 19)

Teniendo en cuenta esta inestabilidad semántica adscrita al concepto, seremos, pues, cautos en nuestro análisis.

Tal y como veremos a continuación, el panorama crítico inicial no despeja, en absoluto –al menos en cuanto a las artes se refiere– el cubierto cielo posmoderno; abre, empero, algunos claros que nos permitirán abandonar la total oscuridad en la que se encontraba el concepto y avanzar en la búsqueda de la luz de la episteme posmoderna. Pero la instauración de dicho concepto pasará por diversas etapas constitutivas en las que se irá completando con la añadidura de nuevos significados.

A la luz de estas investigaciones descubrimos primero que encontrar un consenso en la fecha exacta en la que se puede hablar de etapa posmoderna, de momento, sigue siendo una utopía –pero qué decir de otros períodos históricos o artísticos; fechar siempre ha sido un terreno arduo y de difícil precisión[21].

Lyotard[22] y Jamenson datan el comienzo de la era posmoderna en torno a finales de la década de los cincuenta y lo relacionan directamente con el fin de la reconstrucción europea (Lyotard, 1987; Jameson, 1995). Desde la afirmación, que Olson vertió en una carta a Robert Creeley, en 1951 de que "the first half of the twentieth century [was] the marshalling yard on which the modern was turned to what we have, the post-modern or post-West" (1987: 241) que extiende en el manifiesto de 1952, coincidiendo con la elección del presidente Eisenhower, "My shift is that I take it the present is prologue, not the past", "They put men forward into the post-modern, the post-humanist, the post-historic, the going live present" (Olson, 1955: 741-742).

Los trabajos de Olson –fiero detractor del racionalismo humanista– que se convirtieron en la primera concepción afirmativa de la posmodernidad, no llegaron a muy buen puerto y la concepción de posmoderno cayó casi en el olvido, hasta que, a finales de la década de los cincuenta, Irwing Howe y C. Wright Mills recuperaron el concepto con su primigenia significación –muy peyorativa: la de *lo no moderno*.

En los años sesenta la concepción defendida por los detractores de la posmodernidad dio un vuelco y de la mano de Leslie Fiedler (1969) se celebró la existencia de esta nueva sensibilidad en los poetas de la época. Así lo explica Anderson:

[21] Jameson intentará hacer una periodización histórica, considerándola siempre como algo hipotético, ya que reconoce que "el concepto mismo de periodización histórica se presenta como auténticamente problemático"(Jameson, 1995: 15).

[22] Lyotard toma el término *posmoderno* directamente de Ihab Hassan (Anderson, 2000).

ISSN: 1594-378X

> esa nueva literatura atravesaba las clases y mezclaba los géneros, repudiando las ironías y las solemnidades de la literatura moderna […] en un retorno desinhibido a lo sentimental y lo burlesco. (2000: 23)

Hemos de esperar, no obstante, a la década de los setenta para que la concepción de lo posmoderno deje la improvisación y se convierta en un concepto demarcador que huye de lo circunstancial. Con la llegada del egipcio Hassan al panorama teórico soplaron otros vientos para la posmodernidad. Fue el primero en incluir dentro del término a la música, la tecnología, las artes visuales y la sensibilidad en general; además, adoptó la ruptura del *conocimiento exacto* defendida por Foucault[23], aseverando que lo posmoderno partía y se basaba en el juego de la indeterminación y la inmanencia (Hassan, 1971)[24].

Pero antes de que los trabajos de Hassan fueran conocidos internacionalmente en el panorama de la ideología posmoderna, esta comenzó su andadura, registrada a nivel mundial, con las investigaciones de Lyotard que, con la publicación de *La condición posmoderna* (1987), puso su granito de arena en el asentamiento del concepto; fue el primer estudio que trató la posmodernidad como un cambio en la condición humana (Anderson, 2000). Señalaremos, previamente, que Lyotard obvió cualquier hecho artístico –que no fuera el arquitectónico y el cinematográfico[25], sin olvidar el tratamiento que dio a parte de la obra de Marcel Duchamp, a la que utiliza a modo de ejemplo (Lyotard, 1977)– y especificaremos, aún más, que esta tendencia creativa se le escapa de las manos ya que recurre a ella de una manera, en cierto modo, obligada por los trabajos publicados por Jencks (1981)[26]; añadiendo que su presencia no justifica en absoluto el conocimiento de Lyotard a la hora de indagar o asentar dicho concepto dentro de los parámetros literario-artísticos de la posmodernidad. Aun así no debe ser obviado en el desarrollo historiográfico que venimos haciendo, pues su contribución a la teoría de la posmodernidad es digna de mención a la par que alabable. Se ha convertido en el libro más citado sobre el tema, a pesar de que el propio Jean-François reconociera de forma abiertamente sincera que:

> Me inventé historias, me refería a una cantidad de libros que nunca había leído, y por lo visto impresionó a la gente; todo eso tiene algo de parodia… Es simplemente el peor de mis libros, que son casi todos malos, pero éste es el peor. (Lyotard, 1987: 82)

Escritos, también, de obligada referencia, dentro de este proceso histórico, son los llevados a cabo por el alemán Habermas, que abre sus investigaciones con "la modernidad, un

[23] Habermas comparte con el egipcio el gusto por la ideología de Foucault y reconoce que estamos todavía insertos en la etapa moderna por lo menos en lo que a evaluación de presupuestos estéticos se refiere, así afirma que: "nosotros somos, de algún modo, todavía contemporáneos de aquel tipo de modernidad estética que apareció por primera vez a principios del siglo XIX" (Habermas, 1998: 88). Foucault, por su parte, recomienda analizar siempre teniendo presente que somos hijos del período ilustrado.

[24] Dos parámetros definitorios, por cierto, que mantendrá hasta la actualidad. Reconoce además, que el origen de la inmanencia y la indeterminación en las artes debía asentarse en Marcel Duchamp. Hecho que también reconoce, por ejemplo Lyotard, basándose en las proyecciones espaciales del ruanés (Lyotard, 1977).

[25] Recordemos que basa su primera ideología de la posmodernidad en las proyecciones de Duchamp, anteriormente señaladas y en el paisaje de Canadá desierto filmado con una cámara giratoria inmóvil realizado por Michael Snow (Anderson, 2000).

[26] No está muy de acuerdo con lo defendido en torno a la arquitectura, pues considera los comentarios de Jencks al respecto un tanto retrógados y cargados de esa ideología común hasta ahora que él intenta desterrar del concepto posmoderno, así, a pesar de que Lyotard defendía el mininimalismo, reconocía que lo que mantenía a flote el arte era lo defendido por Jencks "la amalgama, la ornamentación, el pastiche: lo que halaga el 'gusto' de un público que no puede tener gusto alguno"(Lyotard, 1988: 117).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

proyecto incompleto"[27], a pesar de que solamente una pequeñísima parte de la obra sea la destinada a la posmodernidad. Parte de la progresiva degeneración de las vanguardias como origen primero de lo posmoderno y reconoce que "la idea de la posmodernidad debía su poder a este cambio incuestionable" (Anderson, 2000: 55). Deja de lado, siguiendo la estela de Lyotard, la reflexión sobre las artes en general, aunque en concreto presta especial atención al desarrollo de la arquitectura[28].

Ambos autores son conscientes del paso que se produce entre la modernidad y la posmodernidad y son testigos teóricos del mismo, sin embargo no saben muy bien cómo definir o tratar el concepto posmoderno. Podríamos incluso hablar de un tratamiento difuso si lo comparamos con los puntillosos trabajos realizados por Hassan.

> El resultado neto fue una dispersión discursiva: por un lado, una visión filosófica de conjunto sin ningún contenido significativo, por el otro una comprensión estética sin horizonte teórico coherente. Se había producido una cristalización temática, en tanto que lo posmoderno había pasado a estar, como decía Habermas, "a la orden del día", pero sin integración intelectual. (Anderson, 2000: 65-66)

Hassan es considerado por méritos propios como el crítico más prolífico dentro de los estudios sobre la posmodernidad. Las investigaciones publicadas, a lo largo de más de quince años, le han llevado a asentar de tal manera el concepto de posmodernidad, que ha adquirido incluso el rango de episteme (Sánchez-Pardo González, 2001).

Bajo el término posmodernidad, Hassan introduce a literatos de diversas personalidades y distintas épocas, pues siguiendo con su tendencia globalizadora de análisis de una "tipología específica de la cultura y la imaginación" (Sánchez-Pardo González, 2001: 488), reconoce que el proceso ideológico posmoderno difícilmente puede ser acotado sincrónicamente, pues existen una serie de autores de distintos períodos que coinciden en el uso del mismo modelo ideológico. Sí que distingue entre los posmodernos clásicos y los posmodernos contemporáneos[29], pero esta postura justifica el proceso evolutivo del término y su aplicación paulatina a las artes, en nuestro caso a la literatura; lo contemporáneo no es sinónimo de innovación.

Enumera y explica lo que para él son las principales características –enmarcadas siempre dentro del vocablo "pluralismo"[30], pues lo considera "the irritable condition of postmodern discourse"(Hassan, 1986: 503)– que definen o pueden ayudar a definir la posmodernidad[31]: indeterminación, fragmentación, descanonización, ausencia del yo, lo impresentable y lo irrepresentable, ironía, hibridación, carnavalización, *performance* y participación, construccionismo y, finalmente, inmanencia.

Resulta bastante evidente –tal y como indica Hutcheon (1990: 3)– que la tendencia, generalizada, a la hora de explicar el concepto que ahora nos ocupa se basa en la negación[32].

---

[27]Discurso pronunciado en Frankfurt en 1980 con la ocasión de la entrega del Premio Adorno, puede consultarse en Foster, 1985: 19-36.

[28] La influencia de los trabajos de Jencks (1977, 1981 y 1987) es incuestionable.

[29] Nos resulta innecesario aclarar que no todos los artistas posmodernos han de responder a los mismos parámetros, más si dentro de la misma generación o grupo poético tampoco se da esta homogeneización estilística. Así por ejemplo encontramos diferencias sustanciales entre la obra de Juan Benet y Carmen Martín Gaite, o entre Juan Goytisolo y Martín Santos, autores todos considerados posmodernos por el crítico Gonzalo Navajas (1987).

[30] El término pluralismo, dentro de todo proceso comunicativo, depende obligatoriamente del receptor. (Cfr. Hassan, 1986 y Zavala, 1991).

[31] Emplea el vocablo "posmodernismo" en el sentido de "posmodernidad".

[32] Paradójico resulta, por otra parte, el hecho de que esta tendencia negadora venga a poner en entredicho lo que hemos intentando defender hasta el momento, que la posmodernidad no es una negación de la modernidad.

ISSN: 1594-378X

Así en lo citado por Hassan encontramos prefijos como des-, i-, in- o incluso el término *ausencia*; o pensemos, por ejemplo, en las taxonomías defendidas por Foucault: *deconstrucción, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión* (1966: 179) o aquellas establecidas por Jameson, que incluye entre las características de la posmodernidad adjetivos como *abolición, reemplazo, desaparición, anulación* (Rincón, 1995). Pero este es un hecho evidente, más si tenemos en cuenta que la perspectiva de Hassan[33] de lo posmoderno parte siempre del concepto de moderno y, que por necesidad semántica, es necesario contraponer, al menos en la base definitoria, si queremos comprender el cambio mental que se produce.

> Yet the dichotomies […] represents remain insecure, equivocal. For differences shift, defer, even collapse; concepts in any one vertical column are not all equivalent; and inversions and exceptions, in both modernism and postmodernism, abound. Still, I would submit that rubrics in the right column point to the postmodern tendency, the tendency of indetermanence, and so many bring us closer to its historical and theoretical definition. (Hassan, 1980: 269)

Se inicia, de este modo, una visión dialéctica para poder afianzar los caracteres inherentes a lo posmoderno. Para el egipcio, posmodernidad es:

> es un fenómeno artístico, filosófico y social que se abre hacia formas indeterminadas y provisionales, y que se caracteriza por un discurso fragmentario e irónico, de ausencias y rupturas en el que tienen cabida la voz y el silencio, la creación y la destrucción. (Sánchez-Pardo González, 2001: 493)

No existe, por tanto, un hilo homogéneo y parcial que encierre los frutos de la ideología posmoderna –moviéndose siempre entre los antagónicos– pero, precisamente, esta ausencia es la que le confiere su estatus epistémico: la omisión de cánones estrictos que constriñan la libertad creadora, la falta total de construcción, de centralidad, de continuidad, de reclusión… Hecho que nos lleva a afirmar lo indudable: la existencia de una nueva consciencia posmoderna representada en las nuevas conciencias artísticas, literarias y culturales que se rigen, según Jameson y tal y como recoge Rincón,

> en la desaparición de la profundidad y el predominio de lo visual; la abolición del afecto y su reemplazo por un régimen de intensidades; la anulación de la historia y de lo temporal como dimensiones dominantes; el descentramiento del yo; el juego infinito de los significantes y la superabundacia de la imagen, opuestos a la celebración moderna del signo. (1995: 35)

El asentamiento de esta nueva concepción del arte pasará por diversas etapas que contribuirán al asentamiento del pensamiento posmoderno allá por la década de los años ochenta. Así Jencks extracta el proceso seguido por la cultura posmoderna:

> Durante su infancia en los años 60, la cultura posmoderna era radical y crítica, era una postura minoritaria establecida por ejemplo por los artistas *pop* y los teóricos contra la visión restringida del arte moderno y el esteticismo. […]

Creemos no obstante, que seguimos insertos en los parámetros espacio-temporales que nos impiden ver con nitidez y distancia la concepción, en conjunto, de lo que representa o puede representar el concepto "posmoderno».

[33] Hassan elabora un listado más detallado de estas dicotomías modernidad-posmodernidad utilizando como base ideas de campos tan diversos como la filosofía, la antropología, la teoría literaria, la lingüística, el psicoanálisis o la política, entre otras (Hassan, 1980: 267-268).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Durante los años 70, […] el movimiento se hizo más conservador, más racional y más académico. Muchos de los protagonistas de los años 60, como Andy Warhol, perdieron totalmente su función crítica al verse asimilados por el mercado del arte o por las prácticas comerciales. En los años 80, la situación ha vuelto a cambiar. El posmodernismo ha sido finalmente aceptado por las profesiones, las academias y por la sociedad en general. (Jencks, 1987: 3)

El artista no se guía por norma alguna ya establecida a la hora de desarrollar su creatividad, las normas se constituyen a posteriori, "el artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*" (Lyotard, 1994: 25). La nueva mentalidad estética se encuentra estrechamente relacionada con "la desconfianza frente a todos los discursos normativos y sistemáticos y la defensa decidida de la libertad del artista para configurar su obra" (Saldaña Sagredo, 2009: 93).

Si hasta la aparición en escena del *Reader-Response Criticism*, la obligación básica de la crítica era la de observar e influir –allí donde le fuera posible– en la producción literaria, ahora su tarea es la de especificar el/(los) significado(s) tras el producto terminado. John Lennon dijo que la vida es lo que pasa mientras estás ocupado en hacer otros planes (1980). Y, quizá, es eso lo que le sucede, normalmente, a la crítica, esto es, que la literatura y los planteamientos literarios siguen su curso mientras ella permanece anclada en el análisis de lo previo.

Hay, por tanto y por necesidad intrínseca, un cambio temporal de actuaciones apriorísticas a maniobras realizadas a posteriori. La literatura ya no busca la consecución de unas metas sociales sino que persigue ser un fin en sí misma.

> What is most striking about reader-response criticism and its close relative, deconstructive criticism, is their failure to break out the mold into which critical writing was cast by the formalist identification of criticism with explication. Interpretation reigns supreme both in teaching and in publication just as it did when New criticism was in its heyday in the 1940s and 1950s. In the long perspective of critical history, virtually nothing has changed as a result of what seems, from close up, the cataclysmic shift in the locus of meaning from the text to the reader. (Tompkins, 1980; 224-225)

La literatura se enfrenta a un cruce de caminos, a la diversidad de voces, a la indeterminación y los desplazamientos, a la ausencia de teorías. El estilo posmoderno se configura, pues, como un todo heterogéneo:

> El "no estilo" posmoderno es, sin embargo, un nuevo estilo artístico no homogéneo, sino múltiple y diverso que se basa en el eclecticismo de formas donde todo se acepta y vale, generando así un síntoma de manierismo "posmoderno" que para algunos (Baudrillard, Gardner, Jameson) encierra un símbolo de decadencia y de virtuosismo híbrido y mediático. (Fajardo, 2001: 40)

Todas estas propuestas de elementos variables y dispares, de permisibilidad y pluralidad confieren al arte una nueva perspectiva, obligan al nacimiento y a la creación de nuevas miradas, nos regalan diferentes alternativas en la consecución del proceso artístico. La posmodernidad entendida como procedimiento de descubrimiento "supone un giro de la conciencia, la cual debe adoptar otro modo de ver, de sentir, de constituirse, ya no de ser, sino de sentir, de hacer" (Vásquez Roca, 2004: 153).

El arte ya no es la contemplación de las formas armónicas, pretende enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, es la belleza de la provocación, el triunfo de la

ISSN: 1594-378X

diversidad: "Es una superación de la modernidad anterior que se caracterizaba más, por las concepciones unívocas de modelos cerrados, con grandes verdades, […]. Abre camino a la tolerancia, a la diversidad"(Romea Castro, 2008: 102).

Nos encontramos aquí con un nuevo arte que entra a formar parte de lo posmoderno, el arte que abre el camino a la interpretación, a la hermenéutica.

El crítico que más atención le presta a este arte interpretativo es el italiano Gianni Vattimo, que tomando como punto de partida la filosofía de Heidegger tamizada con la visión ideológica de Nietzsche, exprime el vocablo "hermenéutica"en los parámetros de pensamiento posmodernos. Considera que la interpretación se ha convertido en la *Koiné* posmoderna; en ese elemento estándar que unifica los sistemas actuales. Es consciente del importante papel atribuido al lector que ahora ha de enfrentarse a la obra artística, sin dejar de lado, evidentemente, al productor de la misma que también asienta su creación dentro de unos parámetros interpretativos que analizan y buscan nuevos significados a lo que le rodea.

Según Gellner, "en la atmósfera intelectual actual, uno tiene la sensación de que el mundo no es la totalidad de las cosas, sino de los significados. Todo es significado; el significado lo es todo y la hermenéutica su profeta"(1994: 39).

Para la constitución de ese significado marcado por Gellner hemos de tener en cuenta que toda adquisición semántica viene marcada históricamente por las bases empíricas de la lectura, que no dejan de asentar el conocimiento individual. En este sentido hemos de citar a uno de los padres por excelencia –recursos y escritos no le faltan[34]– de la puesta en funcionamiento de la ideología posmoderna: "A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o páginas, cuya lectura fue dicha para nosotros y que nos gustaría compartir"(Borges, 1988: iii). Y ese es, precisamente, uno de los principales recursos que utilizan los escritores, que se configuran aquí como productores-lectores imbuyendo es sus textos todo el bagaje cultural y la totalidad de su experiencia lectora. Es un proceso imitativo y bidireccional, debido a que el receptor se encuentra en la misma posición –pero al otro lado– que el literato, configurándose también como lector-productor, en este caso, de los significados: "La historicidad de la literatura no consiste en una relación de coherencia establecida a posteriori entre los hechos literarios, sino que se basa en la experiencia que los lectores han hecho sobre las obras"(Jauss, 1986: 46).

Y con ello, enlazamos, nuevamente, el considerado *caos* creativo posmoderno con el –evidente y forzoso– papel desempeñado por el lector, que nos demuestra que esa inestabilidad suscrita al concepto posmoderno es totalmente falsa pues existe una clara estabilidad formal en sus principios constitutivos. Los postulados y premisas de la ideología textual posmoderna –ya reiterados– y que podemos reducir a lo plural y simultáneo, encuentran, irrefutablemente, su norte en la concepción básica de la literatura como comunicación. El receptor se libera de las dificultades dogmáticas y pelea con el básico problema de la concreción textual, hallando en el desorden establecido una harmonía polifónica, una mezcolanza ordenada; trasmite, pues, homogeneidad a lo heterogéneo, da significado a lo indeterminado.

Es fundamental entender que la posmodernidad no es una etapa histórica sino una manera de mirar la Historia, en sus épocas pasadas y, naturalmente, en el presente (así lo señala Fernández Mallo en "Las *fanfictions* y el centro de los tiempos", recogido por Teresa Gómez Trueba en *Blog up* (2012: 92-96), haciéndose eco de que

[34] Alfonso de Toro (1995) investiga los procedimientos narrativos caracterizados como posmodernos en la obra borgiana; entre ellos destaca: las variaciones del narrador, la intertextualidad, el fragmentarismo, la disolución de la identidad, o los niveles del metasaber.

ISSN: 1594-378X

> la posmodernidad no es una época histórica en sí, como sí lo son, por ejemplo, la Edad Media, el Barroco o la Modernidad, sujetas al tiempo de la direccionalidad o a una "flecha del tiempo" rectilíneamente entrópica, sino que la posmodernidad ha existido siempre y es otra manera de "mirar", una mirada en la que la flecha del tiempo existe pero se curva sobre sí misma, una manera que se visualiza con tal de hacer un simple cambio de sistema de referencia (de absoluto a relativo), sistema de referencia centrado en otro concepto de tiempo: el Centro de Tiempos. Esta nueva óptica, a mi modo de ver, resuelve el archiconocido problema de la posmodernidad como "etapa histórica" (que es un problema porque ser una "etapa histórica" entra en contradicción insalvable con los propios presupuestos de la posmodernidad, que niega la Historia), para pasar a ser, simplemente, otra forma de mirar cualquiera de los periodos históricos conocidos, incluido el propio presente). (Mallo, 2012: 96)

Esta nueva mirada sobre el devenir histórico y, en definitiva, sobre la relatividad de un tiempo que ya no puede seguir siendo el tiempo lineal, newtoniano (se opera simultáneamente en un tiempo total, no lineal, circular, cónico (Vattimo) o líquido (Bauman) se anuncia desde la crisis de Fin de Siglo (XIX), pero cristaliza al término de la Segunda Guerra Mundial.

Hemos recogido aquí, simplemente y por prudencia, la mudanza que ha producido la actitud posmoderna reflejada no solo en el pensamiento social, sino en el arte, que es lo que nos interesa. La literatura ha encontrado nuevas vías y se ha visto liberada del lastre de la unicidad, pero dejando de lado el reiterado y, muchas veces, cansino –por lo falaz– *todo vale*; por consiguiente, estamos en posición de afirmar que los textos, ahora, han conseguido un visado internacional para moverse libremente por aquellos terrenos que elijan.

Bibliografía

ANDERSON, Perry (2000) *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.

BALSEIRO FERNÁNDEZ-CAMPOAMOR, María Luisa (2002) *París: capital de las artes, 1900-1968*, Bilbao, Fundación del Museo Guggenheim.

BENJAMIN, Walter (1971) "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones*, I, trad. J. Aguirre, Madrid, Taurus, pp. 41-62.

BORGES, Jorge Luis (1988) *Biblioteca Personal (prólogos)*, Madrid, Alianza.

CORVALÁN, Octavio (1961) *El postmodernismo*, New York, Las Américas Publishing Company.

DERRIDA, Jacques (1998) "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, pp. 347-372.

DESIATO, Massimo (1998) *Nietzsche, crítico de la posmodernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericanos.

EAGLETON, Terry (1997) *Las ilusiones del posmodernismo*, trad. M. Mayer, Buenos Aires, Paidós.

ECO, Umberto (2000) *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.

FAJARDO, Carlos (2001) "Las vanguardias estéticas y la posmodernidad", en *Universitas Humanística*, 52, pp. 23-41.

FERNÁNDEZ MAYO, Agustín (2012) *Blog up*, ed. Teresa Gómez Trueba, Valladolid, Universidad

de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial.

FIEDLER, Leslie (1969) "Cross the Border, Close the Gap", en *Playboy*, diciembre; reproducido en *Collected Papers*, vol. 2, pp. 461-485.

FOSTER, Hal, ed. (1985) *La posmodernidad*, Barcelona Kairós.

FOUCAULT, Michel (1966) *Las palabras y las cosas*, Paris, Gallimard.

—— (1982) "The Subject and Power", en *Critical Inquiry,* vol. 8, 4, pp. 777-795.

GELLNER, Ernest (1994) *Posmodernismo, razón y religión*, trad. R. Sarró Maluquer, Barcelona, Paidós.

HABERMAS, Jürgen (1985) "La modernidad, un proyecto incompleto" en *La posmodernidad*, ed. H. Foster, Barcelona Kairós, pp. 19-36.

—— (1989) *El discurso filosófico de la modernidad*, versión castellana de M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus.

—— (1998) "Modernidad *versus* posmodernidad", en *Modernidad y posmodernidad,* comp. J. Picó, Madrid, Alianza, pp. 87-102.

HASSAN, Ihab (1971) "POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography", en *New Literary History*, otoño, pp. 5-30.

—— (1978) "Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age", en *Humanities in Society*, nº 1, invierno, pp. 51-85.

—— (1980) *The Right Promethean Fire: Imagination Science and Cultural Change*, Urbana, University of Illinois Press.

—— (1981) "The Question of Postmodernism", en *Performing Arts Journal*, vol. 6, n.º 1, pp. 30-37.

—— (1986) "Pluralism in Postmodern Perspective", en *Critical Inquiry*, vol. 12, 3, pp. 503-520.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio (1999) *Modernidad y Posmodernidad*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

HUTCHEON, Linda (1990) *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge.

HUYSSEN, Andreas (1998a) "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70", en *Modernidad y posmodernidad,* comp. J. Picó, Madrid, Alianza, pp. 141-164.

—— (1998b) "Cartografía del posmodernismo", en *Modernidad y posmodernidad,* comp. J. Picó, Madrid, Alianza, pp. 189-248.

INNERARITY, Daniel (1990) *Dialéctica de la modernidad*, Rialp, Madrid.

JAMESON, Fredric (1995) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

—— (1998) "Posmodernismo y sociedad de consumo", en *La posmodernidad*, ed. H. Foster, Barcelona, Kairós, pp. 165-186.

JAUSS, Hans Robert (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.

JENCKS, Charles (1977) *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli.

—— (1981) *Lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, G. Gili.

—— (1987) "Qué es el posmodernismo?, en *Los Cuadernos del Norte*, 43, pp. 2-17.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

LYOTARD, Jean François (1977) *Les transformateurs Duchamp*, París, Galilée.

—— (1987) *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.

—— (1988) "Le sublime et l'avant-garde», en *L'ainhumain. Causeries sur le temps*, París, Galilée, pp. 101-118.

—— (1994) *La postmodernidad explicada para niños*, Barcelona, Gedisa.

LENNON, John (1980) "Beautiful boy (darling boy)", en *Double fantasy*.

NAVAJAS, Gonzalo (1987) *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall.

OLSON, Charles (1955) "The Present is Prologue", en *Twentieth Century Authors – First Suplemente*, comp. S. J. Kunitz, Nueva York, pp. 741-742.

—— y Robert CREELEY (1987) *The Complete Correspondence*, vol. 7, Santa Rosa, Black Sparrow Press.

ONÍS, Federico de (1934) *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Librería y casa editorial Hernado.

PAZ, Octavio (1990) *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Caracas, Seix Barral.

PICÓ, Josep (1988a) "Introducción" en *Modernidad y posmodernidad*, comp. J. Picó, Madrid, Alianza, pp. 13-50.

——, comp. (1988b) *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza.

RINCÓN, Carlos (1995) *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (1989) *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos.

ROMEA CASTRO, Celia (2008) "¿Cómo leemos en la era de Bill Gates? Una mirada postmoderna a los textos", en *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, coord. A. Mendoza Fillola, Barcelona, Horsori Editorial, p. 91-103.

ROSENBERG, Harold (1961) *The Tradition of the New*, Nueva York, Grove Press.

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo (2009) *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ Esther (2001) *Postmodernismo y metaficción*, Madrid, Universidad Complutense.

TOMPKINS, Jane (ed.) (1980) *Reader-Response Criticims: from Formalism to Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

TORO, Alfonso de (1995) "El producto rizomórfico y el lector como detective literario: la aventura de los signos o la posmodernidad del discurso borgesiano", en Alfred Karl BLÜHER y Alfonso de TORO, (eds.), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt am Mainz, Vervuert/Hispanoamericana, pp. 133-168.

TOYNBEE, Arnold (1954) *A study of history*, vol. IX, Londres, OUP.

VATTIMO, Gianni (1985) *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

ISSN: 1594-378X

VATTIMO, Gianni (1990) "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?", en G. Vattimo *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 9-19.

—— (1991) *Ética de la Interpretación*, Barcelona, Paidós Ibérica.

—— (2001) "Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia", trad. Guillermo Piro, en *Pensamiento de los Confines*, 9/10, pp. 172-180.

VÁSQUEZ ROCA, Adolfo (2004) El hipertexto y las nuevas retóricas de la postmodernidad. Textualidad, redes y discurso ex-céntrico", en *Philosophica, Revista del Instituto de Filosofía*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

ZAVALA, Iris M. (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica,* Madrid, Austral.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La guerra de los bandoleros contra los arrieros, o el romancero de bandidos: entre la noticia y el mito

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Resumen
Los combates entre arrieros y bandidos han sido un tópico literario muy común en los romances y leyendas españoles documentados en los últimos siglos. Tienen, además, viejas raíces mitológicas. De este inmemorial antagonismo han quedado también testimonios en la historia y en las crónicas periodísticas de la España Moderna.

Palabras clave: arrieros, bandidos, romances, canciones, leyendas, mitos, historia oral.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Abstract
Fightings between muleteers and bandits were a common literary topic in Spanish ballads and legends documented in recent centuries. They also have old mythological roots. This old antagonism has also evidence in the history and the newspaper reports of Modern Age Spain.

Keywords: muleteers, bandits, ballads, songs, legends, myths, oral history.

En Castilla la Vieja andan bandadas de ladrones.
Junto á Sepúlveda salieron á unos arrieros que traían tabaco,
y escapándose uno, dio aviso al Corregidor,
y acudiendo, prendió dos, y porque los ahorcó,
más de cincuenta acometieron al lugar,
donde hubo una de los enemigos, muriendo algunos
y quedando otros descalabrados. Todas estas cosas son
efectos de la guerra (Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos*, 1654).

1. ARRIEROS Y LADRONES, O ROMANCES CON AIRES DE NOTICIAS

El romance de *El mozo arriero y los siete ladrones* ha sido muchas veces registrado en la tradición oral de la mitad occidental de la península ibérica. Galicia, Asturias, Cantabria, Castilla y León, Extremadura, La Mancha, Andalucía Oriental y —muy tenuemente— Portugal han sido los solares en cuyo repertorio folclórico ha pervivido hasta prácticamente nuestros días. Aunque no conozcamos ninguna versión en pliegos de cordel, su estilo es el propio de los romances tardíos, impresos y vulgares que vieron la luz sobre todo en el siglo XVIII, algunos de los

José Manuel PEDROSA BARTOLOMÉ, "La guerra de los bandoleros contra los arrieros o el romancero de bandidos: entre la noticia y el mito", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 89-113.
Recibido el 16/01/2016 · Publicado el 28/07/2016

cuales sufrieron, como fue seguramente su caso, procesos intensos de oralización y hasta de tradicionalización.

Las versiones más extensas, detalladas y de aspecto más conservador que conocemos de *El mozo arriero y los siete ladrones* relatan el enfrentamiento de un arriero vivaz y temerario con siete bandidos a los que se identifica en algunas pocas variantes como franceses; el arriero, que acaba matando a varios ladrones y poniendo en fuga a los demás —los agresores estaban compinchados además con unos venteros de muy mala catadura—, acaba comunicando al rey la mortandad que ha provocado, y el rey le concede una recompensa o pensión. Por cierto, que la proeza del arriero llega a los oídos reales por el cauce del rumor en alguna versión de sesgo conservador, y por carta en las versiones que parecen más innovadoras. Algunas variantes muy escasas pero arcaizantes del romance identifican al monarca con Felipe V (rey de España entre 1700 y 1746) o con Fernando VI (rey entre 1746 y 1759).

Las alusiones a los franceses y a los primeros reyes Borbones abonan la posibilidad de que el romance naciera o al menos la de que evoque el ambiente de la primera mitad del siglo XVIII, o, si se quiere, de las décadas posteriores a la victoria de los franceses sobre los austríacos en la Guerra de Sucesión Española (1701-1713) y al afianzamiento en el trono del rey Borbón Felipe V. Cierto es que los odios y recelos antifranceses llevaban arraigados en España desde la Edad Media. Pero también lo es que *El mozo arriero y los siete ladrones* no parece ser romance viejo. Es posible que algunas partidas de antiguos soldados franceses se hubiesen quedado entonces en España, entregados al pillaje, y que a ellos se refiera el romance; puede también que los franceses maleantes que asoman por algunas versiones del romance fueran ecos de los que por aquellos siglos entraban en España desempeñando oficios viles relacionados con la venta ambulante, la calderería y la hojalatería, la mendicidad o los espectáculos juglarescos o circenses con animales, que sabemos que en ocasiones eran desempeñados por franceses y también por saboyanos e italianos itinerantes; la distancia que había entre la itinerancia nómada y el latrocinio no era muy marcada en ocasiones. No hay que descartar tampoco la posibilidad de que la alusión a los franceses malhechores fuera una adherencia tardía alusiva a los franceses que deambularon por España en época ya napoleónica, pese a que ello incurriría en anacronismo respecto a las menciones a Felipe V o Fernando VI. Lo que es innegable es que en las versiones que pueden darse por más arcaizantes o conservadoras del romance han quedado cifradas curiosas tensiones antifrancesas, que resultan algo paradójicas —puesto que nuestros reyes del XVIII y del XIX eran de estirpe francesa— y cuyas claves no resulta hoy fácil desentrañar.

Conozcamos ya esta versión del romance de *El mozo arriero y los siete ladrones*, excepcionalmente pormenorizada y conservadora, y notable no solo por su alusión a los franceses y a Fernando VI, sino también porque en ella el rey es informado oralmente y no por carta —como sucede en la inmensa mayoría de las versiones— de la proeza del arriero. ¿Primaría en las versiones prototípicas la comunicación de noticias de viva voz, y será el tópico de la carta incorporación relativamente tardía?

La versión es del pueblo de Moveros (Zamora), y fue anotada por Tomás Navarro Tomás en torno a 1910:

¡Válgame Nuestra Señora, me valga el señor San Pedro!
Camino de Extremadura iba un valiente *arriguero*,
seis machos lleva cargados, siete con el cebadero.
En el medio del camino seis ladrones le salieron:
—¿Dónde va el señor galán, dónde él va, buen *arriguero*?
—Camino de Extremadura con estas cargas que llevo.
—Aguarde y iremos juntos como leales compañeros.
Y en las ventas de Fonfría echaron vino y *bibieron*.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Bebe uno y bebe otro, nadie brinda al *arriguero*.
Barriguero, que no es tonto, cogió su bota diciendo:
—¡Brindo por el rey de España, porque es católico y bueno,
que no le da guerra a nadie si no se la dan primero,
y no el pícaro el francés que la da a cada momento!
—Cállese el señor galán, cállese el buen *arriguero*,
si no tiene cortesía, aquí se la enseñaremos,
que para cada español seis franceses ya tenemos.
—Pues yo, *pa* seis que me tocan, a Francia no he de ir por ellos.
Desenvainan las espadas, desafían los aceros;
y a las primeras mudanzas cuatro *caeron* al suelo,
los otros dos escaparon, si no, hiciera lo *mesmo*.
Voces daba la ventera, voces daba al Rey del Cielo,
que le prendan aquel hombre, aquel valiente arriero.
—Cállese usted, la ventera, no le pase a usted lo *mesmo*.
Ya se corren las noticias por Madrid y por Toledo
y lo ha llegado a saber el rey don Fernando Sexto;
luego lo manda llamar aquel valiente *arriguero*:
—Si quieres ser capitán con cien ducados de sueldo.
—No quiero ser capitán, ni cien ducados de sueldo,
quiero volver a mis machos y ser valiente *arriguero*
y volver por los caminos derrotando bandoleros.
(Salazar, 1999: 55-56)

Esta otra versión fue registrada por mí en el año 1990 en el pueblo de Doney de la Requejada (Zamora). Muy conservadora de nuevo en su estilo y desarrollo, menciona al rey Felipe V, pero no tilda de franceses a los bandoleros:

Caminito de Guadarrama camina un valiente arriero,
seis mulas lleva de carga, siete con el cebadero;
en el medio del camino los ladrones le salieron:
—¿*Ónde* camina el galán, *ónde* camina el mancebo,
—Caminito Guadarrama, con un recado que llevo.
—Caminemos, vamos juntos como buenos compañeros.
Al bajar una costita y al entrar en un arroyuelo,
en la venta de Panfrío sacaron pan y comieron,
en la venta de Buenvino sacaron vino y comieron.
Todos comen, todos beben, nadie brinda al arriero,
si no ha sido el más pequeño en favor del mayor de ellos.
—Toma este vaso, el galán, tómalo por el postrero.
Cogiera el vaso en la mano, de esta manera diciendo.
—Brindo por Felipe V, que era católico y bueno,
que a nadie le armaba guerras si no se la arman primer.
Sacara un fuerte trabuco …….
y del primer trabucazo, cinco derribó en el suelo.
Los otros dos que le quedan, hecho un lobo carnicero.
Voces daba la ventera, voces que claman al cielo.
—Que a mí me deja perdida este valiente arriero,
que ha matado siete ladrones y a mi marido el primero.
El arriero, como agudo, al rey le escribió al momento.
que ha *matao* siete ladrones que le venían persiguiendo.
Y el rey le ha contestado ……
si quería ser soldado o si quería ser sargento.

—Yo ni quiero ser soldado, yo no quiero ser sargento,
que quiero andar por el mundo recogiendo a bandoleros[1].

De esta versión que fue registrada en 1983 en el pueblo de Estrada (Lugo) nos interesa sobre todo el inicio, que identifica a los ladrones con *gabachos*, apelativo despectivo de los "franceses":

Por la villa de Valverde se paseaba un arriero;
buena media, buen zapato, buena capa y buen sombrero;
seis machos lleva de carga, siete con el cebadero,
ocho se pueden contar con el de la silla y freno.
Llegando al medio camino, los ladrones le salieron.
—¿A dónde camina el mozo, *aónde* camina el *arrero*?
—Para la villa de Can, para un recado que llevo.
—Allí caminamos todos como buenos compañeros,
somos unos pobres homes y nos vamos sin dinero.
—Por dinero, no se aflijan, …….
que tengo yo más doblones que aquí hay de aquí en el cielo.
Todos, como eran gabachos, unos para otros se rieron.
Llegan a la venta de Val, sacaron vino y bibieron.
El primero vaso de vino fue para el mozo arriero.
—Que beba el mozo, que beba, que beba el mozo arriero.
—Bebo por el rey de España, que es católico y bueno,
que no da guerras a nadie si non que se las dían primero.
—Habla, mozo, bien si quieres, que si no te aprenderemos,
que para un mozo español, seis franceses seremos.
—Pues de cinco que me faltan a España no he de ir por ellos.
Desenvainaron seis sables para el mozo arriero;
también desenvaina el suyo que brilla como un acero…
(Valenciano, 1998: 384)

He aquí otra versión del romance, recogida por mí en el pueblo de Escurial (Cáceres) en 1990. Omite ya cualquier referencia a la nacionalidad francesa de los ladrones y olvida el nombre propio del rey, pero amplifica en cambio, de manera muy sofisticada —incorporando hasta a una reina lectora—, el motivo de la escritura y la lectura de la carta del arriero. Asimila además, aunque sea muy al vuelo, un motivo folclórico y literario, el del tropezón del caballo que augura desgracias ("al revolver de una esquina / tropezó el macho *alantero*"), que cuenta con ancestros literarios y folclóricos absolutamente clásicos[2]. Esta versión resulta pues crucial para ayudarnos a entender cómo un romance cuyas versiones más arcaizantes contenían referencias históricas de aspecto más o menos realista fue poco a poco deslizándose hacia una trama con más ingredientes novelescos y fantasiosos, y con más guiños a costumbres y tecnologías —como la de la lectura—

[1] Versión registrada por mí a Olegario Centeno, de unos 60 años, en Doney, el 4 de agosto de 1990.

[2] Es motivo que Cervantes puso en boca del mismísimo don Quijote II, lviii: "Llega Cipión a África, tropieza en saltando en tierra, tiénenlo por mal agüero sus soldados, pero él, abrazándose con el suelo, dijo: *No te me podrás huir, África, porque te tengo asida y entre mis brazos*"; véase Cervantes Saavedra (1998: 1098). Por su parte, Sancho, en el *Quijote,* II, viii (1998: 686-687), ponía en cuestión tales supersticiones, pues "solo le oyeron decir que cuando tropezaba y caía se holgara no haber salido de casa, porque del tropezar o caer no se sacaba otra cosa sino el zapato roto o las costillas quebradas; y aunque tonto, no andaba en esto muy fuera de camino". Sobre los antecedentes clásicos (Herodiano, Amiano Marcelino, Julio Obsecuente, etc.) y los paralelos folclóricos de este tipo de creencias, véase Beltrán, 2005; Requena, 2012; y Piñero Ramírez y Pedrosa, 2015. Este último artículo hace un detallado análisis del papel que el motivo funesto de la caballería que tropieza cumple en algunos versos ("cayó mi mula conmigo, / perdí mi puñal dorado, / ahogáraseme un page / de los míos más privado") del trágico romance medieval de *La muerte del maestre de Santiago*.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

novedosos o pujantes, al ritmo en que los elementos noticieros perdían y los actualizadores ganaban espacio social:

Por la sierra de Mambibre se pasea un arriero,
buen zapato, buena media, buen bolsillo de dinero;
arreaba siete machos, ocho con el delantero,
nueve se pueden contar con el de la silla y freno;
al revolver de una esquina tropezó el macho *alantero*:
—Adelante, malas mañas, que allí está lo que yo quiero.
Al volver de una sierra salen siete bandoleros:
—¿Dónde camina el buen mozo? ¿Dónde va el arriero?
—Camino para La Mancha, con un recado que llevo.
—A La Mancha vamos todos, como buenos compañeros.
Siete amigos que somos, ninguno tiene dinero.
—Por dinero no lo hagáis, y adelante, compañeros,
que llevo yo más doblones que estrellitas tiene el cielo.
En la venta de Aragón echa vino el bandolero,
y el primer vaso que echa se lo dan al arriero:
—¡Que lo beba el gran demonio, que yo veneno no bebo!
Siete bandidos que iban, siete sables relucieron,
sacó el arriero el suyo, que corta más que el acero;
siete bandidos que eran, cinco cayeron al suelo;
los otros dos que quedaron huyeron con mucho miedo.
La ventera daba voces por el vino que bebieron;
vino la Guardia Civil, prendieron al arriero,
y el arriero consigue el mandar al rey un pliego,
y la reina se sonríe cuando lo estaba leyendo:
—¡Si no hubiera matado cinco, hubiera matado ciento!
Mientras el arriero viva, cinco reales tiene el sueldo[3].

La penúltima versión de *El mozo arriero y los siete ladrones* que vamos a conocer, registrada en El Bierzo leonés (el colector-editor no especificó en qué pueblo) y publicada en 1977, es absolutamente excepcional, porque introduce versos de gran originalidad, no documentados en otras versiones, y porque además refunde e invierte toda la trama y hace al arriero insólitamente perdedor —hasta de su vida—, frente a los ladrones. No tiene parangón en lo que conocemos de la tradición oral hispánica, y nos desvela la potente capacidad recreadora que puede llegar a tener la *vox populi* transmisora de los romances:

De Villafranca a Bembibre caminaba un caballero
todo vestido de blanco montando un caballo negro.
En llegando a unas linares cuatro ladrones salieron,
unos eran de Sahagún, otros montañas del Bierzo.
—¿A dónde caminas, mozo tan arrogante y contento?
—A Bembibre voy, señores, que voy me a hacer casamiento.
Hablan de la niña blanca, de los Infantes del Bierzo,
de los reyes de León y de aquel buen caballero.
Al llegar a un mesón sacaron vino y bebieron:
ellos beben un cuartillo, a él le dan cuartillo y medio.
En medio de la bebida muy buenos brindis le dieron.
Sujetáronle entre todos y quitáronle el dinero.

[3] Versión recogida en Escurial (Cáceres), el 17 de abril de 1990, a Isabel Cabezal, de 58 años, Ana Rubio, de 63, y Marciana e Isabel Mellado, de 64.

ISSN: 1594-378X

Lo llevaron de las manos por detrás del monasterio,
diéronle cuantas pudieron y tendiéronle en el suelo.
Des' otro día lo encuentran los monjes de Carracedo.
—¿Por qué encuerdan las campanas? —Por aquel buen caballero.
(Diéguez Ayerbe: 1977, núm. 89)

Esta otra versión también leonesa (su colector-editor tampoco especificó de qué pueblo), publicada en 1941, se ajusta al guión más convencional del romance en todo excepto en la alusión a un extraño "rey de León" y en el desenlace, que vuelve a resultar aciago para el arriero:

Por camino de Bembibre se pasea un caballero;
buen zapato, buena media, buen bolsillo con dinero.
Ocho machos arreaba, nueve con el delantero
y diez se pueden llamar con el de la silla y freno.
Al revolver de una esquina, cuatro amigos le salieron.
—¿*Pa* dónde camina el mozo? ¿*Pa* dónde va el arriero?
—Yo camino *pa* La Mancha. —Adelante, compañeros,
a La Mancha ya no vamos que no tenemos dinero.
—Por dinero no asustarse; adelante, compañeros,
que tengo yo más doblones que estrellas hay en el cielo.
A la llegar a una venta, una pintica pidieron.
—El primer vaso que salga, salga por rey de León,
salgo por rey de León, que es muy poderoso y bueno.
Hicieron una descarga, y tres cayeron al suelo,
y dos de los que quedaban le mataron al arriero.
(Domínguez Berrueta, 1971: 289-290)

Las limitaciones de espacio nos obligan a desistir del análisis de más versiones del romance de *El mozo arriero y los siete ladrones* y a mirar hacia otros tipos romancísticos. Convendrá que nos fijemos ahora, por tanto, en el mucho menos común romance de *Los dos arrieros y los ladrones*, que ha sido registrado en un área más limitada, sobre todo en las provincias de Salamanca, Cáceres, Ávila y Toledo. Se trata de un poema que no sabemos hasta qué punto pudo ser noticiero ni reflejar algún crimen concreto. Pero lo cierto es que nos hace testigos de un suceso turbio, oscuro, sin concesiones a la comicidad ni a la fantasía, que parece sacado de una fría página de sucesos o de un descarnado grabado goyesco: el simple y llano asalto a dos arrieros que viajaban juntos por un espacio montaraz, y el asesinato a sangre fría de uno de ellos; las dos víctimas —detalle importante— habían sido espiadas por los ladrones en el momento en que contaban el dinero que llevaban en "el mesón de la Estrella".

La primera versión que vamos a conocer fue registrada en el pueblo de El Payo, en la comarca de El Rebollar de Salamanca, en 1972; la segunda, del pueblo de La Garganta (Cáceres), fue publicada en 1984:

Salieron dos arrieritos del lugar de Cabrizuela
con dos mulitos cargados para ganar la moneda.
Y en el medio del camino con los ladrones se encuentran:
—¿*D'ándi* son los arrieritos? ¿*D'ándi* son y *lo que* llevan?
—Señor, llevamos *azúca* y somos de Cabrizuela.
Los ladrones se retiran, los arrieritos se quedan,
y le dice Juan a Francisco: —Prepara bien la escopeta,
que esos dos que van ahí no me dan buena sospecha.
Y al subir de un arroyito y al bajar de una barrera,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

tiran un carabinazo, Francisquillo cayó a tierra.
¡Válgame la Virgen Santa, válgame la *Madalena,*
que ha matado al mejor mozo que andaba por estas tierras!
—¡Ay de mí, que me han partido por medio mi *reñonera!*
Salió el ladrón más pequeño, con un pañuelo de seda:
—Toma, limpíate esa sangre, que no es mucha la que llevas.
—¿Qué será de mis hijitos, ¡ay!, que sin padre se quedan?
¿Qué será de mi mujer, cuando le llegue la nueva?
—Yo no te pregunto eso. ¿Dónde llevas la moneda?
—En el macho delantero, envuelto en una talega,
monedas de a veinte duros y también de a veinte y media,
que las he traído ganadas desde Madrid a esta tierra.
—Si una moneda me falta te he de cortar la cabeza,
que ayer tarde las conté en el mesón de la Estrella.
(Iglesias Giraud e Iglesias Ovejero, 1998: 131)

Dos arrieritos salieron del pueblo de Cabezuela,
con sus mulitas cargadas para ganar la moneda;
en el medio del camino, con los ladrones se encuentran;
les preguntan de *a ónde* son, lo que traen y lo que llevan:
—Señores, traemos azúcar y somos de Cabezuela.
Los ladrones se adelantan, los arrieros se quedan;
le dice Juan a Francisco: —Prepara bien la escopeta,
que esos dos que van delante me van dando a mí sospecha.
Al subir un regajito, al bajar una barrera,
tiran un carabinazo: Francisco cayó en la tierra.
—¡Jesucristo del Amparo! ¡Virgen Santa de la Peña!
¡Que han matado al mejor mozo que había en toda esta tierra!
—No te pregunto yo eso; pregunto por la moneda,
que ayer tarde la contásteis en el mesón de la Estrella;
y me estuve yo enterando, enterándome bien de ella:
monedas de a veintiuno y también de veinte y media.
—En el macho cebadero, envuelta en una talega.
—Y si acaso me engañaras, te cortara la cabeza.
De los dos el más pequeño saca un pañuelo de seda:
—Toma, límpiate esta sangre, que no es mucha la que llevas.
(Majada Neila, 1984: 181)

Por cierto, que en el pueblo de Robleda, que está en la misma región salmantina de El Rebollar en que quedó documentado uno de los romances anteriores, fue registrado en 1971 este otro romance —sus editores lo titularon *Un carretero*— que muestra signos muy claros de depender de algún pliego impreso y vulgar, y de mucha más tenue oralización. Su tono vuelve a ser desnudamente realista —como el de *Los dos arrieros y los ladrones*—, sus marcas de espacio —entre Murcia y Caravaca— apuntan hacia (o fingen) una topografía concreta, y su argumento bien podría hallarse próximo a sucesos no sabemos si verdaderos, pero sí al menos verosímiles. ¿Podríamos estar, por tanto, ante un ejemplo relativamente legítimo de romance noticiero?

Imposible afirmarlo con seguridad, ni siquiera con certeza: hay en él otros ingredientes que dejan abierta la posibilidad de que todo el poema sea convencional y apócrifo artefacto literario, ya que comparte tópicos y líneas argumentales —desde el espionaje en la venta hasta la recompensa al arriero por andar matando bandidos— sospechosamente análogos a otros que nos han ido ya saliendo al paso. Seguimos inmersos, pues, en un ambiente de crudas violencias

ISSN: 1594-378X

perpetradas en los caminos que tan cerca pudieron estar de la sombría historia real como del estereotipo épico-novelesco:

Sagrada Virgen del Carmen, Madre de toda bondad,
déime gracia y así explicaré un caso fatal.
Aquí se para mi pluma y el pulso *alpienza* a *tembrar,*
y al ver entre los hermanos tan grande la crueldad.
Vivía un hombre *y* honrado, dedicado a trabajar,
…… como el maldito Satanás;
le ha dado el mal pensamiento para matar y robar.
Para su acompañamiento se buscó seis hombres más.
Para no ser conocidos visten de sacerdotal.
Y en una *posá* de Murcia y un carretero al parar,
y este carretero lleva una suma regular.
Son cuarenta mil reales, y tenía que marchar
sotro día con urgencia y *Alcaravaca* entregar.
Como los malos sabían por dónde iba a pasar,
y a la salida de Bullas a este fueron a observar,
a la salida de Bullas el escabroso pinar,
al pasar de un regatito …….
se presenta un padre cura y así le *empencipió* a hablar:
—Por Dios te *pío,* carretero, *de que* me dejes montar,
que he venido a decir misa y como no estoy hecho a andar,
me encuentro tan fatigado y de aquí no puedo pasar.
Bondadoso el carretero, y lleno de humanidad:
—Venga *usté* aquí, padre cura, que aquí podrá descansar.
Al cogerlo por los brazos, como el viento es singular,
se le *alevantó* la sotana y se le descubrió su mal.
Rodeaba su cintura una canana *montal,*
un trabuco y dos pistolas con un enorme puñal.
Se ha embozado en una manta y resueltamente echó a andar
pensando para en silencio, ……..
de tratar de armarse igualmente para su *defensidá.*
A los pocos pasos que anduvo, así le hubo de hablar:
—Aguárdese, padre cura, …….
que voy a sacar una manta que ahí en las bolsas irá.
Mas no ha apercibido el cura *ni enque* iba con la maldad,
que el carretero sacaba de *la su* alforja un puñal,
y en la manga de la chaqueta se lo hubo de preparar.
Sentándose frente a él, así le comenzó a hablar:
—¿Adónde va usted, buen cura, si ha de decir la verdad?
—Yo voy adonde tú vayas, y ahora me vas a entregar
el dinero que en el carro sé yo muy fijo que va.
—Ese dinero, buen cura, no se lo puedo entregar,
que soy un pobre criado y tengo cuentas que dar,
……. y esta noche al regresar
me preguntará mi amo dónde está esa cantidad.
Le diré que me han robado, no lo puedo acreditar,
de manera es que yo pierdo mi conducta y mi bondad.
Y entonces dijo con saña: —Bastante has hablado ya,
ahora te quito la vida y entregas ese total.
Echó el trabuco a la cara con mucha serenidad.
Consintió que la cabeza del cuerpo *alpenzó* a saltar,
el carretero se impuso, y se tuvo que bajar.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Y él pensaba para en silencio, ……
si aquellos miembros se acabaran de enfriar
…… al campo podría tirar.
Pero no lo pudo hacer porque lo buscaban ya
al bandolero fingido, nombrado Juan Aguilar.
—Carretero, ¿ha visto un cura? —No, señor, no he visto *na.*
—Decid vosotros, señores guardias, si *hís* de decir la verdad.
¿Por qué es tanto preguntar por ese buen sacerdote?
Porque es que yo me admiro de esto …….
—Es capitán de ladrones, y ha hecho mil estragos ya,
y que sea vivo o que sea muerto ……
a la capital de Murcia lo tenemos que entregar:
…….. —Presenten su credencial,
porque como él finja de cura, puede usted fingir igual.
Ese hombre que buscáis, aquí en el mi carro va.
Y los guardias se admiraban al ver su serenidad.
Sacó la cabeza del saco, la cabeza y nada más
—Y no me doy por contento en este caso fatal,
que no me creo que en el campo él solo está.
—Salga el sol por donde salga, usted puede caminar,
que por *andiquiera* nosotros salvamos su responsabilidad.
—El cura lo he matado yo, y soy yo el que lo ha de presentar.
Apremiado quedará, una peseta le han quedado.
y licencia para armas, las que quisiera gastar.
(Iglesias Giraud e Iglesias Ovejero, 1998: 132-135)

2. ENTRE LO REALISTA, LO FANTÁSTICO Y LO MITOLÓGICO

Los varios tipos de romances que acabamos de conocer tienen en común el hallarse instalados en la frontera conflictiva en que la crónica de sucesos con pretensiones de realista mezcla su voz con la ficción literaria de recursos más amañados. Cierto es que ni sus estilos ni sus argumentos son del todo homogéneos; pero sus tramas tienen, en algunos momentos, el aire de ser variaciones sobre lo mismo. Ello ha de deberse a que son todos reflejo, en primer lugar, de la terrible inseguridad en las vías de comunicación que tuvo amedrentada durante siglos a la sociedad española. Arrieros, carreteros, trajinantes, conductores de correos y diligencias, viajeros espiados en las ventas —con la complicidad a veces de los venteros y de los nativos aledaños— y asaltados después con resultado incierto —expoliados o muertos casi siempre, vencedores y merecedores de compensación casi nunca— debieron ser parte del paisaje social más dramático de la época.

Pero además de personas de carne y hueso, todos aquellos seres humanos se convirtieron también —y bien a su pesar— en personajes de un guiñol literario altamente formalizado, que sacaba una y otra vez a escena actantes y secuencias que parecían calcados por el mismo patrón: el arriero o los arrieros desvalidos, el espacio agreste, los bandidos disimulados, el espionaje en la venta, el asalto a traición y la lucha a muerte. Todos esos elementos trascenderían la realidad histórica de la que manaron, se colarían de mil maneras en la palabra narrada y andarían en bullente circulación por la vía de infinitos rumores orales, habladurías y leyendas en prosa susurrada. En paralelo, en cruce o en simbiosis, muchísimas veces, con las noticias que difundía la prensa en letra impresa de la época, según analizaremos enseguida.

En el seno de todo ese complejo magma histórico y cultural, los romances de arrieros y ladrones —no solo los que ya hemos conocido, sino otros que también circularían y de los que no conservamos rastro— debieron ser una especie de rama sofisticadamente destilada, en

ISSN: 1594-378X

verso octosílabo muy específico y con el adorno de melodías que contribuirían a dar un sublimado temple estético a los dramas horribles que narraban.

Ahora bien: hay algo que acerca de manera muy original y significativa toda esta producción romancística a la literatura de corte aproximadamente realista y noticiero: la firmeza con que evita caer y con que planta cara incluso a la representación positiva e idealizada de lo que ha dado en llamarse *el bandido bueno* o *justiciero*, tan productivo en otros repertorios de la cultura no solo hispana sino también universal, según demostró una monografía de Eric Hobsbawm, *Primitive Rebels* (1959), que marcó un hito muy influyente en las investigaciones sobre bandidismo. No es que falten, en el imaginario español, las leyendas acerca de bandidos generosos y galantes —aunque en vida no lo fueran tanto, ni mucho menos—, como Roque Guinart (1582-1635) —que asomaba en el *Quijote* II, 60—, Joan de Serrallonga (1594-1634) —cuya leyenda ha sido objeto de un análisis muy reciente y original de Renáta Bojničanová[4]—, Luis Candelas (1804-1837), José María el Tempranillo (1805-1833), Curro Jiménez (1819-1849) —inmortalizado por una serie televisiva (1976-1978) de popularidad inmensa en España—, o El Pernales (1879-1907). Particularmente significativo, como contrapunto de los romances de bandoleros que estamos analizando, fue el caso de Diego Corrientes, quien fue ensalzado en romances y canciones a medio camino entre lo épico y lo sentimental:

> Sabemos que desde el tercer o cuarto decenio de la primera mitad del Ochocientos se vendía una *Nueva historia de Diego Corrientes y sus amores con Consuelo Domínguez*, narración en prosa que ocupaba cuatro pliegos, y se estuvo imprimiendo en España hasta finales del XIX. Se conoce otra versión del mismo texto en prosa, llamada *Historia de Diego Corrientes o El bandido generoso*, que se publicó bajo la autoría de D. J. F.1. La historia de estos amores, que por lo que se ve debieron de ser muy populares, tuvo también su réplica dramática en un texto en verso titulado *Pasillo de Diego Corrientes*, y se conocía también otra versión más corta, asimismo en verso, de esas relaciones del bandido utrerano con Consuelo…
>
> Diego Corrientes,
> el ladron de Andalucia,
> el que a los ricos robaba
> y a los pobres socorría.
>
> (Piñero Ramírez, 2007: 191 y 194).

Llama por eso la atención que los bandidos de nuestros romances de *El mozo arriero y los siete ladrones*, *Los dos arrieros y los bandidos* y *Un carretero* no tengan nada de justos, ni de generosos ni de sentimentales: son delincuentes y asesinos sombríos, oscuros, sin entrañas y sin escrúpulos, escoria humana sin paliativos. Puede que tampoco sean históricos en el sentido estricto del término, pero tampoco fueron de ninguna manera idealizados ni mitologizados, y se quedaron al ras de la tierra que ensangrentaron. Son puros *bandidos malos*, radicalmente opuestos a los *bandidos buenos* que con mayor frecuencia nos ha acercado la literatura tradicional.

Conviene puntualizar, en cualquier caso, que hay en el repertorio tradicional español otros romances de arrieros enfrentados a bandoleros, o de arrieros por un lado y bandoleros por otro, que siguen sin caer en la idealización del *bandido bueno* —al revés, agravan y hasta demonizan la figura del *bandido malo*— mientras incurren por vías diferentes en lo fantasioso, novelesco o sobrenatural. Apreciémoslo, por ejemplo, a la luz del rarísimo romance de *El*

[4] Bojničanová, 2011. Se trata de un estudio comparativo muy importante de las figuras de Juraj Jánošík (1688-1713) y Joan de Serrallonga (1594-1634), bandoleros emblemáticos de Eslovaquia y Cataluña.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

demonio y el arriero que fue registrado en Constantim (concejo de Miranda do Douro, Portugal) en 1980, en un castellano que solo al final se tiñe un tanto de portugués:

—¿Adónde vas, Alexandre, adónde vas, arriero?
—Vamos a la romería, vamos los dos compañeros.
Mas tú no has de rezar, ni en eso llevar atento.
Cuando iban algo adelantre encontraron un crucero;
Alejandro, como cristiano, de nuevo quitó el sombrero.
Cuando miró para atrás ya no avista el compañero.
—Para ser confessor d' almas, no me gusta tu aspecto:
tenes las uñas muy largas, que las arrastas por el suelo.
—En mi vida calcei sapatos ni he dado cuarto al zapatero.

"E depois quando le falou na alma é que não sei. Ele depois benzeu-se e o demónio fugiu", aclaró al final la voz cantante, poniendo énfasis sobre la derrota final del diablo (Fontes, 1997: núm. X11).

Las leyendas tradicionales acerca de diablos que abandonan una presa humana cuando ella hace algún signo de devoción cristiana son muy comunes en la tradición oral de todo el mundo hispánico. El diablo en concreto de este romance es, además, pariente de los diablos cojos o con los pies o calzados anómalos (puesto que se jacta de que "en mi vida calcei sapatos ni he dado cuarto al zapatero") que pueblan el folclore hispano e internacional. No vamos a poder detenernos, por consiguiente, en hacer un análisis específico de su trama ni de sus motivos constituyentes, que nos obligarían a largos excursos. Baste decir que el arriero del romance portugués, enfrentado en esta ocasión no a un bandolero, sino al mismísimo diablo que se hace el encontradizo con él, nos guía de manera decidida hacia unos territorios, los de la literatura fantástica, netamente diferentes de los relativamente realistas por los que hasta ahora nos hemos movido.

Muy aleccionador será traer también a colación, para seguir profundizando en nuestro análisis de la peculiar combinatoria de motivos e ingredientes que se engarzan en esta familia de composiciones, una versión del romance de *La romera perdonada* que fue registrada en Luriezo (Cantabria) en las primeras décadas del siglo XX. Si en el caso del romance anterior, el de *El demonio y el arriero,* había arriero, pero no bandido (sustituido por el diablo), aquí encontraremos bandidos pero no arriero (sustituido por una joven romera que hace un peregrinar a Roma que recuerda el de la canción narrativa de *Los primos romeros*).

Pero lo que resulta altamente significativo para nosotros es que, en este raro y muy desatendido romance, la indefensa romera se enfrenta en mitad del campo a cinco bandoleros, de los cuales mata a tres y obliga a huir a otros dos; para presentarse después ante el Papa, el cual disculpa tal mortandad y le entrega al final "doscientos maravedises". Las analogías argumentales e ideológicas con los romances de *El mozo arriero y los siete ladrones* y de *Un carretero* resultan obvias, pese a la selva de motivos discrepantes. El más exagerado de ellos puede que sea que la romera está embarazada y alumbra a su criatura en los palacios del Papa, nada menos. Otros tópicos vinculan, en cambio, a *La romera perdonada* al tronco convencional de los romances: así, resulta muy revelador el que el encuentro con los ladrones se produzca a las orillas de un río ("a la orillita del río y a la sombra de una rama"), lo que enlaza con lo que sucedía en la versión de *El mozo arriero y los siete ladrones* que fue registrada en Doney de la Requejada, Zamora ("al bajar una costita y al entrar en un arroyuelo"), o con la de *Los dos arrieros y los dos ladrones* de La Garganta, Cáceres ("y al subir de un arroyito y al bajar de una barrera"). Todo ello apunta, en fin, hacia un motivo formulaico muy antiguo, el del río cuyo tránsito anuncia o marca algún suceso violento y aciago, que encontramos también en versiones muy viejas de los romances de *La muerte del maestre de Santiago* ("a la passada de un río,

ISSN: 1594-378X

passándole por el vado / cayó mi mula conmigo, perdí mi puñal dorado"), de *Cavalleros de Moclín* ("a la passada de un río y al saltar de una acequia / del arnés que iva vestido caídosele ha una pieça"), de *Ya se salen de Castilla* ("que ninguno passe el río ni allá quiera passar, / que aquel que allá passare a Salas no volverá"), etc. (Piñero Ramírez, 2007: 191 y 194):

En las calles de Madrid, muy bien rica y hacendada
residía una señora, que se llama doña Juana;
esta tal tenía un hijo, que don Antonio se llama,
y tenía devoción de que misa celebrara.
No la tiene don Antonio, que tiene dada palabra
a una niña muy hermosa, que se llama doña Juana.
Al cabo de nueve meses, ella salió embarazada;
a nadie se lo decía ni a nadie se lo contaba;
a su madre le decía con amorosas palabras:
—Madre mía, voy a Roma, me es fuerza que a Roma vaya,
que estoy preñada de un primo y es fuerza que a Roma vaya.
Su madre, altiva y soberbia: —Hija —le dice que vaya;
—si has de afrentar mi linaje, procura dejar mi casa.
Ella se fue a despedir del primo que tanto amaba.
—Primo mío, voy a Roma, me es fuerza que a Roma vaya.
—No te pongas en camino siendo niña y muchacha,
mira que los pretendientes sabemos bien lo que pasa.
—No te dé cuidado, primo, no tengas pena por nada,
que llevo en este mi pecho ……..
a mi Señor Jesucristo y a su Madre Soberana.
En el medio del camino ya iba rendida y cansada;
a la orillita del río y a la sombra de una rama,
se puso a descansar y un ruido la despertara.
Eran cinco bandoleros de los de la vida airada,
que matan a los que pueden y roban a los que pasan.
—¿Qué haces sola en este sitio, siendo tan niña y muchacha?
—Hijos míos, voy a Roma, a un caso que me importaba.
—Esta noche es con nosotros, que allá se irá a la mañana.
—No lo quiera Dios del cielo, ni la Virgen Soberana,
que yo le armara traición al que tanto me estimaba.
Y se enredaron los cinco y armaron una batalla.
De los cinco maté a tres, los dos se libran por pata,
dicen que van a dar parte de los muertos que quedaban.
Ella se marchó contenta, como la que no hizo nada.
El sábado por la tarde se puso a los pies del Papa;
lo primero que confiesa que a los tres muertos dejaba.
—Si han querido derribarte, véngate muy buena Pascua.
Lo segundo que confiesa, que del primo va preñada.
—Mujer preñada de un primo merece pena doblada.
Estando en estas razones, le dio el parto a doña Juana.
Manda el Papa que la pongan a recado en una cama;
que la dieran de comer de lo que tuviera gana;
que la dieran de beber vino tinto de la Nava.
Al cabo de los nueve meses, salió con salud doblada,
doscientos maravedises la dio para que gastara,
un pajecito 'e los suyos que la pusiera en su casa;
de penitencia la echó, de penitencia la echara,
que casase con su primo, aunque pese a quien pesara.
(Cossío y Maza Solano, 1933-1934: II, 53-56).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El romance de *La romera perdonada* está en clave apreciablemente más fantasiosa que *El mozo arriero y los siete ladrones*. Pero el hecho de que compartan motivos y tópicos argumentales inconfundiblemente próximos —el sujeto itinerante e indefenso que mata a la mayor parte de los bandidos y pone en fuga a los restantes, y que apela al rey o al Papa, quienes le disculpan, ensalzan y otorgan un premio económico—, no deja de ser muy ilustrador de los modos de producción y reciclaje de la poesía oral y de la insólita malla de intertextualidades en que suelen confluir tipos narrativos que en principio parecen muy distantes entre sí.

Pero además, el cotejo entre los dos romances apoya la formulación de una conclusión muy relevante, que será fuerza dejar por ahora muy sintéticamente apuntada: los romances de *El mozo arriero y los siete ladrones*, *Un carretero*, *La romera perdonada*, son ficciones protagonizadas por héroes que asumen la función de limpiar alguna vía de tránsito de la agresión de los seres malignos que la hacen impracticable. En la mitología clásica fueron, entre muchos otros, Hércules, Teseo, Belerofonte y Aquiles los héroes que con más empeño se encargaron de exterminar bandidos, ladrones y salvajes para abrir a la ley y la civilización espacios que estaban dominados antes por el caos y el desorden; y la misma función han cumplido o se han propuesto cumplir otros héroes en otras culturas, desde Cúchulainn y Siegfried en las viejas mitologías irlandesa y germánica, hasta don Quijote de la Mancha, con su aspiración de limpiar el mundo (especialmente los caminos) de malandrines en el panteón literario hispano, hasta llegar al Llanero Solitario, Superman o Indiana Jones en el globalizado imaginario actual. Quien sea aficionado a leer las proezas de Astérix y de Obélix tendrá sin duda bien presente que cada vez que los héroes galos se embarcan en alguna aventura marítima entretienen su ocio en vapulear y en hundir los barcos de los piratas que imprudente y puntualmente les salen al encuentro, atraídos por el imán de la ley narrativa que empareja héroes y parásitos de las vías de comunicación. A las analogías entre la función aniquiladora de bandidos salvajes que caracteriza a diversos héroes griegos y celtas ha dedicado, por cierto, el gran mitólogo francés Bernard Sergent (1992) una monografía ya clásica.

El caso es que nuestro joven mozo arriero, o nuestra frágil romera embarazada, cuando atraviesan parajes llenos de amenazas y los dejan expeditos de bandidos, ingresan en una hermandad de héroes que nacen de tradiciones mitológicas antiquísimas, y que siguen vivos, bajo ropajes distintos, en el imaginario colectivo de siempre, que los reclama y los necesita.

3. EL GÉNERO DE ARRIEROS Y BANDOLEROS Y EL GÉNERO PERIODÍSTICO

Corremos el riesgo, si tiramos por la senda de la indagación mitológica, de caer en excursos y en paralelos inacabables. Igual que si nos dejamos absorber por la enorme cantidad de estudios y de análisis que ha suscitado, desde el siglo XIX, el bandolerismo español. Historiadores, sociólogos, antropólogos, filólogos, han producido una bibliografía tan enorme que su sola síntesis comprometería el ya escaso espacio que tenemos aún disponible. En aras de la brevedad, y sobre todo del deseo de no caer en los lugares más comunes, creo que lo más conveniente es que nos asomemos ahora a un registro documental del que queda aún casi todo por exhumar y por explorar: el de prensa periódica antigua, que atesora un caudal inmenso de informaciones de altísimo valor histórico y etnográfico, que nos pueden servir para contextualizar y arrojar luz muy significativa sobre el fenómeno del bandolerismo en general, sobre la guerra inmemorial entre arrieros y ladrones en particular, y hasta sobre tramas y sucesos bastante análogos a los de los romances que ya hemos conocido.

Hay que advertir, antes de empezar, de que en ocasiones la información de prensa puede alcanzar densidades y grados de formalización equiparables a los de los más abultados archivos históricos o administrativos. Por poner un solo ejemplo, el diario *El Clamor público* del 22 de mayo de 1846 comenzó a publicar, en su página 3, unas actas sobre un *Proceso de los*

ISSN: 1594-378X

Trabucaires, vista ante el tribunal de los Pirineos Orientales, desmesuradamente extensas y detalladas, que comparten la gravedad y el aplomo que pueden tener los documentos más institucionalmente forenses. Lo más común es, sin embargo, que las informaciones de la prensa decimonónica acerca de casos de bandolerismo sean más breves y directas, que estén enfocadas desde perspectivas y sesgos más originales, que den voz insólitamente fresca y sugerente a testigos y a víctimas, según vamos a poder comprobar.

Fijémonos, para empezar, en esta noticia que publicó *El Heraldo* del 17 de enero de 1850, p. 4:

> Dicen de Sabadell: "Uno de estos días, yendo un carretero con su carruaje desde Sabadell a Castellá, se le presentaron tres ladrones queriéndole robar el dinero: como iba desprevenido procuró ponerse en guardia, y dijo a los ladrones que el dinero lo llevaba dentro del carro, y que si le permitían subiría a buscarlo, a lo que consintieron: en efecto subió, y en lugar de recoger el dinero salió con el hacha (destral) y acometiendo a los tres *foragidos* derribó a uno de ellos dejándole muerto; entregándose los otros a la fuga. Dicen que tan certero fue el golpe que dio al ladrón, que la cabeza rodó por el suelo desprendida del tronco.

Llamativo el parangón entre este heroico arriero catalán y algunos de los que ya hemos conocido: con el del romance de *El mozo arriero y los siete ladrones* comparte el hecho de que mata a alguno de los bandoleros y pone en fuga a los restantes; al de *Un carretero* le acerca la treta de pedir que le dejen sacar el dinero del carro, coger un hacha en su lugar y hacer volar al instante una cabeza delincuente.

Fijémonos ahora en esta otra noticia, que publicó *La Esperanza* del 5 de abril de 1848, p. 3:

> En la noche del domingo último al lunes, venían unos arrieros de Campanario, provincia de *Estremadura*, a esta ciudad, con una recua conduciendo trigo, y después de pasar la barca de Cantillana, al sitio que llaman los Bajos, se les presentan dos ladrones armados, y haciéndoles las intimaciones de costumbre, los infelices *estremeños*, que no traían ni una mala escopeta, se entregaron, poniéndolos boca abajo, y quitándoles el poquillo dinero que tenían para costearse.
>
> No contentos los ladrones con robar el dinero y las mantas, quisieron llevarse dos mulos de uno de los arrieros, joven de 21 años, que como los demás, estaba haciendo el muerto boca abajo: mas al ver que uno de los ladrones daba el pie al otro para montarse en una de sus caballerías, se levantó y afianzando al que quedó en el suelo, se apoderó de él tirándolo a tierra, lo que visto por el que estaba montado, disparó su escopeta al valeroso *estremeño*; pero la Providencia en aquel instante decisivo lo libró, no haciéndole el tiro más que agujerearle un lado de la chaqueta, pues le pasó la bala por bajo del brazo, dando en el hombro al otro ladrón con quien estaba en lucha, rompiéndole la clavícula, quedando por consiguiente vencedor el valiente arriero.
>
> El resultado fue la herida y prisión de un ladrón, que ha sido conducido a esta ciudad, habiéndose escapado a pie el que estaba montado en el mulo, el cual también sin embargo de tener armas, luchó con el otro arriero, que lo tenía ya preso, sin más recurso que su valor y el no ser menos que su compañero; pero la necesidad de auxiliar a este para que no se escapase el ladrón herido hizo que el otro se fugara.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

De las analogías argumentales con respecto a nuestros romances queda aquí solo el motivo de la heroicidad del joven arriero que fue capaz de capturar a un bandido y poner en fuga al otro. Pero esta noticia de 1848 no deja de desvelarnos un nuevo eslabón de la guerra inmemorial entre los dos gremios, y de iluminar con detalles muy vivos y recios las interioridades del conflicto.

Otro lance en que bandidos especializados en asaltar arrieros y carros acabaron recibiendo su merecido fue el descrito en *El Constitucional* del 16 de junio de 1841, p. 3. Los héroes no fueron en aquella ocasión los carreteros, sino los guardias que viajaban en los carros, pero el episodio vuelve a ser muy ilustrador de las precarias condiciones de seguridad que afectaban a las vías de comunicación de la época, y a lo vulnerables que eran los trabajadores y los pasajeros que por ellas se veían obligados a circular:

> En la madrugada del día 14 trataron cinco ladrones de robar un carro que se dirigía a esta ciudad guiado por un muchacho, en la carretera de Esplugas, cerca Collblanc. Dicho carro llevaba diez y seis fardos de ropa de contrabando que habían *aprendido* el día anterior el cabo de las Rondas volantes *estraordinarias* don Pedro Griera, su hijo el sub-cabo de las mismas don Pedro Quero. Esta aprensión la habían hecho en la montaña encima del pueblo de Esplugas, y conducían a esta ciudad para el correspondiente depósito. Al grito de "ladrones" que dio el conductor del carro, se apeó el referido cabo Griera, y vio delante de él dos hombres parados y tres más apostados un poco lejos, y habiéndoles preguntado qué querían, no le respondieron, sino que uno de los dos volvió las espaldas echando a correr. Le disparó un tiro con la escopeta de dos cañones que llevaba cargada con perdigones, cayendo el ladrón en tierra gritando "soy muerto". Pero al instante mismo observó que se levantaba y echaba a correr, aunque con mucha dificultad. El otro ladrón también echó a correr, pero tuvo la suerte que el otro tiro no saltó de fogón, y de consiguiente pudo escaparse sin poderle zurrar.
>
> Mientras esto pasaba el sub-cabo y Griera hijo, salieron también del carro y *enbistieron* a los tres ladrones restantes; el *espresado* Griera menor atacó a uno disparándole su carabina, pero no lo acertó; entonces el ladrón lo aguardó a pie firme con una navaja en la mano y al tiempo de quererle herir se agarró de la mano del ladrón, donde llevaba la navaja, por si se la podía quitar, luchando de esta manera un buen rato, hasta que acudió el sub-cabo Romero a su socorro pegando al ladrón con la carabina, pero siendo este al parecer hombre de puño, una vez que trataba el subcabo de darle con la llave de la carabina desviaba el golpe, haciendo al mismo tiempo frente al hijo de Griera.
>
> Viéndose no obstante perdido el ladrón, desasiéndose de los dos, se tiró por un barranco y pudo fugarse por haber sido imposible el perseguirlo, y no poder abandonar el carro donde custodiaban el contrabando, temerosos que así como aquellos hombres parecían ladrones podría ser una *estratejia* de los contrabandistas dueños de los *espresados* géneros, y valerse de aquel ardid para recobrar el contrabando.
>
> El ladrón herido al tiempo de caer perdió la cachucha o gorro que llevaba, con un galón de oro, la que fue recogida por dichos parrotes, habiendo salido herido dicho Griera, hijo, de dos navajazos, uno en la mano y otro en el costado durante la lucha que sostuvo con el *espresado* ladrón. Parece, según noticias, que aquellos salteadores salían muy frecuentemente a robar a los carreteros y viajeros en aquella carretera.

Dura derrota, a manos otra vez de las fuerzas policiales, sufrieron los bandidos de los que informó *El Constitucional* del 21 de septiembre de 1839, p. 3:

ISSN: 1594-378X

> El Escmo. Sr. General 2.° Cabo ha recibido una comunicación del Sr. gobernador de Tremp que, con fecha 28 de agosto próximo pasado, dice lo siguiente:
>
> Escmo. Sr. El capitán de la compañía corregimental de este gobierno D. Francisco Periguet, a quien comisioné para el cobro de contribuciones en la alta montaña, y al mismo tiempo para perseguir las pequeñas partidas de facciosos que continuamente vagan por ella, me dice con fecha 21 del actual desde Rialp, que al llegar al caserío de Baro inmediato a Gerri, tuvo noticia de que una partida de celadores facciosos robaban y vejaban a cuantos arrieros transitaban por aquel terreno; y que mediante una marcha forzada los pudo alcanzar en el puente de la Bastida, habiendo sido el resaltado, a pesar de ser de noche, matar dos, cuyos fusiles y cananas quedaron en su poder, y dispersar a los demás que debieron su salvación a la oscuridad y *estraordinaria* escabrosidad del terreno.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
Ibericas y latinoamericanas

Tenemos también noticias de arrieros que hicieron las veces de auxiliares y rescatadores de viajeros expoliados. He aquí lo que publicó *El Eco del comercio,* el 21 de agosto de 1841, p. 1:

> Zaragoza, 18 de agosto. Todo un día de la semana pasada siete ladrones estuvieron robando sin distinción de pasajeros a cuantos tuvieron la desgracia de venir de la parte de Huesca, procedentes unos de Francia, otros de los baños de Panticosa. La escena tuvo lugar en los llanos de la Violada y Gurrea, que no distan seis leguas de esta capital: los maniatados eran 28, entre ellos dos señoras; y acertando a pasar por aquel punto un arriero, abandonado ya por los ladrones, desató a todos, viniéndose los más a esta.

Gran interés tiene la "lista de los malhechores aprendidos por la partida de D. José Sellés" que publicitaba *El Universal* del 21 de abril de 1822, p. 2, porque identificaba a uno de los bandoleros por su nombre y apellido, daba cuenta de sus especialidades —una de las cuales era el expolio y asesinato de arrieros— e informaba de que los escenarios de sus desmanes habían comenzado en Andalucía, para alcanzar después el mismísimo centro de Madrid:

> Día 18 por la noche. Antonio Ojalata: desertó de presidio por tres veces, que sufrió la pena de 200 azotes, el cual vino la última vez hace dos años: principió a robar en Andalucía; mató al arriero en la venta del puñal; robó el caballo al comandante de Alcalá, el que abandonó en el robo de tierra de Toledo por quedarse dormido, y reo del robo del platero de la plazuela de Antón Martín con llaves ganzúas.

También en Madrid, donde por lo visto había más vigilancia y resultaban más controlables que en el campo, fueron capturados otros ladrones especialistas en desvalijar arrieros. Así lo relataba *La Iberia* del 8 de enero de 1857, p. 3:

> *Capturas.* Han sido capturados los autores de un robo verificado el 31 de diciembre último a un arriero de la posada de la Madera, en la plazuela de la Cebada, consistente en ocho onzas de oro, ocupándoles parte de él y algunas prendas que con dicha cantidad habían sido compradas por los mismos.

Por desgracia, la inmensa mayoría de las informaciones que involucraban a arrieros y bandidos en la prensa decimonónica distaban de tener final feliz y eran de signo radicalmente sombrío. Lo casi habitual era que los arrieros fuesen asaltados, expoliados, maltratados,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

muchas veces asesinados, y que sus ejecutores quedasen en la más absoluta impunidad. Fijémonos ahora en esta otra noticia, cuyo lastimoso desenlace, con arriero arbitrariamente muerto, no deja de asemejarse al del sombrío romance de *Los dos arrieros y los ladrones*. Fue publicado en el diario *La España*, del 15 de diciembre de 1860, p. 4:

> El crimen se desborda. De poco tiempo a esta parte menudean horriblemente los asesinatos en Aragón. En la villa de Quinto, dice el *Diario* de Zaragoza, entraron hace pocos días a robar la casa del cura; a los gritos que se daban pidiendo socorro fue a penetrar un mozo del pueblo, al cual mataron los ladrones de un trabucazo, huyendo después.
>
> El 10 los guardas de las almenaras del canal, iban buscando el cadáver de un hombre a quien parece que se había asesinado arrojándolo después al agua.
>
> El 4 a un cuarto de hora del pueblo de Medina, dos hombres detuvieron a un arriero que iba con un muchacho, y atando a este fuertemente, asesinaron de un tiro al infeliz arriero sin robarle nada. Finalmente, parece que en Codo se ha perpetrado un crimen de la misma naturaleza.

Otra muerte injusta y cruel de un arriero —casi inadvertida dentro de un paquete terrorífico de desmanes— fue dada a conocer por *El Espectador* del 9 de diciembre de 1841, p. 4:

> Escriben al *Castellano* un corresponsal de Córdoba. Luengos tiempos había que en este país no se lamentaban catástrofes, desde que pasó Gómez y desaparecieron los restos de sus hordas de asesinos. Pero ahora en pocos días parece que se ha desatado libremente Belcebú contra nosotros. Los bandoleros ocuparon el camino real y robaron a los transeúntes junto a Montoro, como ya es sabido.
>
> Al ex-diputado provincial Castilla fueron a asesinarle después, estando en medio de una numerosa cuadrilla de sus trabajadores. Poco antes había ocurrido el asesinato junto a Villafranca de un honrado arriero del Viso de los Pedroches, que iba a cargar de aceite a Adamuz.
>
> Con estos accidentes violentos han concurrido otros no menos *conmoventes*.

He aquí otra noticia acerca de otro arriero —medio arriero y medio fraile, para ser más exactos: rara combinación— cuyos días acabaron del modo más lastimoso. Interesa el motivo del silencio cómplice de los vecinos del pueblo, porque guarda alguna relación con el de la tradicional complicidad de los venteros. Fue publicada en *El Constitucional* del 15 de septiembre de 1841, p. 2:

> Un fraile lego *esclaustrado* que servía de arriero en casa de Francisco de Eraso (Conejo), vecino de Motrico, amarrados los brazos fuertemente con un cordel, cruelmente tapada la boca, ha sido degollado. Los asesinos dejaron el cadáver en camisa, y a su lado dos colambres vacías y un corpón o cíngulo de fraile.
>
> El día 3 se personó en el teatro del crimen el celoso juez de primera instancia de Tolosa, que instruye causa con la mayor actividad. Se susurra que los asesinos eran dos, y que consumado el crimen siguieron por el camino de Azpeitia con las tres caballerías del arriero asesinado.
>
> La timidez y apatía de las justicias y de los vecinos, que se *escusan* a declarar, o niegan hechos que conocen, es uno de los mayores obstáculos que se oponen a la averiguación y pronto castigo de los criminales, y una circunstancia en que debe fijarse la atención de las autoridades.

ISSN: 1594-378X

La situación de inseguridad viaria, en particular en las décadas primeras y centrales del siglo XIX, llegó a ser tan grave que a los periódicos se les acumulaba el trabajo de informar acerca de los crímenes más descabellados. Esto publicaba *El Clamor público* del 31 de agosto de 1849, p. 2:

> Talavera, 23 de agosto. Hemos visto con asombro en *El Heraldo* del 21 del actual asegurar con referencia a la circular del jefe político de la provincia, publicada en 17 del mismo, el *esterminio* completo de los ladrones y malhechores que pululan por desgracia en este país.
>
> En cuatro días consecutivos se han verificado por lo menos seis robos, sin contar con el que se perpetró hace muy pocos a un arriero que en tal acto fue cruelmente asesinado en el sitio llamado de los Acebuches, a poco más de una legua de esta villa, entre los caminos de Madrid y Toledo.
>
> Al anochecer del mismo día 21, 4 hombres armados se han llevado a Benito Galán, joven 20 años, y vecino de la inmediata villa de Mejorada, exigiendo por su rescate 4000 rs., amenazándole con la muerte si en un término dado no los aprontan tus padres.

El Heraldo del 12 de junio de 1847, p. 3, daba cuenta de unos cuantos crímenes más, a cual más cruel. En uno hubo venteros involucrados, pero como víctimas, no como cómplices aquella vez. Aunque lo más común era el asalto, con apaleamiento incluido, a arrieros y carreteros. Tampoco los quincalleros eran respetados:

> *Robos y asesinatos*. De Infantes (Mancha) nos dicen lo siguiente con fecha 7 del actual. La venta de San Andrés, en el partido judicial de Villacarrillo, provincia de Jaén, limítrofe de esta de Ciudad-Real, fue sorprendida hace unas tres semanas por unos 17 hombres a caballo. Echando una soga al cuello del ventero, le subían y bajaban de una estaca clavada en una pared para obligarle a entregarles más dinero del que les había manifestado al principio. Todavía mataron una gallina, con cuya sangre se untó las manos uno de los ladrones, asegurando al ventero era la sangre de su mujer que le decían haberla degollado, y a quien por separado también repitieron la misma trapacería, tan odiosa como criminal. Al fin se llevaron unos 120 pesos fuertes que desde luego les fueran entregados, con alguna ropa blanca. A juzgar por el traje de los ladrones, parecían ser gentes que habían salido a echar un guante.
>
> Pocos días hace que en el cortijo que llaman del Administrador, entre la Puerta y Génave, pueblos del partido de Segura de la Sierra en la misma provincia de Jaén, cinco hombres con escopetas robaron a tres infelices arrieros de Albaladejo, de este partido, que iban a comprar tablas de pino, apaleándolos horriblemente porque otro arriero se había fugado con su dinero.
>
> También cerca de la cortijada del Pozo de la Serna, camino de Valdepeñas para esta de Infantes, y antes de Alcubillas fueron robados dos carreteros.
>
> Por deplorables que sean estos criminales *escesos*, más horribles son dos asesinatos cometidos el 25 de mayo a una legua de esta población. Antonio Tebar con dos hijos Pedro y Gabriel, avecindados en Villanueva de la Fuente, de este partido, ocupándose generalmente en vender quincalla por estos lugarillos, habían comprado en la mañana de aquel día algunos efectos en casa de un comerciante de esta villa, partiendo en seguida para la de Torre de Juan Abad, también de este partido. Iban seguidos desde el pueblo por un guarda de campo, soldado licenciado, Agustín Muñoz, alias el hijo del tío *Guarro,* de esta vecindad. A *pretesto* de que un jumentillo de los quinquilleros había comido en un sembrado, que parece que estaba a cargo del guarda, este quiso exigirles una prenda de bastante valor, viniendo a parar en una pendencia,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> que ha dado por resultado matar el guarda de un escopetazo a uno de los hijos de Antonio Tebar, y al otro acto continuo con la llave de la escopeta de un golpe con ella en la cabeza. El Pedro Tebar, uno de los dos muertos, ha dejado a su viuda con cuatro hijos de corta edad. El padre de los asesinados salvó su vida echando a correr hasta unirse con unos cuantos jornaleros, que estaban bastante cerca escardando un sembrado , y conocieron al infame asesino que fue persiguiendo a grandes gritos al infeliz anciano, tan desgraciado, que en muchos momentos parece enteramente destituido del uso de la razón. Todavía, a pesar de la actividad del señor juez de primera instancia D. Francisco Peñalosa, el desalmado asesino no ha sido capturado.

Por fortuna, no dejó de haber arrieros que, aunque expoliados, se las arreglaron para escapar sanos y salvos del encuentro con los bandidos. Esta noticia la dio *El Genio de la libertad* del 14 de agosto de 1844, p. 2:

> Córdoba, 16 de julio. Las partidas de bandoleros han vuelto a aparecer de nuevo; hace tres o cuatro días que se presentaron en un cortijo de la compañía seis caballistas, entre los que parece iban *Rujelio*, Caparrota y Navarro, y después de haber impuesto una contribución de treinta mil reales, se marcharon sin hacer otro daño: poco antes en las inmediaciones de Castro fue robado un arriero, y el 14 del actual de las mismas puertas de Montilla se llevaron unas bestias que estaban dedicadas a la saca.
>
> Menester es que las autoridades *despleguen* una grande energía si quieren destruir de raíz esta plaga, que amenaza dar en tierra con la agricultura.

Y esta otra noticia fue publicada en *La Iberia* del 27 de marzo de 1861, p. 3:

> Si hemos de juzgar por lo que se nos dice en una correspondencia, no hay en los caminos toda la vigilancia que se debiera y que se debe reclamar del instituto de la Guardia Civil, puesto que para esto y no otra cosa fue creado. Nosotros hemos sido y seremos siempre de los primeros en hacer públicos los hechos de valor y abnegación que distinguen a los individuos de estos cuerpos; pero como la falta de servicio pudiera proceder de distraer las fuerzas de los destacamentos o tercios en otros actos que en los de vigilar en los caminos y despoblados, hacemos esta que creemos justa reclamación, para evitar sucesos tan lamentables como el que ahora pone la pluma en nuestras manos, y que ha dejado en la miseria a dos honradas familias. El hecho es el siguiente: un porteador de aceite bastante conocido en esta corte, fue robado a las once de la mañana del día 19 en el sitio titulado la Venta del Gallo, distante nueve leguas de esta corte. Los ladrones, que eran cuatro, sorprendieron al arriero, y dejando a este a una orilla del camino fuertemente atado, se llevaron siete caballerías, que cargadas de aceite acompañaban.
>
> A altas horas de la noche, fue socorrida la víctima por otros transeúntes, y puesto el suceso en conocimiento del juzgado de Camarena, se instruyeron las primeras diligencias en averiguación de los perpetradores del delito, y por el pronto se pudieron encontrar las caballerías. Este indicio vehemente podrá conducir al descubrimiento de los autores del atentado, y de esperar es que por el juzgado del distrito no se descanse hasta lograr su captura.
>
> Recordamos que no hace mucho tiempo nos ocupamos del traslado de un destacamento de Guardia Civil que antes existía en la Venta del Gallo, y que fue trasladado a otro punto, en el que al decir de los arrieros y trashumantes, no podía prestar tan buenos servicios: la prensa ministerial dijo lo contrario,

no obstante de haberse consignado que los guardias del destacamento solo iban a custodiar intereses particulares.

El papel que desempeñaba la Guardia Civil, que había sido fundada en 1844 con la función específica de despejar los caminos de maleantes, fue en muchas ocasiones puesto en entredicho. Lo prueba esta noticia publicada en *El Heraldo* del 2 de mayo de 1845, p. 1, que da voz a arrieros que se pronunciaban a favor y en contra de la actuación de los guardias:

> No ha muchos días ciertos diarios progresistas anunciaban como un gran escándalo que los guardias civiles destacados en el camino de Betanzos habían cometido actos más bien de bandoleros que de encargados de proteger la seguridad individual, y ayudar al cumplimiento de las leyes. Infelices campesinos gallegos que no llevaban pasaporte, habían tenido que rescatar con dinero su libertad, y un arriero que a ello se había negado fue herido a sablazos por los guardias.
>
> Estos hechos debían llamar la atención del celoso inspector de un cuerpo en cuya conducta esta era la primera mancha que se encontraba; y en efecto, el general duque de Ahumada se apresuró a mandar al coronel comandante del tercio de la guardia civil en el distrito militar de Galicia procediese a abrir causa sobre tales sucesos, a fin de aplicar el condigno castigo a sus autores. Verificóse así en efecto, y a la vista tenemos copia del sumario instruido con este objeto, y el cual prueba de la manera más evidente la falsedad de unas noticias propaladas solo por los enemigos del orden público, y con el fin siniestro de desacreditar una institución que es firme sostén de él y de las leyes.
>
> Nombrado juez fiscal de la causa el comandante graduado D. Tomás Iglesias, se personó en Betanzos e inmediatamente hizo comparecer ante su presencia a cuantas personas podían dar alguna luz en esta causa. Comisarios y celadores de seguridad pública, guardias civiles, paisanos y vecinos de Betanzos, su comandante de armas, el juez de primera instancia, el conde de Taboada, alcalde constitucional de dicho pueblo, todos están *contestes* en declarar que el comportamiento de la guardia civil *escede* a todo elogio; que no ha llegado a ninguna autoridad oficial ni *estraoficialmente* la queja del más pequeño desafuero, antes por el contrario, pruebas repetidas del desinterés de los guardias civiles y de su celosa conducta en el cumplimiento de su deber.
>
> Un arriero que caminaba sin pasaporte quiso gratificar al guardia civil Gallardo, a fin de no ser detenido, y este, atendiendo a los perjuicios que se le seguían de detenerlo en su viaje, y a ser hombre tenido por honrado en el país, no solo rechazó el dinero, sino que permitió al arriero continuase su ruta. Otros muchos habían querido en vano corromper la fidelidad de los guardias civiles, pero nadie había recibido de ellos vejamen ni *estorsión*.
>
> Así la causa, el fiscal la dirigió al capitán general de Galicia, preguntándole si a sus oídos había llegado noticia de algún *esceso*, y esta autoridad en oficio que tenemos también a la vista, dice estas palabras que son la justificación más completa de un cuerpo que se ha captado ya por su noble conducta el aprecio de todos los buenos españoles.

4. CARTAS DE EXPOLIADOS POR LOS BANDIDOS

Tan comunes y tan graves llegaron a ser los asaltos en los caminos, que la prensa española del XIX publicó no pocas misivas en que unos cuantos viajeros de los que habían sido asaltados y expoliados hacían relatos muy pormenorizados y a veces muy interesantes —visto, claro, con la frialdad que dan la distancia y el tiempo— de sus experiencias. Reproduzco en primer lugar la carta que publicó *El Universal* del 23 de febrero de 1822, p. 2, con el relato, medio indignado

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

y medio resignado, de un militar que en "el carro manchego de Pedro Rubio" que hacía la travesía por Andalucía había sido asaltado nada menos que cuatro veces. Vuelve a llamarnos la atención el que la víctima acuse a los vecinos de Utrera de estar informados o de ser cómplices de los robos:

> Hemos hablado muchas veces de la urgente necesidad de que se tomen prontas y eficaces providencias para perseguir y *esterminar* los salteadores que infestan los caminos públicos, y tienen en continua alarma a los *viageros* y *traginantes.* En prueba de que no se han corregido los males de que nos hemos quejado, y de que ya es urgentísimo recurrir a las medidas más enérgicas para que todo transeúnte disfrute del beneficio de una seguridad, sin la cual es muy difícil que progrese ningún sistema político con la celeridad que nosotros deseamos en el nuestro, vamos a insertar la carta que nos ha entregado el teniente D. Manuel Galán y Pinillos, suplicándonos instruyamos al público de su contenido.
>
> "Acabo de llegar desde Cádiz a esta corte (en uso de real licencia que llevo para la villa de Torrecilla de Cameros) pordioseando el alimento y casi desnudo, sin embargo de que traía suficiente dinero y un regular *equipage* en dos baúles. Salí de aquel puerto de *pasagero* con D. Luis Leza, en el carro manchego de Pedro Rubio, el que ha sido robado dos veces: la primera entre Jerez y Utrera, en término de Lebrija, donde nos asaltaron catorce facinerosos enmascarados, que conduciéndonos al monte echaron en tierra toda la carga del carro, que era de mucha consideración, la que en mulas y caballos acarrearon a otro punto después de hacer pedazos con hachas los baúles y cajones, en cuya maniobra emplearon desde las siete de la mañana hasta las cuatro de la tarde.
>
> La segunda fue en Sierramorena, junto a la venta de Cárdenas, en cuyo punto salieron once, y me robaron la mayor parte de una paga, que por el miserable estado en que había quedado cobré en Córdoba; pues la ropa se la llevaron toda en el primer robo, teniendo igual suerte en este último una porción de *viageros*.
>
> Tanto estos como aquellos ladrones se hallaban bien montados y armados: otras dos veces hemos sido reconocidos por los salteadores, y viendo era el carro robado nos dejaron seguir el camino: del mismo modo que nosotros han sido robados infinidad de arrieros y carreteros en todas direcciones, cuyos lamentos claman justicia. Por todas partes se notan gavillas de estos facinerosos, pero en las Andalucías son innumerables y no se pone remedio; antes por el contrario, según la publicidad y descaro con que se ejecutan robos tan escandalosos, se puede asegurar que son auxiliados y favorecidos por alguna mano oculta, añadiendo yo bajo mi firma que en la villa de Utrera es su cuartel general; cuyos honrados vecinos conocen a los ladrones por sus nombres y apellidos, no ignoran el modo con que salen y entran en el pueblo, y se hallan en el caso de callar por no encontrar quien haga justicia".

He aquí otra carta que publicó *El Heraldo* del 12 de junio de 1847, p. 3, con otro relato en que el enfado del viajero de la diligencia expoliada se ve sazonado por ciertas dosis de resignación y hasta de ironía. La relación tiene un interés etnográfico enorme, porque da detalles profusos y reveladores acerca de cómo eran los viajes en diligencia cuando mediaba el siglo XIX:

> *Robo de la diligencia de Valencia*. En nuestro número de ayer dimos sencillamente la noticia de este suceso. Hoy podemos añadir los siguientes curiosos

ISSN: 1594-378X

pormenores que uno de los viajeros, robado y contento, según el mismo asegura, ha dirigido al *Clamor.*

"Salimos (dice) a las nueve de la noche de Madrid (a pesar que los billetes fijaran la hora de las seis) en una diligencia de alto bordo o coche de tres puentes, en el que no es imposible que vayan hasta 21 personas, tiradas por cuarenta pies de mulas, con grave tormento de los primeros y sensible violencia de los últimos, total 31 animales condenados a molestarse unos a otros más o menos tiempo; a las cuatro de la mañana nos ofrecían un almuerzo en Ocaña, y a las dos de la tarde llegábamos al Quintanar de la Orden, en cuya posada no reina el orden de su nombre, ni la severidad de sus antiguos caballeros titulares; a las cuatro emprendimos la marcha de nuevo, y serían como las cinco cuando a la vista ya de los molinos de viento de la Mota del Cuervo, que es sabido sirvieron para acreditar el valor y fama del caballero de la triste figura, nos salieron al encuentro cuatro bien montados aventureros, los que galopando al lado del coche con trabuco en mano intimaron al mayoral parase, y luego dirigiéndose a nosotros: "Abajo, señores; ¿no hay un pícaro que abra esas portezuelas?". Lo que verificado al punto, saltamos en tierra y se nos intimó hacer entrega de los bolsillos, luego de los relojes y últimamente de los equipajes: entretanto que esta última operación se hacía bajando las maletas y baúles de la baca, y después de exhortarnos el capitán presidente a tomar asiento y guardar orden, empezó diciendo: "A qué les sirve a Vds. el pagar a los tricornios para encontrarse en este lance, si al fin han de venir a parar en otras manos sus monedas, ¿para qué ostentar el sistema de resistencia? Mejor sería, señores, el de completa tolerancia, y así, señores míos, les ruego que hagan saber a todos los que por aquí viajan que nuestro programa es el de respetar los géneros sí o no prohibidos (vulgo equipajes), que no queramos sino dinero y alhajas... pero por Dios que no hay sino poco dinero y hasta siete relojes, y Vds. son muchos, conque aflojar los que queden porque si no me pondrán en el caso de hacer una barbaridad". A cuyas elocuentes razones contestó uno diciendo: "Caballeroso señor, a mí me quedan cuatro onzas en el baúl", "Y a mí", dijo otro, "una saboneta y una sortija". "Pues vengan luego y tengamos la fiesta en paz". Verificada la entrega, nos *escitó* echando por aquella caballeresca boca sapos y culebras a seguir tan buen ejemplo, pero nosotros nos estuvimos quedos, con lo que persuadidos no quedara ya nada y despreciando los guiñapos, cogieron el dinero y los relojes intimándonos a entregar los billetes que hubiera en las carteras, pues ya hasta en los caminos se generaliza el papel. ¡O progreso de las luces!

Pero viendo que no producían efecto sus palabras, aunque realzadas las frases con los castizos vocablos, que son el fondo de nuestra lengua, se marcharon diciendo que esperaban no estaríamos quejosos de ellos, y ofreciendo una onza a una linda señora que lloraba y dados dos duros (leáse napoleones) a otro, tomaron el trote; antes de este obtuvo un compañero de infortunio una bonita escopeta que le llevaban. ¡O milagro de la insistencia!

Quedamos por fin nosotros dueños del campo, y pensamos en recoger nuestros efectos, y reunidos luego deploramos la poca juiciosa distribución de esta contribución forzosa. A un oficial de reemplazo le llevaron cinco onzas y un reloj; a un jefe político cuatro, y otro id.; a un comerciante tres onzas; a un diputado propietario una magnífica muestra guarnecida de diamantes y un buen bolsillo; a otro id. id. un bolsillo viejo, y cuatro duros mal contados y de peor ley, sin nada de reloj ni pizca de cadena, y a un rico contratista, que llevaba buenas onzas, no le quitaron ni un ardite, y aun le dieron los dos duros a su dependiente.

Es deber mío el decir que no interrumpí al orador por respeto a las prácticas parlamentarias, pero andaba errado S. S. cuando increpaba a la guardia

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

civil, pues varios individuos aguardaban para acompañar a la diligencia que iba a Madrid y que pasó antes, de modo que no escoltaron la nuestra por el continuo trastorno en que están las horas de marcha, pues si ni aun los viajeros sabíamos cuando se salía, ¿cómo podían acompañar los civiles a los coches? Desde de la Mota del Cuervo lo verificaron a invitación de un diputado por Olot: a las doce del día llegamos a Albacete, salimos a las cuatro de la tarde y después de desayunarnos en Almansa llegamos a Valencia a las siete de la tarde, es decir, con setenta horas de viaje sin casi tomar descanso. El año pasado fui yo en 37 horas a Madrid, y así vean Vds. cómo adelantamos. Mucho ha ganado el público con la unión de las dos líneas de diligencias: convénzanse los directores: los coches pesados no sirven para estos caminos de nuestra España, pues aun con magníficos tiros como ahora tienen no pueden correr.

Coches ligeros, orden y concierto.

El viajero robado y contento.

5. DE NUEVO SOBRE EL MITO DEL *BANDIDO MALO* Y SOBRE OTROS GÉNEROS Y GEOGRAFÍAS

Aunque nuestro expediente de arrieros, bandidos y asaltos dista mucho de haber quedado agotado, llega el momento de las conclusiones. La más significativa puede que sea la constatación de que en el imaginario tradicional español la representación del *bandido malo* ha jugado un papel social y cultural muy relevante, en franca competencia con los *bandidos buenos* que tampoco han faltado, apoyados sobre una tradición pluricultural muy poderosa pero también muy postiza y convencional. Puede decirse, de hecho, que los *bandidos malos* españoles forman un grupo nutrido, perfilado y compacto —y muy antipatico—, en particular cuando operan frente al —muy simpático— gremio de los arrieros, con el que han formado una pareja tan mal avenida en términos sociológicos y humanos como eficaz en términos narrativos. No todos han sido, pues, *bandidos buenos* en nuestro folclore: los *bandidos malos* inducen colores y sobre todo sombras que lo enriquecen muy sustancialmente.

Hemos privilegiado, en este artículo, el repertorio de los romances orales y el de las noticias de prensa que atestiguaban la competencia sangrienta e inmemorial de arrieros y de bandidos. Pero hay otros géneros que quedan a la espera de ser convocados en próximos cotejos, como ejemplifica esta hermosísima leyenda oral, registrada en el año 2012 —a una mujer nacida en 1931— en el pueblo de Cervera del Río Alhama (La Rioja). Con su arriero valiente, sus venteros traidores, sus bandidos aniquilados:

El arriero mata a los ladrones que le habían descargado la escopeta.

La posada de los abuelos de Saturnina era un lugar de encuentro de arrieros, contrabandistas, viajantes y carreteros, en una tierra de frontera donde eran frecuentes los robos y asesinatos. Gracias a que la informante conserva la memoria familiar de esa posada que estuvo en el número 26 de la calle mayor de San Gil, donde se contaban muchas historias reales alrededor del fuego, sabemos de este y muchos más casos y sucedidos.

Una vez llegó allí uno que vendía cerdos y tuvo la precaución de dejarle el dinero a la abuela Trinidad:

—Trinidad, guárdame esto que no me gusta subir con el dinero a Aguilar ni por ahí.

Subió a Aguilar, vendió varios cerdos, le contó a la posadera de Aguilar quién era y al día siguiente se despide de la posadera y se va. En el barranco de Cruña le salió una paloma y dijo:

ISSN: 1594-378X

—La voy a matar *pa* que la ponga la Trini en pepitoria.

Saca la escopeta y ve que la tiene descargada y entre que la cargó la paloma se le fue. Al entrar en el barranco le salen dos enmascarados:

—La bolsa o la vida, que si no te matamos.

—Nada, a ver quién puede más.

—Tírale, que la tiene descargada.

El arriero les tiró primero porque la había cargado para la paloma, y los mató a los dos. Volvió de nuevo a Aguilar del Río Alhama para denunciar el hecho en el cuartel y pasó antes por la posada. La posadera, cuando lo vio, se quedó blanca:

—¿Qué pasa?

—Que en el barranco La Cantera me han salido dos pensando que la llevaba descargada, pero la cargué para una paloma.

Fue al cuartel y declaró, y habían sido el posadero y un sobrino. Al final pudo volver a la posada de la señora Trinidad a comerse la paloma[5].

Queda también, para futuros cotejos y análisis, la profusísima mitología hispanoamericana de arrieros y de bandidos[6]. Conozcamos algún atisbo a través de esta leyenda de El Arenal, en el estado mexicano de Hidalgo:

> Por lo regular, los tenderos se informaban de cuál era el objeto de la travesía de los arrieros y el fin o destino de sus cargamentos; de ahí que aprovechando el conocimiento del camino o de algún atajo más rápido, jinetes encapuchados asaltaban diligencias o a quienes conducían recuas de animales que transportaban cargamentos de valor, pues sabían de antemano que de regreso traían dinero en efectivo; por eso algunos caporales o arrieros ya iban preparados con medios de defensa o monturas ágiles, lo que hacía que algunos evadieran dichos asaltos; sin embargo otros eran muertos o se rendían previamente, o bien, aventaban o enterraban su dinero. En consecuencia, en alguna época se llegó a encontrar oro entre lo escarpado de esos cerros; pero no faltó que, con el tiempo, entre los viajeros o los guardias se llegara a descubrir que quienes cometían esas fechorías eran los mismos que tenían sus vendimias al pie de la cuesta o al otro lado de esos cerros, por lo que el temor de los viajeros, ya después de cierta hora de la tarde o entrada la noche, era el paso del caracol. (Espinosa Sánchez, 2001: 76)

Relatos e indagaciones futuras nos permitirán seguir profundizando en esta épica del arriero y el bandido, que a veces viene del mito, otras se vuelve tragedia, algunas se transmuta en periodismo o roza la leyenda. Sirvan, por el momento, estos pocos versos (con algunas prosas) para empezar a desbrozar el análisis y la reivindicación de un género, el del romancero oral de arrieros y bandidos, que no ha recibido hasta ahora la atención que se merece de los especialistas.

[5] La leyenda fue recordada por Saturnina Peláez Melero (9-2-1931), y registrada por Helena Ortiz Viana y Javier Asensio García. Disponible en http://www.riojarchivo.com/video/el-arriero-mata-a-los-ladrones-confiados

[6] Sobre ella he indagado ya en Pedrosa, 2012: 130-191.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Bibliografía

BELTRÁN, Rafael (2005) "Agüeros y jaulas con grillos en la recepción de una anécdota clásica: el tropiezo de Escipión o Julio César desde *Tirant lo Blanc* hasta *Don Quijote*", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* 10, 103-116.

BOJNIČANOVÁ, Renáta (2011) *Los bandoleros y su reflejo en la tradición oral. La prosa popular: comparación catalano-eslovaca*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica.

COSSÍO, José Mª de, y Tomás MAZA SOLANO (1933-1934) *Romancero popular de la Montaña,* 2 vols., Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

DIÉGUEZ AYERBE, Amador (1977) *Cancionero berciano*, Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos.

DOMÍNGUEZ BERRUETA, Mariano (1971) *Del cancionero leonés*, reed. León, Imprenta Provincial.

ESPINOSA SÁNCHEZ, René (2001) *Leyendas y tradiciones de El Arenal*, Pachuca, México, Biblioteca Hidalguense Arturo Herrera Cabañas.

FONTES, Manuel da Costa (1997) *O romanceiro portugués e brasileiro: Índice temático e bibliográfico*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

HOBSBAWM, Eric (1959) *Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th centuries*, NuevaYork, Norton Library.

IGLESIAS GIRAUD, Cécile y Ángel IGLESIAS OVEJERO (1998) *Romances y Coplas del Rebollar* , Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.

MAJADA NEILA, Pedro (1984) *Cancionero de La Garganta*, Cáceres, Diputación Provincial.

PEDROSA, José Manuel (2012) "Del ladrón invulnerable al que arrancó la oreja de su madre: mito, leyenda y cuento del bandido en la América hispana", *Revista de Literaturas Populares* 12, 130-191.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (2007) "El romancero noticiero en la tradición oral andaluza. El romance / canción de Diego Corrientes", *La voz y la noticia: palabras y mensajes en la tradición hispánica,* Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 182-210.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. y José Manuel PEDROSA (2015) "Motivos folclóricos y modelos temáticos tradicionales en el romance de la muerte del Infante Don Fadrique", *Miscelánea de estudios sobre el romancero: homenaje a Giuseppe Di Stefano*, eds. Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidade do Algarve, 369-414.

REQUENA, Miguel (2012) "Los caballos que lloraban a César", *Liburna* 5, 143-153.

SALAZAR, Flor (1999) *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal.

SERGENT, Bernard (1992) "Celto-hellenica III: Achille et Cúchulainn", *Ollodagos* 4, 127-280.

VALENCIANO, Ana (1998) *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid-Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal.

ISSN: 1594-378X

La explicitación de la norma en lexicografía en la primera mitad del siglo XX

FELISA BERMEJO CALLEJA
Universidad de Turín

Resumen
El presente trabajo tiene como objetivo analizar con qué elementos textuales y mediante qué procedimientos y estrategias se explicita la norma especialmente en el diccionario bilingüe de Lucio Ambruzzi: *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo* (1948-49). Adquiere, para ello, un gran relieve el análisis de las dos secciones del diccionario, en las que se observa la presencia del legado de la tradición nacional en la que se colocan: el diccionario académico usual de 1925 y el manual e ilustrado de 1927 en el ámbito español; los diccionarios de Panzini, Migliorini, Monelli e Jàcono en el ámbito italiano. En el diccionario bilingüe de Lucio Ambruzzi (DBA) se analizarán las marcas de usos y los comentarios normativos en la microestructura de los neologismos, especialmente de los extranjerismos. El trabajo, en su desarrollo, tratará de indicar las características de los comentarios normativos explícitos, situándolos en el contexto histórico y cultural de la época a la que pertenecen, para lo cual se analizarán los diccionarios españoles e italianos consultados por Ambruzzi, que reflejan la mentalidad general y la ideología vigente respecto a los extranjerismos.

Palabras clave: Ambruzzi, diccionario bilingüe, norma, neologismos, extranjerismos.

Abstract
This paper aims to analyse the textual elements and the procedures and strategies that Lucio Ambruzzi's bilingual dictionary [*Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo* (1948-49)] uses to specify the linguistic norm. For this reason, it is very important to study the two dictionary sections, where we can notice the national tradition legacy in which are placed (Spanish academic diccionary: "usual" 1925 and "manual e ilustrado" 1927. Italian dictionaries: Panzini, Migliorini, Monelli and Jàcono). In Lucio Ambruzzi's bilingual dictionary (DBA) we will analyse the usage labels and the linguistic norm comments in the microstructure of neologisms, specially foreign terms. The paper points to indicate and catalogue the labels and explicit linguistic norm comments characteristics, establishing the historical and cultural context of the period they belong to. For this purpose, we will study the Spanish and Italian dictionaries Ambruzzi consulted, which reflect the general mind-set and the author's ideology regarding foreign words.

Keywords: Ambruzzi, bilingual dictionary, linguistic norm, neologism, foreignisms.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar con qué expresiones y mediante qué procedimientos y estrategias se explicita la norma en el diccionario bilingüe de Lucio Ambruzzi, *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo* (DBAI y DBAII.), poniéndolo en relación

Felisa BERMEJO CALLEJA, "La explicitación de la norma en lexicografía en la primera mitad del siglo XX", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 115-133.
Recibido el 13/05/2016 · Publicado el 01/08/2016

con las obras lexicográficas de la época: el diccionario académico usual de 1925 y el manual e ilustrado de 1927 en el ámbito español; los diccionarios de Panzini, Migliorini, Monelli e Jàcono en el ámbito italiano. Adquiere, para ello, un gran relieve el análisis de las dos secciones del diccionario, en las que se observa la presencia del legado de la tradición nacional lexicográfica de cada una de las lenguas: italiano y español (San Vicente 2011).

Lucio Ambruzzi, profesor universitario en la facultad de Economía (Cagiano de Azevedo, 2006) en Turín, es autor[1] del *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo* (Gallina, 1991; Marello, 1989; Acero Durántez, 2003; San Vicente, 2008; Hesperia), utilizado por numerosas promociones de estudiantes universitarios de español desde 1948[2]-49, años de publicación del primer y del segundo volumen, respectivamente, hasta 2007, año en que fue descatalogado (Bermejo Calleja, 2008).

Respecto al concepto de norma, es necesario recordar sucintamente que la norma, desde el punto de vista prescriptivo, se funda en criterios sociales externos (prestigio, cultura, poder) y divide los usos en correctos e incorrectos, mientras que la norma sociolingüística se basa en un criterio social a partir de variables diastráticas, diafásicas y diatópicas y clasifica los usos en normales y anormales (Gutiérrez Ordóñez, 2001). Al ser fruto de dos puntos de vista diferentes y al tener dos finalidades distintas, el concepto prescriptivo y el concepto social de norma se mantienen separados, pero no se excluyen mutuamente. Manifestación de la ambivalencia del término son sus distintas denominaciones: norma/sistema; modelo/uso; norma prescriptiva/descriptiva, etc. Asimismo, Fajardo Aguirre (2011: 54-56), que trata la norma lingüística del español desde una perspectiva lexicográfica, llama la atención sobre la función normativa que se atribuye al diccionario en sí, porque "el hablante necesita seguridad lingüística, busca dónde constatar la norma y presupone que encontrará en el diccionario una respuesta contundente y actualizada, espera de él la eficacia de la legislación y en cada nueva edición la contundencia de un real decreto". Esto se verifica en el mundo hispano especialmente respecto al DRAE, al cual, por su carácter oficial e institucional, se le atribuye la función de representación del modelo de lengua; sin embargo, no se debe olvidar que, aunque se tome como referencia normativa, el DRAE recoge también muchos vocablos del uso. Por otro lado, desde un punto de vista histórico y lingüístico, "el diccionario tiene un fuerte valor simbólico, desde antiguo ha sido usado para prestigiar la lengua y para ponerla al nivel de aquella que se considera modelo".

En el diccionario bilingüe de L. Ambruzzi (DBA), la norma se explicita fundamentalmente a través de la marcación y a través de información adicional valorativa de carácter prescriptivo en especial de los neologismos, y entre ellos sobre todo de los extranjerismos de reciente adquisición. Por este motivo resulta obligado presentar la caracterización general de los neologismos y las actitudes que frente a ellos se manifiestan en la lexicografía.

Ante la imposibilidad, según Fernández Sevilla[3], de formular objetivamente el concepto de neologismo, Cabré (1993: 445) propone una caracterización de los mismos estableciendo

---

[1] Lucio Ambruzzi fue también autor de ediciones filológicas de obras literarias españolas y, sobre todo, de obras lingüísticas y gramaticales, entre las que destaca *Grammatica spagnola*, publicada durante casi medio siglo, desde 1928, año de su primera edición, hasta 1971.

[2] Para mayor precisión cronológica y para poder calibrar mejor el impacto de las fuentes consultadas por parte de Ambruzzi, conviene recordar que el primer volumen *Nuovo dizionario spagnolo-italiano* ya estaba terminado en 1942, pero se publicó en 1948 a causa de los efectos de la segunda guerra mundial en la ciudad de Turín, donde los bombardeos provocaron incendios en la editorial y en la imprenta, además de obligar al autor a desalojar su propia casa. El segundo volumen salió a la luz en 1949 apenas concluida su redacción. Para mayor información sobre el diccionario bilingüe de L. Ambruzzi, consultar Bermejo Calleja (2008).

[3] Julio Fernández Sevilla, *Neología y neologismo en español contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 1982, citado en García Platero (1995).

ISSN: 1594-378X

cuatro parámetros con el fin de determinar el carácter neológico de un término: a) diacronía: una unidad es neológica si ha aparecido en un período reciente; b) lexicografía: una unidad es neológica si no aparece en los diccionarios; c) inestabilidad sistemática: una unidad es neológica si presenta signos de inestabilidad formal (morfológicos, gráficos, fonéticos) o semántica; d) psicología: una unidad es neológica si los hablantes la perciben como una unidad nueva. Castillo Carballo (2003: 96-97) realiza un análisis crítico de estos criterios poniendo en tela de juicio su completa validez, aunque reconoce que "durante un tiempo, se tendrá conciencia de que esas compilaciones léxicas contienen voces nuevas y se las tratará como tales; por lo que, en definitiva, no solo habría que preguntarse desde cuándo un término es neológico, sino hasta cuándo". Efectivamente, otra dificultad es la de determinar cuál es el momento exacto de creación o de incorporación de un nuevo término. En cambio, se puede determinar su generalización en el uso a partir de criterios fonéticos y ortográficos (si se llega a adaptar a la legua de acogida), morfosintácticos (si, por ejemplo, llega a constituir una base para la formación de palabras derivadas) y semánticos (si llega a ser polisémico). "Cuando el vocablo se ha extendido e incluso se ha adaptado al propio sistema lingüístico (en el caso de las voces foráneas), o su base ha permitido la unión con ciertos constituyentes, sin olvidar la frecuencia de uso, se «desneologiza»" (García Platero, 1995: 56).

Como señala Castillo Carballo (2003: 96-97), refiriéndose a los diccionarios monolingües, las actitudes frente al neologismo han sido (y siguen siendo) muy variadas a lo largo de la historia, y el lexicógrafo "deberá obrar con cautela y conjugar, equilibradamente, prescripción y descripción".

Dos actitudes opuestas, respecto a la incorporación de neologismos al uso de la lengua, son, (i) por un lado, la valoración negativa para quien considera que se trata de una invasión que empobrece y pone en peligro la unidad de la lengua o, (ii) por otro lado, al contrario, la valoración positiva para quien considera que su inclusión y uso es prueba de vitalidad de la lengua que los acoge. Todo lexicógrafo se mueve entre estos dos extremos en el momento en que registra un neologismo, porque si lo marca, condenándolo o no, demuestra su rechazo pero, en sentido contrario, ya solo por el mero hecho de registrarlo se da inicio a un proceso de "desneologización".

Asimismo, otras dos actitudes opuestas respecto a la incorporación de neologismos al diccionario, están representadas por (i) la ausencia en el mismo de un determinado neologismo, hecho que se interpreta como purismo, y (ii) por su inclusión prematura, ya que existe el peligro de que su uso resulte esporádico. La respuesta a la difícil tarea de deslindar lo esporádico de lo efectivamente duradero, se obtiene solo a través del paso del tiempo; de ahí que los criterios intralingüísticos o extralingüísticos para establecer el carácter neológico de un término estén supeditados a la temporalidad (García Platero, 1995: 50).

2. NEOLOGISMOS EN RELACIÓN AL CONTEXTO CULTURAL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Es precisamente en los neologismos, y especialmente en los extranjerismos, donde abundan las explicitaciones normativas en el DBA. La actitud prescriptiva y divulgativa que se observa en este diccionario representa un fenómeno asociado al interés y a la preocupación mostrada por los neologismos en los primeros cuarenta años del siglo XX, tanto en España como en Italia, con sus propias peculiaridades en cada país. En ambos se puso en marcha una política lingüística muy activa; en Italia directamente unida al aparato político del poder fascista, sobre todo en la década de los treinta (Leso, 1977; Klein, 1986; Migliorini, 1938). En España y en el ámbito hispánico en general, unida a la institución de la RAE, que en 1927 publica el *Diccionario*

ISSN: 1594-378X

Manual e ilustrado; publicación que "coincide con años de gran actividad académica: entrada en la Academia de filólogos importantes y personas con una gran preocupación por la lengua y un proceso de reorganización y fundación de academias correspondientes en América" (Garriga/Rodríguez, 2008: 104).

2.1 Fuentes consultadas por Ambruzzi para la elaboración del DBAI

Ambruzzi declara en la *Presentazione* del primer volumen que ha tenido "manica larga" (DBA I 1948: VI) en la incorporación de neologismos en su diccionario y señala las obras que ha consultado.

> Solo dirò che, oltre al citato Dizionario accademico, mi sono servito anche del *Diccionario de Autoridades* e *del Manual e Ilustrado* della stessa Accademia, di quelli pure autorevoli del Toro y Gisbert, del *Tesoro* del Covarrubias, dell'Enciclopedia *Espasa-Calpe*, del Monroy, Benot, Roque Barcia, Sainz de Robles ed altri dei Sinonimi, dello Slaby-Grossman, di varî tecnici e infine dei due eccellenti e recentissimi: *Diccionario Ideológico* di Julio Casares e *Vox* di Samuel Gili Gaya. (DBA I 1948: VII)

A partir de esta cita, cabe destacar, en primer lugar, que Toro y Gisbert adaptó al español el diccionario enciclopédico francés de Larousse[4], publicado en España en 1913. Este hecho es importante, porque el Larousse constituyó un auténtico hito en la lexicografía española y fue seguramente modelo y acicate para la preparación y posterior publicación, en 1927, del *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*[5] (DMRAE) por parte de la Academia (Seco, 2003: 338; Garrido/Rodríguez, 2008: 96).

En 1919 se constituye la comisión formada por Menéndez Pidal, Alemany y Cotarelo. Si bien pertenece a Menéndez Pidal el plan del diccionario, Zamora Vicente (1999: 374) atribuye la primera edición de esta obra a la labor de Alemany y de Rodríguez Marín.

En 1922 se aprueba el plan propuesto por Menéndez Pidal que concibe el diccionario manual e ilustrado como una reducción del DRAE, pero con una serie de características diferenciadas. Así pues, el DMRAE debía ser más abierto desde el punto de vista normativo y, por tanto, recoger voces incorrectas (dando también la alternativa correcta), incluir extranjerismos, americanismos, tecnicismos, con la idea de que estos vocablos estuvieran "a prueba".

El examen directo del DMRAE permite comprender la actitud frente a los neologismos en el contexto político y cultural hispano de las primeras décadas del siglo XX. Es un diccionario más cercano a la realidad lingüística del momento y con un carácter normativo académico. Son años en los que hay un gran interés por parte de los académicos y de la sociedad en general por los nuevos términos que llegan a través de la técnica y de los países que son protagonistas de la cultura y la escena política internacional.

La decisión de publicar un diccionario manual e ilustrado con unos planteamientos distintos a los de la edición "usual" responde en parte a este interés por poder introducir términos nuevos que todavía, en esa época, no estaban consolidados en el uso. Recordemos que la política de la RAE para la edición usual es la de introducir neologismos, sean estos extranjerismos o no, solo cuando se considera que su uso está difundido y consolidado; por este motivo no los marca como neologismos (aunque, dando la etimología de los extranjerismos, se pueden reconocer como tales). En cambio, el diccionario manual e ilustrado, al no deber sostener todo

[4] *Pequeño Larousse ilustrado: nuevo diccionario enciclopédico*, publicado bajo la dirección de Claude Auge; adaptación española de Miguel De Toro y Gisbert, Paris, Larousse, 1913.

[5] *DMRAE (1927)* Primera edición del *Diccionario manual ilustrado* de la RAE. Le seguirán las ediciones de 1950, de 1983-85 (VI vols.) y de 1989, siempre en paralelo y con vida propia respecto a los DRAEs en su modalidad usual. Ballaró (2008) analiza las diferencias entre las distintas ediciones del DMRAE.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

el peso de la representación oficial, podía recoger estos términos nuevos, aunque – eso sí – acompañados de la debida marcación y anotación explícita normativa. Asimismo, al ser un diccionario de uso didáctico, en él se recogen expresamente lemas y acepciones considerados incorrectos, caracterizados didácticamente como tales y acompañados de su correspondiente alternativa correcta ("antídoto"). Todas estas características lo diferencian completamente del planteamiento y del papel de la edición usual del DRAE. De ello queda constancia en el prólogo del mismo DMRAE 1927 (VII-VIII):

> El Diccionario Manual es un resumen y a la vez un suplemento […]. El presente Manual añade aún muchas otras voces comunes o técnicas, que no hay motivo para censurar, pero que la Academia no quiere acoger en su Diccionario general, fundada, la más veces, en que son voces demasiado recientes y no puede presumirse si llegarán a arraigar en el idioma. […]. Incluye también los vocablos incorrectos y los extranjerismos que con más frecuencia se usan, y los señala con un asterisco, poniendo en su lugar la expresión propiamente española que debe sustituirlos. […] Por otra parte, entra en pormenores extraños a dicho Diccionario pues da norma para el uso de algunas voces difíciles.

El Diccionario académico (DRAE) incluye en su índice de abreviaturas la marca de neologismo, pero en la práctica no la emplea (Fajardo Aguirre, 1996-1997: 41), y, más en general, "en la tradición lexicográfica española no existe costumbre de marcarlos" (Garriga, 2003: 116). En el DMRAE, en cambio, se utiliza el corchete para indicar neologismo, pero en realidad, como señala Fajardo Aguirre (1996-1997: 41) "este signo es polivalente, ya que se aplica a toda entrada no incluida en la anterior edición del DRAE", es decir, en la de 1925.

Otra característica del DMRAE es la abundancia de acotaciones con indicaciones explícitas normativas. Los usos erróneos, lemas o acepciones, neologismos o extranjerismos, se marcan además con un asterisco como señal de alarma para diferenciarlos de los correctos. El efecto normativo no puede ser más evidente, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos, donde en ocasiones se limita a indicar la alternativa (*malaria*), pero en otras se tacha al neologismo de "inútil" (*bastardeamiento*) o lo clasifica como barbarismo (*bayonesa*) o vulgarismo (*basurita*) e incluso exhorta directamente ("dígase") al uso de la alternativa (*baleo*). En definitiva, "poniendo en su lugar la expresión propiamente española que debe sustituirlos" (DMRAE 1927:VIII).

> *MALARIA[6]. f. Italianismo por **fiebre palúdica**. [1ª 27]
> *BASTARDEAMIENTO[7]. m. Neologismo inútil por degeneración, alteración, bastardía. [1ª 27]
> *BAYONESA[8]. f. Barbarismo por mayonesa y mejor **mahonesa**. [1ª 27]
> *BASURITA[9]. f. *Cuba*. Vulgarismo por propina. [1ª 27]
> *BALEO[10] m. *Méj*. Dígase **tiroteo** [1ª 27]

Tanto la publicación en 1927 de DMRAE como sus características dejan constancia de que en España (como también en Italia), había un gran interés por los neologismos, tecnicismos y extranjerismos. Aunque los condena, el hecho relevante es que, con el DMRAE del 1927, la

[6] DBAI: solo v. it.
[7] DBAI: sin marca. Con remisión, sin equivalente, a *bastardía*.
[8] DBAI: no figura.
[9] DBAI sin marca
[10] DBAI sin marca

ISSN: 1594-378X

Real Academia, más libre de responsabilidades institucionales y con una actitud hacia el didactismo, da entrada a numerosos extranjerismos[11]. El dato fundamental por lo que respecta al diccionario bilingüe de Ambruzzi es que no cabe duda de que utilizó el DMRAE como base para incorporar extranjerismos y neologismos en el DBAI (español-italiano); dato confirmado por entradas como la de *barotermógrafo* o la de *fiorituras*, que figuran solamente en los diccionarios académicos manuales, es decir, no se encuentran en la edición usual. La efectiva consulta del DMRAE y base para la compilación del DBAI la demuestran también los galicismos (véase cuadro 3.), ya que se observa identidad de formas no solo entre los lemas sino también entre las marcas y las correspondientes alternativas.

2.2. Fuentes consultadas por Ambruzzi para la elaboración del DBAII

En el segundo volumen, Ambruzzi (DBAII 1949: XV) indica las fuentes utilizadas. Entre ellas, diccionarios generales como el de Cappuccini-Migliorini (1945), de neologismos y palabras nuevas como el de Panzini-Schiaffini-Migliorini (1942), otros, de extranjerismos como el de Monelli (1933), el de Jàcono (1939) y las obras de Migliorini (1938), que se examinarán a continuación por su relevancia en el tratamiento de los neologismos.

Respecto a Panzini, como declara en la introducción de su *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni*, la primera edición fue en 1905. El fallecimiento del autor motivó que la octava edición contase con la colaboración de Schiaffini (que incluyó las etimologías) y de Migliorini (que incluyó un apéndice con nuevas palabras, posteriores a 1939). La nueva edición se publicó en 1942 y es la que señala Ambruzzi como fuente.

Hay diversas pruebas que demuestran que Ambruzzi consultó y reutilizó datos del diccionario de Panzini. Por ejemplo, en este diccionario se indican explícitamente apreciaciones sobre los neologismos, como por ejemplo "brutto neologismo" (*elettrocuzione*; *confusionismo*), "neol. non bello" (*conglobare*), etc. El asterisco antepuesto al lema indica que se trata de una palabra extranjera (*cliché*).
Diccionario Panzini/Schiaffini/Migliorini (1942):

> **Elettrocuzione**. Brutto neologismo (contrazione di *electro* y *execution*), per indicare la pena di morte mediante la corrente elettrica.
> **Centralizzare** e **centralizzazione**. Dal francese *centraliser* e *centralisation*; in buon italiano, accentrare, e accentramento.
> **Confusionismo**. Uno de' tanti brutti neologismi ed astratti in –ismo, che include mal senso di eccesso[12].
> **Conglobare**. Per *riunire, fondere in uno* è neol. non bello[13].
> ***Cliché**. Voce fr. […] si è tentato di adattare in italiano la parola, facendone *cliscé*; altri usano *sterèotipo*, *lastra*, *zinco*.

Tal y como indica en el prólogo, Panzini recoge voces "vaganti" que se caracterizan por formar parte del uso y no aparecer en los diccionarios comunes, (como les es propio, dado que, según Panzini, "è giusto" que estos no registren estas voces con ligereza). La finalidad de su diccionario responde a la practicidad de la realidad; por lo tanto, es un "suplemento", como afirma el mismo Panzini, el cual, sin comportarse como purista, expresa sus juicios abiertamente, porque no pretende "legalizar" las voces que recoge, precisamente porque se trata de un suplemento. Panzini sentía atracción y rechazo a la vez por estas nuevas palabras. Es una

[11] Garriga/Rodríguez (2008) calcula 750, en su mayor parte, galicismos.
[12] Cappuccini/Migliorini (1945) no lo condenan.
[13] Cappuccini/Migliorini (1945) no lo condenan.

ISSN: 1594-378X

actitud en línea con la época, el nuevo horizonte del progreso técnico generaba grandes cambios en todos los sectores, también en la lengua, lo cual despertaba a la vez curiosidad y temor.

Otra fuente de la que bebe Ambruzzi es el diccionario general de Cappuccini/Migliorini (1945). Una característica de este diccionario es que, aun siendo un diccionario general, abre las puertas a neologismos y extranjerismos.

> Non ho avuto ripugnanza a registrare anche quelle voci straniere, che oggi son così diffuse nella nostra come in altre lingue (giacché pare che, per indicar alcune cose, si venga creando come un linguaggio internazionale), distinguendole da' veri barbarismi. Neanche a questi ho infine talvolta serrato l'uscio, come ho spesso notato modi e costrutti poco o punti ammessi; giacché ho creduto utile notarli per biasimarli, e per indicare, quando sia possibile e facile, **l'antidoto**. (Cappuccini, 1916: VI)

En 1945 se publica la edición en la que interviene Migliorini. En este diccionario, como en el de Panzini, se explicita la desaprobación mediante adjetivos como "brutto" (*centralizzare*), etc. o proponiendo la alternativa como consejo (*civilizzazione* o *civilizzare*) o incluso como amonestación (*consommé*). Se utiliza también el asterisco, para indicar que se trata de palabras latinas o extranjeras ("forestiere"). Diccionario Cappuccini/Migliorini (1945):

> **centralizzare** v. tr. Brutto, invece d'Accentrare.
> **civilizzazione** s f. Meglio Incivilimento o civiltà, secondo i casi.
> **civilizzare** v. tr. V INCIVILIRE, che spesso lo sostituirà con vantaggio.
> ***consommé** s. m. Voce francese, di cui si ha anche l'adattamento popolare *consumé*. Dirai: Brodo ristretto.

Además de los diccionarios italianos consultados, Ambruzzi también tiene presente obras sobre extranjerismos específicamente, como la de Monelli (1933) y la de Jàcono (1939), además de las obras de Migliorini (1938). Todas ellas son publicaciones en "defensa del idioma" (DBAII: XV).

Respecto a la obra de Monelli (1933), *Barbaro dominio*, de los 45 lemas que figuran en el DBAII, 19 están en la obra de Monelli, pero de estos, solamente 7 coinciden gráficamente, porque, en cambio, los 12 restantes Monelli los recoge con la grafía de la lengua de origen, mientras que Ambruzzi los lematiza adaptados al italiano (*bureau-burò*, *bow window-bovindo*, etc.) Los términos que componen la b en la obra de Monelli (considerando también los de la segunda edición) son 35; por tanto se puede interpretar que un 54% está recogido en el DBAII.

Respecto al diccionario de Jàcono (1939), 4 vocablos marcados en el DBAII (*break*, *brisebise*, *brioscia*, *buré*) no figuran en ese, pero, en compensación, hay 9 lemas no marcados como extranjerismos en el DBAII que aparecen como tales en el diccionario de Jàcono (*babordo*, *baccarà*, *bissare*, *bísturi* o *bisturí*, *vivaccare*, *boicottaggio*, *bordare*, *bordatura* y *brillantare*). De estos, Ambruzzi marca uno de ellos, *bissare*, como neologismo. Por su parte, el diccionario de Jàcono recoge en la letra b un total de 192 "esotismi", de los cuales, cincuenta y cinco lemas están presentes en el DBAII, número que representa un 29%.

Aunque Ambruzzi cita la obra de Jàcono como la base principal, en realidad, tras un atento análisis, se puede afirmar que Ambruzzi propiamente no se basó en este diccionario. El hecho de citarlo respondía muy probablemente a una motivación asociada al prestigio del que gozaba este diccionario por haber recibido en 1938 el "Premio della Reale Accademia d'Italia"[14]. Queda constancia de que lo consultó, pero no siempre siguió sus indicaciones y, de

[14] Fue inaugurada en 1929 por Mussolini y cesó su actividad en 1944, año de su supresión oficial.

ISSN: 1594-378X

hecho, en algunas entradas, Ambruzzi se decanta por soluciones opuestas. Además, también queda claro que no fue la única obra de extranjerismos que consultó. Todo esto se observa ya gráficamente, dado que se ha podido constatar que la mayoría de los lemas marcados con asterisco no provienen del diccionario de Jàcono (*buna*). Lo demuestra también un ejemplo concreto: *blaga*, lema para el cual Jàcono indica "ch'è quasi uscito dall'uso nostro"; en cambio Ambruzzi lo incluye en su entrada y se apoya en la autoridad de Carducci, ya que este "usándolo, dijo que ya no se podía prescindir de él". En realidad, Ambruzzi toma la cita carducciana del diccionario de Monelli (1933).

Ambruzzi sin duda consultó el capítulo *Purismo e Neopurismo* de Migliorini (1938) no solo porque recogió como lemas términos indicados por este lingüista, sino también porque siguió sus sugerencias e indicaciones. En esta obra, Migliorini es menos prescriptivo que en los diccionarios en los que colabora. Mantiene un punto de vista más amplio en el tiempo y en el espacio. En el tiempo porque tiene en cuenta la evolución de la lengua y los efectos –generalmente negativos– que el purismo del siglo XIX había generado. En el espacio porque observa que muchos términos llegan como extranjerismos desde Francia, Inglaterra o Alemania (*morfología*), pero han sido tomados del latín y, por tanto, de una base común de Europa; de hecho, para Migliorini, muchos términos considerados extranjerismos son términos internacionales que se usan en las lenguas de Europa. La actitud de Migliorini en esta obra es distinta también porque, más que condenar el uso de un vocablo, describe los fenómenos como observador, partiendo del hecho de que, ante la acción de la introducción del extranjerismo, hay una reacción de la comunidad de hablantes. La reacción depende de factores culturales pero, sobre todo, de factores de índole lingüística (fonológicos y morfológicos) que favorecen la asimilación o el rechazo del extranjerismo en cuestión. Respecto a la sustitución con términos ya existentes no se pronuncia en contra, pero tampoco completamente a favor; es más, llama la atenión sobre el hecho de que las lenguas se deben enriquecer y deben adquirir nuevos vocablos y nuevas acepciones: Migliorini tiene como horizonte Europa, el internacionalismo lingüístico, no el restringido nacionalismo, aunque considera que hay una manifestación "sana" de la autarquía; de hecho, valora positivamente la acuñación de nuevos términos con materia lingüística italiana como en *fiabbesco*, que ha cuajado, pero se pregunta si tendrá difusión *brioscia* (préstamo adaptado al italiano) o se consolidará *brioche* (préstamo crudo). Ambruzzi, como se ha visto, recoge *brioscia* como lema y no *brioche*; en cambio, en la lengua italiana actual tiene mayor difusión el segundo.

En su gramática, Ambruzzi (1931), al igual que Migliorini (1938) en su tratado, posee una visión menos prescriptiva respecto de los neologismos (Bermejo Calleja, 2014), pero ambos lingüistas se convierten en autores normativos cuando son compiladores de diccionarios; lo cual confirma la concepción y la percepción general de que el diccionario es una obra de naturaleza normativa por sí misma, aun cuando se recoja el uso, especialmente si este, como se observa en los diccionarios analizados, es objeto de juicios explícitos de carácter netamente normativo-prescriptivo.

Después de ver las anotaciones del DMRAE (1927), del diccionario moderno de Panzini/Schiaffini/Migliorini (1942) y del general de Cappuccini/Migliorini (1945), no sorprenderá ver en el DBA comentarios como "feo", "horrible", "inútil", "error, "mejor decir", etc., que explicitan la norma de la época y una mentalidad generalizada que se debatía entre la necesidad –por su practicidad– de incorporar nuevos vocablos y la necesidad también de ejercer un control de la propia lengua para mantener un "buen estado de salud". La imagen de la salud aplicada a la lengua es recurrente en la época; de hecho, Cappuccini denomina "l'antidoto" a la alternativa propuesta para evitar el neologismo indeseado. Otro ejemplo lo encontramos en la obra de Migliorini, el cual, mientras critica los excesos del purismo, valora positivamente el neopurismo pues considera necesario ejercer una "sana autarquía". En consecuencia,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

como se verá a continuación, se puede afirmar que las estrategias de Ambruzzi en su diccionario, respecto a la explicitación de la norma, no representan un caso aislado, sino que se integran en el debate cultural de una época en la que diccionarios españoles e italianos hacen uso de esos procedimientos y de esas estrategias de manera muy frecuente.

3. LA EXPLICITACIÓN DE LA NORMA EN EL *NUOVO DIZIONARIO SPAGNOLO ITALIANO E ITALIANO SPAGNOLO* (1948/1949) DE L. AMBRUZZI

3.1. La explicitación de la norma en los neologismos

Al analizar el DBA se observa que las marcas de uso van acompañadas por anotaciones normativas en la microestructura de los neologismos, especialmente de los extranjerismos. Son comentarios específicos del autor que estima si es correcto o incorrecto (dando una valoración gramatical y social), si es aconsejado o desaconsejado su uso (por ejemplo, en determinados neologismos señala su desaprobación mediante expresiones como "feo"/"brutto"; "inútil" / "inutile"; "error"/"errore", "mejor"/"meglio", "mal usado", "mal arreglo", "mal dicho", etc.). Todo ello, por tanto, constituye la explicitación de la norma, no solo a través de las marcas sino también con acotaciones normativas, situándolo en el contexto histórico y cultural de la época a la que pertenece.

Los siguientes ejemplos ilustran cómo, en la microestructura del DBA, se hallan abundantes anotaciones explícitas de la norma lingüística, más allá incluso de la marcación predispuesta y pre-establecida. Se trata, como se ha indicado, de información adicional metalingüística con valor normativo-prescriptivo: "meglio" (*Panamá*); "affettazione" (*pleno*); "brutto" (homenajear); "strano" (autobús); "mejor" (*brillantare*); "mal arreglo" (*brioscia*); "error" (*càlcolo*); "mal dicho" (*con*).

DBA I
Panamá *Geogr*. Panamà || *sm*. pànama, *e meglio* panamà (cappello).
pleno, -na (*affettaz. per* ***lleno***) *agg*. pieno, completo: ***estar en – vigor*** || *sm*. riunione plenaria.
homenajear *brutto neol*.: rèndere omaggio
autobús "strano *neol*. costruito a imitazione di *omnibus*)"[15],

DBA II
brillantare tr. abrillantar, labrar o tallar en facetas: ***– un diamante***: a. un diamante: (*sin*. mejor ***sfaccettare***) | escarchar: ***– un dolce, un fermaglio***, ecc., e. un dulce, un broche, etc.
brioscia *r.*, mal arreglo al ital. del fr. *brioche* = ***foccaccetta***, bollo
càlcolo [...] || (es error: **far –** por **far conto** [...]
con *prep*. con | […]| (es mal dicho: *con dei compagni* por ***con alcuni***, o ***con certi compagni***, con unos, o con ciertos compañeros).

3.2. Gradación en la aceptación del lema-neologismo en el DBA

Los artículos lexicográficos de los neologismos presentan una serie de características muy interesantes en relación a la norma. Conviene señalar, sin embargo, que la mayor parte de los neologismos no están marcados como tales y esta estrategia es la más utilizada en ambas secciones (Bermejo Calleja, 2008).

[15] Comentario que no figura en la edición de 1973 .

ISSN: 1594-378X

I **televisor**[16] *sm*. televisore (apparecchio).
II **televisore**[17] *sm*. aparato para la televisión.

Este hecho da pie a afirmar que ya la misma presencia de la marca *neol*. en los artículos lexicográficos es, por consiguiente, índice de un grado de acogida provisional –de estadio de prueba– que demuestra que su uso no está consolidado y no está aceptado completamente desde el punto de vista normativo. Además, una vez marcados los lemas, se puede establecer una gradación en la explicitación de la norma, desde la simple marcación de neologismo[18] como tal (*invidencia*, *lanizzare*), hasta la indicación manifiesta de un juicio negativo ("brutto"/ "feo"; "orribile"/"horrible"; "mostruoso", etc.) que supone un rechazo a su uso (*electrocución*, *elettrocuzione*), pasando por la inclusión de la alternativa "legítima", es decir, el término patrimonial que el lema-neologismo (*agudizarse*, *civilizzare*) pretende suplantar y que el lexicógrafo recoge recordando su existencia y proponiéndolo como alternativa apropiada o correcta[19] (*agravarse; incivilire*). El grado de aceptación, por tanto, varía según los comentarios que el lexicógrafo añade con estas anotaciones normativas explícitas.

I: invidencia *sf.* (*neol.*) non veggenza, cecità intellettuale.
II: lanizzare *tr*. (*neol.*) dar carácter lanoso.
I: electrocución *sf.* orribile neol. per ***ejecución eléctrica***, esecuzione elettrica.
II: elettrocuzione sf. (horrible neol.) electrocución | ***fare l'-***, electrocutar.
I: agudizarse[20] *r*. *Med*. (neol. per *agravarse*) aggravarsi; *neol*. acutizzarsi la malattia.
II: civilizzare *tr*. (voz reprobada por ***incivilire***) | […].

En el DBAII, además de las estimaciones negativas apenas señaladas, la expresión más frecuente y repetida es "voz reprobada", fórmula que en muchas ocasiones sustituye a *neol*. (se trata efectivamente de neologismos y la causa de la reprobación es precisamente su reciente incorporación e "inutilidad").

II: centralizzare *tr*. (v. reprobada) centralizar | (*Contr*. ***decentrare***, descentralizar)
II: civilizzazione *sf.* (voz reprob. por ***incivimento***) civilización.
II: confusionismo *sm*. (*voz reprob.*) confusión | *Sin*. ***confusione***.

En otros casos se utilizan apreciaciones negativas como "es mal us."; "es mal dicho"; "forma err.", etc.

II: conglobare *tr*. conglobar, unir en globo o montón | (*es mal us. por* ***riunire***, ***fondere in uno***, ***conglomerare***) | Pres. *cònglobo*.
II: complessivo *adj*. total, general: ***giudizio -***, juicio g., del conjunto | (es mal dicho: *prezzo* - por ***prezzo totale***).
II: constatare y deriv., forma err. por **costatare** y deriv.

[16] Que se trata de un neologismo lo demuestra el hecho de que hay que esperar hasta 1970 para que el DRAE registre el lema *televisor*.
[17] Es indicativo de la reciente incorporación el hecho de que Ambruzzi no utilice el equivalente *televisor*; lo cual estaría perfectamente justificado desde el momento en que aparece como lema en DBAI.
[18] El hecho de registrar los neologismos y marcarlos encierra en sí una ambigüedad.
[19] "Antídoto" es la denominación dada por Cappuccini (1916: VI) en el prólogo de su diccionario.
[20] Primera y única aparición en DMRAE 27: *AGUDIZARSE. r. Barbarismo por **agravarse**, hablando de enfermedades.

ISSN: 1594-378X

En definitiva, la gradación en la aceptación del neologismo va de mayor a menor a partir de la oposición ausencia/presencia de la marca *neol*. En el primer caso, la aceptación es total, en el segundo, es provisional; su provisionalidad se matiza e incrementa, llegando al rechazo, con otros elementos como la explicitación de un juicio negativo y la inclusión de una alternativa.

3.3. Procedimientos en la entrada de extranjerismos del DBA

Los extranjerismos constituyen el mayor número de neologismos que merecen la atención de Ambruzzi respecto a los comentarios normativos.

En el DBA se observan entradas de extranjerismos-neologismos que reciben distintos tratamientos. Se trata de un procedimiento, creado a partir de la combinación de marcas, equivalentes y remisiones, sinonimias o alternativas, que se puede clasificar en cinco tipos distintos:

1. **lema** + [{sin/con} equivalente] + **V**. (remisión a otro lema)[21]

DBA I	DBA II
cartoné[22] *agg*. (*gall*.) V. **encartonado**.	***crochet** (v. fr.) **V. crocè**.
baby (v. ingl.) *sm*. V. **nene**, bimbo.	**consumé** (del fr.) *sm*. **V. consumato**, caldo.

2. **lema** + [{sin/con} equivalente] + *per/por* + términos alternativos al lema (en cursiva y negrita)

DBA I	DBA II
bruscamente *avv*. bruscamente | (per *repentinamente* è gall.)	**banale** *adj*. *gal*. por ***volgare, triviale, comune, trito, futile, sciocco***, vulgar, trivial, común, trillado, fútil, soso, insignificante, (gal.) banal.

3. **lema** + [{sin/con} equivalente] + *Sin*. + sinónimos en alternativa al lema (en cursiva y negrita)

DBA I	DBA II
cabaret (v.fr.) *sm*. | vassoio | osteria || *Sin*. ***bandeja***; ***restaurante***; ***café cantante***.	***confort** (v. fr.) o **confort** (v. ingl.) *sm*. confort, comodidad | *Sin*. ***comodità***, ***agio***.

4. **lema** + [{sin/con} equivalente] + = términos alternativos al lema (en cursiva y negrita)

DBA I	DBA II
---	***compound** (v. ingl) *adj*. = ***composto***, compuesto: ***locomotiva -***, locomotora compound.

5. **lema** + [{sin/con} equivalente] + *ital./it*. + términos en italiano (en cursiva y negrita)

DBA I	DBA II
---	***grog** (v. ingl.) *sm*. ponche | *ital*. ***ponce***.
---	***choc** (v. fr.) *sm*. choque, sacudida: ***- nervoso,*** *choc* nervioso | *ital*. ***scossa, trauma***.

[21] El sistema de remisión, generalmente sin indicación del equivalente semántico, se utiliza también en otros artículos en los que descarta el lema por anticuado (ant.), por ejemplo, o por otros motivos (alternancia vocálica).
[22] Registrado por primera vez en DMRAE 1927 lleva asterisco y marca "gal.", además de dar la alternativa correcta: encartonado (de donde lo toma Ambruzzi).

ISSN: 1594-378X

Los dos últimos procedimientos (el uso del símbolo = y el uso de la abreviatura *ital.*) se utilizan exclusivamente en el DBAII. No cabe duda, como lo demuestran también otros datos, que en el segundo volumen, Ambruzzi se siente directamente implicado a la hora de enjuiciar los nuevos extranjerismos que incluye en el diccionario.

Ambruzzi, siguiendo el espíritu de su época, por un lado, registra los nuevos extranjerismos haciendo alarde de su conocimiento y siguiendo el ritmo de las innovaciones; por otro, señala que no son imprescindibles y que, por consiguiente, se pueden o deben usar términos alternativos –que indica–, pertenecientes al patrimonio lingüístico de cada una de las lenguas tratadas. Dichos términos alternativos son presentados como remisión, como aconsejables o como sinónimos. El último procedimiento es una invitación al uso del término patrimonial (italiano en este caso); además, la abreviación *ita.* es indicio de una actitud normativa e ideológica asociada al nacionalismo.

3.4. Extranjerismos recientes en el DBAI

3.4.1. Parámetro lexicográfico

Desde la edición de 1884, el DRAE usual ofrece, tras el lema, la indicación de su origen y su etimología. Por su parte, Ambruzzi, no da, a diferencia del DRAE, la etimología, pero, en cambio, al igual que el DRAE, sí da la indicación de su origen, sea este reciente o no; lo cual explica que haya un sinfín de marcas: árabe, flamenca, francesa, filipina, antillana, caribe, americana, africana, lunfarda, guaraní, etc., caracterizando a lemas cuya incorporación a la lengua puede ser bien antigua o bien reciente; estas marcas, por consiguiente, no permiten establecer si se trata de un extranjerismo-neologismo.

Así pues, considerando, como se ha visto, que el DMRAE es una de las principales fuentes consultadas por Ambruzzi para la elaboración del DBAI y teniendo en cuenta los criterios, ya señalados, para determinar el carácter neológico de un términos, se aplica el parámetro lexicográfico tomando como punto de referencia la última edición del DRAE (1925) y como término de comparación el DMRAE (1927), dado que este introduce extranjerismos ausentes en el DRAE.

El DMRAE, como se ha indicado, se configura como una obra académica distinta respecto a los DRAEs usuales, es distinta por constitución y finalidad; (i) son distintos los criterios a la hora de seleccionar el lema, porque, mientras que para el DRAE los "requisitos para la inclusión son una cierta consolidación en el uso, así como la adaptación formal" (Rushtaller, 2003: 255), en el DMRAE estos no son criterios determinantes y lo demuestra la presencia de préstamos crudos; (ii) son distintos los criterios de oficialidad (sin la restricción –o prudencia– que caracteriza a los DRAEs por su función normativa, ya que los neologismos y extranjerismo solo por el hecho de estar registrados en los mismos se consideran ya de "aceptación oficial", puesto que en el DMRAE se da cabida a voces no arraigadas en el uso ni tampoco adaptadas gráficamente en el caso de extranjerismos; (iii) son distintos los procedimientos de marcación y de comentarios, ya que se indica si son barbarismos y vulgarismos, se añaden comentarios sobre la inutilidad, se proponen alternativas, etc. a diferencia de los DRAEs que no realizan ningún tipo de comentario ni de marcación sobre los "vicios de dicción").

A continuación, a través de la búsqueda, en la letra b del DBAI, de extranjerismos originarios del italiano (v. it.), alemán (v. germ.), inglés (v. ingl.) y francés (v. fr.; gal./gall.), se indicará cuáles son los de adquisición reciente y recogidos por primera vez o todavía ausentes en el DMRAE, con el que se realiza un cotejo paralelo para cuya visión inmediata se aportan varios cuadros. Conviene recordar que el DMRAE emplea también signos tipográficos como el asterisco (*baby*), para reforzar la indicación de que se trata de una voz reprobable, y como el

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

corchete (*boicot*), para señalar que es la primera aparición de dicho lema en un diccionario de la RAE.

3.4.2. Italianismos

De los italianismos[23] recogidos y marcados (v. it.) en el DBAI, solamente es nueva la entrada de *balila* respecto al DMRAE; además, tampoco aparece en ninguno de los diccionarios académicos españoles; es, por tanto, una inserción hecha directamente por Ambruzzi, que españoliza el término italiano "balilla". Aparecen en el DMRAE por primera vez: *bambino*[24], *belvedere*[25] y *bersagliero*[26]. Todos los demás lemas están recogidas en los DRAEs desde antiguo. Por consiguiente, son solo cuatro los italianismos recientes que pueden ser considerados neologismos.

3.4.3. Germanismos

De los germanismos[27] (v. germ.) recogidos en el DBAI, el lema *bock* es el único neologismo, ya que se recoge por primera vez en el DMRAE y además figura solamente en los diccionarios "manuales". Los demás están recogidos en los DRAEs desde antiguo.

3.4.4. Anglicismos

Entre las voces inglesas[28] hay un mayor número de préstamos recientes y una mayor variedad de situaciones. Como en los anteriores, los lemas en el DBAI están marcados todos como v. ingl., marca neutra que hace alusión al origen de su etimología pero que no transmite una valoración negativa como préstamo.

Dado que la marca ingl. no es indicativa de su reciente incorporación a la lengua o al diccionario, para establecer si se trata de recientes adquisiciones (como préstamos crudos o adaptados) usamos como criterio la comparación con su aparición en el DMRAE y si en este lleva asterisco o se indica el sinónimo recomendable, como en *baby* y en *buldog*, marcándolos como anglicismos con asterisco y proponiendo una alternativa (*baby*: *anglicismo por *nene; buldog,* *anglicismo por *perro alano de presa*) (véase el cuadro 1).

De los anglicismos[29] (v. ingl.) que figuran en el DBAI, en el DMRAE están ausentes solamente cuatro: *basebolero*, *bate*, *bóxer*, *brandy*. Cabe señalar que son también cuatro los anglicismos (*baby*, *bluff*, *boicot*, *boicoteo*) que figuran por primera vez en el DMRAE. Los demás figurarán en los diccionarios académicos con posterioridad (*bate* en 1970; *brandy* en 1983; *bóxer* en 1992). En cambio, *basebolero* no figura en ninguno de los DRAEs hasta ahora.

---

[23] Italianismos en el DBAI (letra b): *bagatela*, *balata*, *balila*, *bambino*, *bamboche*, *barcarola*, *bayoco*, *bayoque*, *bazofia*, *belvedere*, *belladona*, *bersagliero*, *bisoño*, *bróculi*, *buenaboya*, *bufo*, *bufón*.

[24] DMRAE 1927, *bambino*: "*Chile italianismo por niño".

[25] DMRAE 1927, *bersagliero*: "[soldado italiano de infantería El pl. es *bersaglieri*". Aparece también en las ediciones posteriores del DMRAE.

[26] DMRAE 1927, *belvedere*: "[Voz italiana que significa mirador en lo alto de una casa." Solo aparece en la edición de 1927.

[27] Germanismos en el DBAI (letra b): *blocao*, *bock*, *bogar*, *brindis*, *bruno*, *buque*.

[28] En la lengua española del siglo XIX, además de los abundantes galicismos, ya se observaba la afluencia de préstamos del inglés a partir de la segunda mitad del siglo XIX. "Si a comienzos de la centuria era incuestionable, como en tiempos anteriores, la importancia del francés como exportador de voces, empieza a manifestarse a partir de la segunda mitad del siglo el creciente influjo del inglés (Marcet Rodríguez, 2012: 160-161).

[29] Anglicismos en el DBAI (letra b): *baby*, *basebolero*, *bate*, *bistec*, *bluff*, *boicot*, *boicoteo*, *bol*, *boxeo*, *bóxer*, *boya*, *brandy*, *break*, *breque*, *bricbarca*, *bristol*, *budín*, *buldog*.

ISSN: 1594-378X

ANGLICISMOS-NEOLOGISMOS		
DBA I lemas españoles con la marca: (v. ingl.):	DMRAE 1927	1ª aparición en los diccionarios de la RAE
baby	*anglicismo por *nene*	1927
basebolero (P. Rico)	---	---
bate (Cuba, P. Rico)	---	1970
bluff	[voz inglesa	1927
boicot	[boicoteo	1927
boicoteo	[sin marca	1927
boxeo	[sin marca	1927 como acepción[30].
boxer	---	1992
brandy	---	1983
break	[palabra inglesa	1927
bristol	[sin marca	1927
buldog	*anglicismo por perro alano o de presa.	1927

Cuadro 1.

3.4.5. Voces del francés y galicismos

En total son 29 lemas marcados, pero en el caso de los vocablos de origen francés, Ambruzzi establece una diferencia entre los que marca como voz del francés (18), que no comporta una valoración negativa, y los que marca como galicismos (11), marca que, en cambio, representa una valoración negativa basada en su "inutilidad"; es decir, según el autor, no solo se puede sino que se debe prescindir de ellos. En el código de Ambruzzi, mientras que la marca "voz francesa o del francés" es solo una indicación del origen, la marca galicismo es una indicación normativa de signo negativo; en definitiva, si el lema está marcado como galicismo, se trata de un término criticable y prescindible, "da evitare".

De entre los lemas marcados como voces francesas[31] o del francés (v. fr./del fr.) solo cuatro son neologismos. *bibelot, bucanero, bulevar, buqué.* Además hay otros dos lemas, *bric-a-brac* y *bujía,* que no están registrados en el DMRAE 1927 (cuadro 2).

VOCES DEL FRANCÉS-NEOLOGISMOS		
DBAI 1948 lema español con las marcas (v. fr.) o (del fr.)	DMRAE1927 marcas y definición	1ª aparición
bibelot	*BIBELOT. m. Galicismo por muñeco, muñeca, figurilla, bujería, juguete, etc. // *Venez.* Galicismo por alhaja, cosa preciosa.	1927
bric-a-brac[32]	----	---
bucanero	sin marca	1927
bulevar	[sin marca	1927 (1970 del fr.)

[30] El lema como término náutico existe desde antiguo. Están también con corchete *boxeador* y *boxear*. También *box* con * y marcado Chile y Méjico.

[31] *báscula, bibelot, biberón, bidé, biricú, blonda, blusa, bobina, bocoy, bombé, brete, bric-a-brac, brulote, bucanero, bulevar, buqué, buró.*

[32] I: **bric-a-brac** (v. fr.) *sm.* bottega di rigatiere / mucchio di cianfrusaglie. Lo curioso es que no está en el lemario del DBAII, que sería lo esperable, dado que se trata de una expresión que se usa en italiano y se puede consultar en los diccionarios actuales; véase por ejemplo el De Mauro.

ISSN: 1594-378X

buqué	*BUQUÉ. m. Galicismo por ramillete // Galicismo por perfume o gustillo de los vinos.	1927

Cuadro 2.

Los lemas marcados como "galicismo" son los siguientes: con (*gal.*): *ballet*, *banal*, *banalidad*, *bedano*; con (*gall.*): *bidón*, *bies*, *bisutería*, *branderín*, *brevet*, *budoar*, *buenaboya*, *busa* (cuadro 3).

GALICISMOS-NEOLOGISMOS			
DBAI 1948 lema español con las marcas: (*gal.*)/(*gall.*)	DBAI 1948 equivalente en italiano	DMRAE1927 marcas y definición	1ª aparición
ballet	balletto, ballabile.	*Gal. por bailete y bailable.	1927
banal	volgare, insignificante […].	*Gal. por insubstancial, trivial.	1927
banalidad	sciocchezza, trivialità.	*Gal. por insubstancialidad, trivialidad.	1927
bedano	scalpello grosso.	*Gal. por escoplo grueso.	1927
bidón	bidone, latta.	*Gal. por lata, bote.	1927
bies	sbieco.	*Gal. por sesgo.	1927
bisutería	V**. buhonería**, chincaglieria.	*Gal. por buhonería, joyería, orfebrería, o platería, según los casos.	1927
branderín	acquavite.	*Gal. por aguardiente.	1927[33]
brevet	brevetto.	*Gal. por patente, privilegio.	1927
budoar	**V. camarín, saloncito** salottino.	*BUDUAR. V. Boudoir Gal. por camarín, saloncito.	1927
busa	mantice.	*Gal. por pava, fuelle grande.	1927

Cuadro 3.

Observando el cuadro 3, resulta evidente la estrecha relación entre el DMRAE y el DBA por lo que respecta a los extranjerismos-neologismos, concretamente a los galicismos. En cambio, observando el cuadro 1 Ambruzzi demuestra mayor independencia respecto a los anglicismos.

3.5. Extranjerismos recientes en el DBAII

En el DBAII, Ambruzzi utiliza también, aunque no de forma sistemática, el signo tipográfico del asterisco para remarcar que se trata de un extranjerismo. Es un procedimiento que también se usa en el DMRAE (aunque con un efecto prescriptivo más amplio pues no se limita solo a los extranjerismos) y en los diccionarios de Panzini/Schiaffini/Migliorini (1942) y de Cappuccini/Migliorini (1945).

Los extranjerismos marcados (excluyendo las voces americanas, africanas y latinas) relevados a lo largo de los lemas que componen la letra b en el DBAII son en total 45. Hay un término de origen holandés, *bitter*, y uno alemán, *buna*, 11 de origen inglés y 32 de origen francés. De estos últimos, 20 son considerados por Ambruzzi simplemente préstamos del francés, y 11, galicismos, es decir, censurables. De entre estos últimos, cuatro de ellos poseen ambas marcas.

[33] Es la primera aparición y la única.

ISSN: 1594-378X

Anglicismos (v. ingl./del ingl.):
*bill, *brandy, *break, *brick, *bridge, *bulldog, bar, bistecca, bobista, boicottare, bovindo.

Voces de origen francés (v. fr.)/(del fr.):
*brise-bise, banchisa, basculla, bersò, bidè, bignè, bigodino, bivacco, blaga, blu, blusa, bobina, bombone, bomboniera, border, bordò, brioscia, brossura, buré, buvette.

Galicismos:
(gal.): banale, banalità, benportante, bigiotteria, bordato, bretelle.
(v fr.) + (gal): bordura, buffé, buffetteria, burò.
(v. al.) + (gal): bordo.

4. CONCLUSIONES

La explicitación de la norma resulta manifiesta en el DBA por lo que respecta a los neologismos, especialmente en los extranjerismos. El mayor número de extranjerismos, dada la época, corresponde a las voces de origen francés; las siguen numéricamente los anglicismos.

La abundancia de expresiones estimativas en el DBA no representa un caso aislado, sino que la presencia de las mismas se encuentran en otros diccionarios de la época, tanto en España como en Italia. En España, la publicación del DMRAE 1927 representa una novedad respecto a la línea de los DRAEs "usuales", ya que a diferencia de estos, el DMRAE marca ostensiblemente neologismos y extranjerismos, además de errores de diversa índole. Este tipo de diccionario demuestra, al igual que los italianos, un interés y a la vez una preocupación por las nuevas palabras que se usan pero que no están tan consolidadas como para oficializarlas en un diccionario general como el DRAE. De ahí que el DMRAE declare que constituye un resumen y un suplemento respecto a la edición DRAE 1925.

En Italia, las explicitaciones normativas se localizan en diccionarios generales como el de Cappuccini (1ª ed.: 1916), que no siente "repugnancia" a la hora de introducir nuevas palabras, justificando a la vez que estas puedan ser objeto de críticas (*biasimarle*) y proponiendo otra palabra en sustitución (antídoto); en diccionarios de términos nuevos como el de Panzini (1ª ed.: 1905), que es un suplemento de palabras pertenecientes al uso pero aún no "legalizadas"; o en diccionarios de extranjerismos como el de Jàcono (1939), Monelli (1933), y en las obras de Migliorini (1938). Este también hace referencia a la metáfora sanitaria, como Cappuccini con "antídoto", cuando utiliza la expresión "sana autarquía", para hacer un llamamiento a la formación de palabras con materia lingüística italiana, es decir, sin tener que recurrir necesariamente a los extranjerismos.

Publicado en 1948-49, el DBA, que se había empezado a elaborar ya en los años treinta, refleja las ideas sobre la lengua que se barajaron en su época y es un ejemplo de la actividad lexicográfica practicada en esas primeras décadas del siglo XX, momento en que se consideraba no solo necesario sino también encomiable por parte del lexicógrafo, a la vez que saludable para la lengua, dictar normas prescriptivas explícitas a los hablantes.

Bibliografía

ACERO DURÁNTEZ, Isabel (2003) "La lexicografía plurilingüe del español", en Antonia MEDINA GUERRA, coord., *Lexicografía española*, Barcelona, Ariel, pp. 175-203.

ALVAR EZQUERRA, Manuel (2010) "Un siglo de lexicografía bilingüe español-italiano: el siglo

ISSN: 1594-378X

XIX", en Marta Concepción AYALA CASTRO y Antonia María MEDINA GUERRA, ed. y coord., *Diversidad lingüística y diccionario*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 42-118.

AMBRUZZI, Lucio (1948-49) *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo*, Torino, Paravia.

——— (1931) *Grammatica spagnola*: *con svariati esercizi e note di grammatica storica* (2ª ed.), Torino, SEI.

AYALA CASTRO, Marta Concepción y Antonia María MEDINA GUERRA, ed. y coord. (2010) *Diversidad lingüística y diccionario*, Málaga, Universidad de Málaga.

BARGALLÓ ESCRIVÁ, María (2008) "Las innovaciones en cuestiones gramaticales del *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* de la RAE", en Dolores AZORÍN FERNÁNDEZ, dir., *El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo: Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica* (Alicante 2006), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 286-292.

BERMEJO CALLEJA, Felisa (2008) "El *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo* (1948-1949) de L. Ambruzzi", en Félix SAN VICENTE, ed., *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola (1917-2007)*, Monza, Polimetrica, pp. 125- 197.

——— (2012) "La expresión de la norma en el metalenguaje de las últimas gramáticas de la RAE", en Luca BELLONE, Giulio CURA CURÀ, Mauro CURSIETTI y Matteo MILANI, eds., *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 13-29.

——— (2014) "La *Grammatica spagnola* de Lucio Ambruzzi", en Félix SAN VICENTE, Ana Lourdes DE HÉRIZ, y María Enriqueta PÉREZ VÁZQUEZ, eds., *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas,* Bologna, BUP, pp. 147-167.

CABRÉ, María Teresa (1993) *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*, Barcelona, Antártida/Empúries.

CAGIANO DE AZEVEDO, Raimondo, ed. (2006) *La facoltà di Economia. Cento anni di storia. 1906-2006*, Soveria Mannelli, Rubettino.

CAPPUCCINI, Giulio y Bruno MIGLIORINI (1945[2] [1916]) *Vocabolario della Lingua italiana*, Torino, Paravia.

CASTILLO CARBALLO, Mª Auxiliadora (2003) "La macroestructura del diccionario", en Antonia MEDINA GUERRA, coord., *Lexicografía española*, Barcelona, Ariel, pp. 79-101.

CORRALES, Cristóbal, Dolores CORBELLA, (2007) "Lexicografía y metalexicografía en el siglo XX", en Josefa DORTA, Cristóbal CORRALES y Dolores CORBELLA, eds., *Historiografía de la lingüística en el ámbito hispánico. Fundamentos epistemológicos y metodológicos*, Madrid, Arco/Libros, pp. 357-434.

DORTA, Josefa, Cristóbal CORRALES y Dolores CORBELLA, eds. (2007) *Historiografía de la lingüística en el ámbito hispánico. Fundamentos epistemológicos y metodológicos*, Madrid, Arco/Libros.

FAJARDO AGUIRRE, Alejandro (1996-1997) "Las marcas lexicográficas: concepto y aplicación práctica en la lexicografía española", *Revista de lexicografía*, III, pp. 31-57.

FAJARDO AGUIRRE, Alejandro (2011) "La norma lingüística del español desde una perspectiva lexicográfica: norma nacional *versus* norma panhispánica", *Normas. Revista de estudios lingüísticos hispánicos*, 1, pp. 53-70.

GALÁN IZQUIERDO, Guadalupe (1994) "El diccionario manual e ilustrado de la lengua española. El diccionario para la realidad sociolingüística de hoy", en Berta PALLARES, Pedro PEIRA y Jesús SÁNCHEZ LOBATO, eds., *Sin Fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 223-233.

GALLINA, Annamaria (1991) "La lexicographie bilingue espagnol-italien, italien-espagnol", en F. J. Hausmann *et al*., eds.,, *Wörterbücher / Dictionaries / Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie / An International Encyclopedia of Lexicography / Enciclopédie internationale de lexicographie*, III, Berlin-New York, De Gruyter, pp. 2991-2997.

GARCÍA PLATERO, Juan Manuel (1995-1996) "Observaciones sobre el neologismo", *Revista de lexicografía*, II, pp. 49-59.

GARRIGA ESCRIBANO, Cecilio (2003) "La microestructura del diccionario: las informaciones lexicográficas", en Antonia MEDINA GUERRA, coord., *Lexicografía española*, Barcelona, Ariel, pp. 103 125.

GARRIGA, Cecilio y Francesc RODRÍGUEZ (2007) "1925-1927: Del Diccionario usual y del Diccionario manual", *Boletín de la Real Academia Española,* CCXCVI, pp. 239-317.

—— (2008) "Notas al *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (RAE 1927) ", en Dolores AZORÍN, ed., *Actas del II Congreso internacional de Lexicografía Hispánica*, Alicante, Universidad.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (2001) *Perfiles y dimensiones en el concepto de* norma *(las* otras normas).
URL:http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/gutierrez_s.htm

HESPERIA, repertorio analitico della lessicografia bilingue: dizionari italiano-spagnolo e spagnolo-italiano. F. San Vicente, coordinador. URL: http://hesperia.cliro.unibo.it.

JÀCONO, Antonio (1939) *Dizionario di esotismi: voci e locuzioni forestiere attinenti all'arte, alla letteratura, alla scienza, allo sport…*, Firenze, Marzocco.

KLEIN, Gabriella (1986) *La politica linguistica del fascismo*, Bologna, Il Mulino.

LESO, Erasmo *et al*. (1977) *La lingua italiana e il fascismo*, Bologna, Consorzio provinciale pubblica lettura.

MARCET RODRÍGUEZ, Vicente (2012) "Lexicología y semántica", en Alfonso ZAMORANO AGUILAR, ed. y coord., *Reflexión lingüística y lengua en la España del siglo XIX: marcos, panoramas y nuevas aportaciones*, München, Lincom, pp. 139-171.

MARELLO, Carla (1989) *Dizionari bilingui con schede sui dizionari italiani per francese, inglese, spagnolo, tedesco*, Bologna, Zanichelli.

MEDINA GUERRA, Antonia, coord. (2003) *Lexicografía española*, Barcelona, Ariel.

MIGLIORINI, Bruno (1938) *Lingua contemporanea*, Firenze, Sansoni.

MONELLI, Paolo (1933) *Barbaro dominio: cinquecento esotismo esaminati, combattuti e banditi dalla lingua…*, Milano, Hoepli.

ISSN: 1594-378X

PANZINI, Alfredo (1905) *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni*, Milano, Ulrico Hoepli.

PANZINI, Alfredo, Alfredo SCHIAFFINI y Bruno MIGLIORINI (1942) *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni*, Milano, Ulrico Hoepli.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1925) *Diccionario [usual] de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

—— (1927) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

RUSHTALLER, Stefan (2003) "Las obras lexicográficas de la Academia", en Antonia MEDINA GUERRA, coord., *Lexicografía española*, Barcelona, Ariel, pp. 235-262.

SAN VICENTE, Félix, Cecilio GARRIGA y Hugo LOMBARDINI, eds. (2011) *Ideolex. Estudios de Lexicografía e Ideología*, Monza, Polimetrica.

SAN VICENTE, Félix, ed. (2008) *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola (1917-2007)*, I-II, Monza, Polimetrica.

—— (2010) *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola (1805-1916)*, III, Monza, Polimetrica.

SAN VICENTE, Félix (1996) "El diccionario bilingüe", *Cuadernos Cervantes,* 11, pp. 78-85.

—— (2007) "Tradición e innovación en la lexicografía bilingüe italoespañola: a propósito de la relación entre diccionario y gramática", en San Vicente, Félix, ed., *Perfiles para la historia y crítica de la lexicografía bilingüe del español*. Monza, Polimetrica, pp. 89-114.

—— (2010) *Autor, norma y uso en los prólogos de DRAE (1780-2001)*, en Luisa CHIERICHETTI y Giovanni GAROFALO, eds., *Lengua y Derecho: líneas de investigación interdisciplinaria*, Peter Lang, pp. 209-240.

—— (2011) "Variación actual en el concepto de norma del español. Apuntes para un enfoque contrastivo con el italiano", *Lingüística española actual* (*LEA)* XXXIII/1, pp. 125.

SECO, Manuel (2003) "La otra voz de la Academia Española. (Notas sobre el Diccionario Manual)", en Manuel SECO, *Estudios de lexicografía española.* Madrid, Gredos, 337-350.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1999) *La Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe.

Siglas

DBA: Ambruzzi, Lucio (1948-49) *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo*, Torino, Paravia.

DBAI: Ambruzzi, Lucio (1948) *Nuovo dizionario spagnolo-italiano*, I, Torino, Paravia.

DBAII: Ambruzzi, Lucio (1949) *Nuovo dizionario italiano-spagnolo*, II, Torino, Paravia.

DMRAE: Real Academia Española (1927) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.

ISSN: 1594-378X

*Un*make me a Mask

ROCCO CARBONE
Universidad Nacional de General Sarmiento/CONICET (Argentina)

> La descolonización no puede ser el resultado de una operación mágica, de un sacudimiento natural o de un entendimiento amigable.
>
> Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*

> El colonialismo es la cara negra del imperialismo.

Resumen
Este trabajo plantea tres puntos de interrogación generales y uno específico. En la primera parte abarca un arco de tiempo que va desde 1994 (ó 1998) hasta 2015, haciendo pie en 2012. Ahí pone en foco los procesos de democratización vigentes en la América Latina del siglo XXI. Un segundo momento se detiene sobre la categoría de canon, aún vigente en la crítica literaria y cultural del siglo XXI y que va a contramano de los procesos de democratización política. El tercer momento se detiene en otra categoría, que es lo colonial y en particular en los detalles semántico-conceptuales de colonización y colonialismo. Este entramado está articulado en función de una primera crítica al canon y también en función del punto específico de este trabajo que consiste en una lectura anticanónica de *El Perseguidor* (1959) de Julio Cortázar.

Palabras clave: *El Perseguidor*, democratización, canon, colonial, descolonial

Abstract
This work reflects on three general axis. Its first part reviews the 1994 (or 1998) to 2015 period, with a specifical interest in 2012. It looks back on the democratization process still current in the XXIth Century Latin America's democracies. Its second part rethinks the canon as a category against the political democratization that went on in Latin America these past years. Its third part thinks colonialism and colonization, in their semantic-conceptual details, to articulate a critic anti-canonical essay on Julio Cortázar's "El perseguidor" (1959).

Keywords: *El Perseguidor*, Democratising, Canon, Colonial, De colonial.

1. LA COSA SON TRES

Este trabajo –que se inscribe menos en los márgenes de la crítica literaria que cultural– plantea tres puntos de interrogación generales y uno específico. En la primera parte abarca un arco de tiempo que va desde 1994 (ó 1998) hasta 2015, haciendo pie en 2012. Ahí pone en foco los procesos de democratización (que estuvieron y en parte hoy en día siguen) vigentes en la América Latina del siglo XXI en tanto movimientos de crecimiento, de progreso y sobre todo de ampliación de derechos. Ya que la vida política tiene imbricaciones estrechas con la vida cultural y literaria, un segundo momento se detiene sobre la categoría de canon. Categoría aún vigente en la crítica literaria y cultural del siglo XXI latinoamericano y que va a contramano de los procesos de democratización política. Es más: que niega los procesos de ampliaciones

Recibido el 11/03/2016 · Publicado el 04/08/2016

de derechos. El canon es una categoría epistemológicamente restrictiva y culturalmente conservadora o, al revés, antiemancipatoria. El tercer momento se detiene en otra categoría, que es lo colonial y en particular en los detalles semántico-conceptuales de colonización y colonialismo. Este entramado está articulado en función de una primera crítica al canon y también en función del punto específico de este trabajo que consiste en una lectura *anticanónica* de *El Perseguidor* (1959). Lectura que se vincula menos con la crítica literaria que cultural; por eso, y por más que sea totalmente legítimo, no entrará en diálogo con las demás reflexiones críticas que se escribieron, desde su aparición, acerca de este importante cuento en la producción cortazariana; ni se ocupará de trazar relaciones o poner en perspectiva el cuento dentro de la producción cortazariana general[1]. Además, cuando digo "anticanónica" me refiero a dos cosas: que este trabajo prefiere la puesta en foco de Johnny Carter –como orientador ideológico del relato, por sobre Bruno V.– y que realza el conflicto entre esos dos personajes por sobre la "formulación" o lo que es posible llamar "la escritura" del cuento.

Si bien los dos personajes sobre los que reflexiona Cortázar –Johnny y Bruno– podrían ser considerados como una pareja de oposición, en realidad deben ser leídos e interpretados según lo que implican: una complementariedad dialéctica que como tal determina una síntesis (el cuento mismo) de las contradicciones de la producción artística –arte y crítica– en una correlación en la que las dos polos se condicionan mutuamente dentro del proceso productivo; y determinan, también, una síntesis de relaciones que es posible nombrar como (des)coloniales. De hecho, lo que me interesa proponer es un análisis del conflicto que plantea Cortázar y situar a esos dos personajes en el contexto de una relación (des)colonial; en esto reside la hipótesis de este trabajo. Entre ellos, en el cuento, se establece una relación que puede ser calificada de "colonial" porque Johnny resulta ser un "objeto" explotado por su biógrafo, Bruno. O al revés, que es más precisamente, la actitud de Bruno frente a Johnny recuerda la actitud de una clase dominante que, con su racionalismo, trata de apropiarse de lo diversamente deseante. De lo otro, a quien no entiende (cabalmente) y al cual se esfuerza por dominar como forma de control y apropiación. Y en esa relación que se organiza en torno de lo racional se concentran los problemas (¿complementarios?) del autoritarismo, de la dominación, de la explotación. Esos mismos problemas que lxs racionalistas dicen condenar.

Dos (o de los riesgos): para que los términos que propongo nos sean percibidos como implícitamente reductores y de términos previsibles, quisiera agregar que postulo una relación dialéctica y no un binarismo reduccionista enunciable como que "los blancos" son dominadores y esclavistas, y que "los negros" encarnan una posibilidad de otra índole. O: que el racionalismo es cómplice y que el intuicionismo es liberador. Nada de todo eso se pretende insinuar aquí, pero me parece que obligatoriamente hay que reconocer que el racionalismo de las clases dominantes ha sido y es menos una fuerza humanista que reaccionaria.

2. DEL SUBCOMANDANTE MARCOS A MACRI

El siglo XXI tiene apenas dieciséis años. Años cargados de múltiples "borrascas de la historia" del siglo XX. Dieciséis años que en América Latina tienen un punto de continuidad: la democratización; esa idea que desde un tiempo a esta parte está siendo puesta en crisis en distintas latitudes de nuestro subcontinente. Democratización que es consecuencia de los procesos democráticos que en los países de América del Sur se inauguraron luego de experiencias autoritarias. Esa democracia que en los distintos países de América del Sur, y en el siglo XX,

[1] Por más que ese diálogo aquí no esté explicitado, debo reconocer que está inscripto implícitamente en este trabajo a través de las lecturas y enseñanzas de los textos de Saúl Sosnowski –son muchos y no puedo recopilarlos aquí, pero que están recogidos en mi único librito escrito en italiano: Carbone (2001)– y de un texto muy, o bastante, althusseriano de Jitrik (1975).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

era percibida como una utopía. Sobre todo sobre los tramos finales de sus respectivas dictaduras. Una democracia soñada con esperanza desde que los regímenes autoritarios empezaron a dar señales de agotamiento (de una legitimidad por demás precaria). Desde ese punto de mira, la democracia se prefiguraba como el nombre de un futuro que debía ser conquistado. Y más que de democracia, luego de la asunción del primer presidente y de un gobierno surgidos del voto popular, se solía hablar de "transición". O sea, de un camino que iba a conducir a las sociedades de cada país de una historia de intolerancia, autoritarismo, "oscurantismo" a un futuro de pluralismo, libertad, integración y convivencia bajo un patrón por cierto más deseable que el anterior. La democracia aparecía de manera proyectiva, entendida menos como proyecto/realización que como programa a realizar. Entonces, la utopía democrática era utopía de la plena realización de todas esas libertades arrebatadas y negadas por las dictaduras.

Luego llegaron los años neoliberales: una democracia representativa y liberal con una "clase política" separada de lxs ciudadanxs y esquizofrénica respecto de su suerte. Con unxs ciudadanxs cada vez más desencantados de la política. En ese lapso prolongado, la idea de democracia como utopía declina del todo. Y se adelgaza también la participación política que, como correlato tenía una creciente expoliación instrumentada desde el Estado. Según como miremos, este paradigma entró en crisis en 1994, cuando surgió el Movimiento Zapatista en Chiapas, o en 1998 con la victoria de Chávez en Venezuela. Sea como fuere, 1994 ó 1998, a partir de esos puntos de inflexión se abre un ciclo de impugnación al orden neoliberal como paradigma dominante de acumulación y dominación que sobre su cierre redundó en varias "crisis presidenciales". Este orden social, ya en profunda desintegración y con altos niveles de corrupción política, terminó de desplomarse a fuerza de movilizaciones populares, activismos y lógicas de insurrección callejera que produjeron la caída de gobiernos que, en sus respectivos países, gestionaban de modo neoliberal.

A los años neoliberales siguieron experiencias políticas progresistas/reformistas. Y aquí aparece una nueva idea, que tiene que ver menos con la categoría de democracia que con la de "democratización" (Rinesi, 2013): que ya no designa un estado, sino un proceso, no una utopía, sino un movimiento. De crecimiento, de progreso y de ampliación de derechos. Me parece que este es un signo común y general de la América Latina del siglo XXI: la cuestión de los derechos. Y si bien es cierto que esta cuestión no fue representativa de todos los países del subcontinente, lo fue de todos aquellos de algún modo encarnaron modelos sociales y políticos más inclusivos y menos desiguales. Esa experiencia, por lo menos en la región del Cono Sur, empezó a entrar en crisis con el golpe de Estado en Paraguay, de junio de 2012, y se agudizó con el triunfo de Mauricio Macri en la Argentina, a fines de 2015.

Si acordamos que en la América Latina del XXI podemos encontrar dimensiones que se cruzan –democratización, centralidad del Estado y gobiernos progresistas/reformistas–, también hay que agregar otra variable menos promisoria: la puesta en crisis de esas dimensiones por una derecha más o menos desarmada luego del golpe militar a Chávez (2002), pero con muchos representantes en cada uno de los países latinoamericanos y que en algunos de ellos llegó al poder a través de vías democráticas, como en la Argentina (2015) o a través de la mediación de un golpe de Estado parlamentario como en Paraguay (2012).

3. CANON. O UNA CATEGORÍA ANTIEMANCIPATORIA

Todo esto forma parte de la vida política de América Latina y *pareciera* no tener puntos de contacto con las cosas que pretende discutir este trabajo, que son cosas literarias en su perspectiva cultural. Pero sabemos muy bien que la vida política tiene imbricaciones estrechas con

ISSN: 1594-378X

la vida cultural y literaria. Y vamos a discutir de un escritor que indudablemente es sumamente interesante, sumamente atractivo y, también, sumamente canónico dentro del marco de las letras latinoamericanas.

¿Y qué es el canon? Una *unità di misura*: una vara, un modelo a seguir que distingue un adentro y un afuera, un límite entre lo que es y lo que ni es ni debe ser ni llegará a ser (fácilmente). Y ese límite indica que lo que está adentro es ejemplar y selecto. Nos da la pauta de que eso que está adentro es bueno, aunque no lo hayamos transitado nunca: la *Divina Commedia*, por ejemplo, o cualquier otro gran clásico. En términos generales, el canon se configura por un conjunto escogido de obras y autores que gozan. ¿De qué? De prestigio artístico-cultural, social, académico. En este sentido, el canon compila un repertorio cerrado de obras y autores que en ese mismo movimiento acuña como referentes ineludibles dentro de tal o cual contexto cultural. De esto descendería que lo que queda fuera del canon es malo: estéticamente malo (idea difundida y muy falaz por cierto). Cortázar habita el canon (o distintos cánones: de la literatura argentina, de las literaturas latinoamericanas y de la literatura "universal"), por ende es bueno y por eso mismo seguimos debatiendo sobre las obras de un escritor ya un tanto fechado en cuanto a los problemas que interpelan las literaturas latinoamericanas del siglo XXI.

¿Cuál es la utilidad del canon, además de servir para seleccionar cosas más o menos "buenas"? Al ser una categoría elitista –restrictiva frente a los hechos literarios: los autores y las obras canónicas son pocas; hay pocas mujeres en la literatura universal por ejemplo– y epistemológicamente restrictiva hace que lxs críticxs literarixs trabajen poco, quiero decir, sin grandes esfuerzos. El canon, podemos decir, "nos hace vagos". Dos: es una categoría aún vigente en la crítica literaria y cultural del siglo XXI *que va en contra de los procesos de democratización a los que me refería antes. Es más: que niega los procesos de ampliación de derechos. El canon es una categoría culturalmente conservadora o, al revés, antiemancipatoria.* Con esto queda explícito el nexo entre "canon" y la situación política latinoamericana desarrollada anteriormente.

Lo deseable no sería (ni debería ser) borrar el canon del léxico de los estudios literarios o, más ampliamente, culturales. No habría que negarlo pero sí forcejear para ampliar sus márgenes; estrechos por cierto; disputar más derechos para que más obras literarias y más escritorxs puedan tener carta de ciudadanía dentro de lo que llamamos Literatura. O hacer lecturas anticanónicas de los textos.

Para formular una lectura anticanónica de Cortázar, y concretamente de uno de sus cuentos –que es *El Perseguidor* (1959)–, propongo que hagamos foco en uno de los dos personajes centrales implicados en esa estructura. Me refiero al negro y jazzman Johnny Carter. *Anticanónico, desde mi punto de vista, aquí implica proponer una lectura anticolonial*, que el mismo texto habilita. Johnny es negro –esta "condición" no puede pasar desapercibida– y sobre todo hace música negra: es un jazzman[2]. Bruno, que es blanco, escribe una biografía para "explicarnos" a Johnny: *qué* es Johnny, qué es su música. Y quiere hacerlo *bien y verídicamente* pero no lo logra. Pues Bruno tiene intereses (¿estético?)comerciales para con Johnny[3].

[2] "Anticanónico" sin embargo podría implicar también otras lecturas, ideologías, epistemologías alternativas.

[3] Podría argumentarse que otros textos de Cortázar –por ejemplo, *Rayuela*, acaso su obra de mayor circulación– presentan una tensión análoga a la postulada entre Johnny y Bruno en *El Perseguidor*. Vale decir: Horacio no sabe-logra-puede "penetrar" el mundo-Maga y entonces aprovecha la "voluntad deseante" de ésta para su propia búsqueda de un centro, de una verdad total. Sin embargo, el planteo en clave anticolonial que aquí propongo para Johnny/Bruno, no resulta adecuado en ese caso, ya que no hay desequilibrios "etnorraciales" entre ellos (ambos sudamericanos, rioplatenses, en París); sí, por cierto, genéricos. Pero ese es otro asunto.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

4. COLONIAL(ES)

El colonialismo podemos imaginarlo como la geografía multiplicada (modificada) por la hisria. Y como una maquinaria que cruzando historia y geografía implicó "epistemicidios". Esto es: la pérdida de experiencias cognitivas de una enorme inmensidad de pueblos.

> La identificación de las condiciones epistemológicas permite mostrar la vastísima destrucción de conocimientos propios de los pueblos causada por el colonialismo europeo –lo que llamo epistemicidio– y, por otro lado, el hecho de que el fin del colonialismo político no significó el fin del colonialismo en las mentalidades y subjetividades, en la cultura y en la epistemología y que por el contrario continuó reproduciéndose de modo endógeno. (De Sousa Santos, 2010: 7-8)

Apelamos a esa categoría –la de colonialismo– para individuar una formación social singular definida por la dominación extranjera de una población nativa obligada a la fuerza a una superexplotación laboral. Pese a esta definición general, se precisan distinciones para contextualizar lo colonial, macrocategoría integrada por al menos dos subunidades: colonización y colonialismo.

La *colonización* es el proceso de expansión y conquista *fáctica* de las colonias; donde sea que estén, a veces al interior de la propia unidad nacional: Calabria es una (semi)colonia de Italia por ejemplo. Facticidad que implica el sometimiento de otro territorio por medio de la fuerza o por medio de la superioridad económica. Presuntamente, por una aceleración en el desarrollo de las contradicciones económico-sociales, un país o un grupo de países empiezan a tener el deseo de dominar otras tierras, consideradas como espacios "vacantes". Entonces, colonización indica un movimiento de agresión que va a consolidar un sistema diferenciado y polarizante. Expresa la voluntad de controlar, manipular e incorporar un mundo diferente, alternativo o nuevo. La colonización expresa un intercambio desigual entre varios tipos de poder: entre las ideas sobre lo que "nosotros" hacemos (bien) y "ellos" no pueden hacer o comprender del mismo modo que "nosotros".

El *colonialismo* en cambio es una realidad cultural y política. Indica la doctrina y la práctica político-institucional de la colonización. Se trata de un cuerpo compuesto de teoría y práctica. Ha llegado a ser un sistema para conocer las Colonias, un filtro, una interfaz aceptada que las colonias han atravesado para penetrar en la conciencia occidental. Debemos entenderlo como una organización sistemática de la dominación. En su inflexión más general, es la dominación institucionalizada de un Estado sobre pueblos que pertenecen a civilizaciones lejanas. Con colonialismo nos referimos entonces a la dominación política, administrativa, financiera, económica, comercial, militar y cultural de un ocupante sobre un pueblo ocupado residente en un territorio más o menos distante respecto de un área metropolitana. En cuanto a lo cultural, que es lo que más nos interesa a nosotrxs en este contexto: el colonialismo ha armado los modelos culturales y los sistemas de instrucción escolástica en cada uno de los niveles. Así, ha modelado los cánones del gusto, los valores y las formas de vida de las clases medias emergentes (AA. VV., 1983; Bobbio *et alii*, 1991; Hobson, 1981; Lenin, 1917).

5. PLUTARQUIANDO

El Perseguidor cuenta la relación entre un jazzman –Johnny Carter– y un señor que escribe su biografía, Bruno V. Refiere los (des)encuentros entre ellos, que son las dos caras de un Jano bifronte: Johnny negro, drogadicto, alcohólico, putañero, irracional, escandaloso, obsceno, rebelde, desenfadado; Bruno, blanco, pequeñoburgués, escritor, un racionalizador de la realidad. *Apostilla*: estas oposiciones –ampliables a otras como por ejemplo: racional/irracional;

ISSN: 1594-378X

cultura/naturaleza; orden/desorden, etc.– no son exclusivas de *El Perseguidor* sino que vuelven en toda la obra cortazariana y sus razones han sido ampliamente exploradas por la crítica literaria. Ahora bien, lo interesante del relato que estamos tratando reside en que entrama cierta coincidencia entre el discurso de Cortázar y el jazz como tema del texto. El jazz nace de un acorde, de un tema general, de una línea melódica principal a partir de la cual se improvisa. Y así cada músico crea su propia obra haciendo foco en la improvisación; que desde ya no es privativa del jazz. Sin abundar, la *Commedia dell'arte* italiana también funciona sobre la base de un palimpsesto: no hay texto escrito sino una suerte de borrador a partir del cual las máscaras improvisan. La peculiaridad del jazz es que además no hay intérprete, como en la música erudita, en la que una partitura se repite de vez en vez. Cada músico en el jazz es dos cosas al mismo tiempo: compositor y ejecutor. Y en el cuento, el jazz sirve para remitir a un mecanismo parecido al de la "escritura automática": es decir, estamos frente a una escritura que no se somete (siempre) al discurso lógico, sobre todo cuando habla Johnny, quien se expresa por medio de un lenguaje "delirante". No así cuando habla Bruno, que es el narrador del cuento. El discurso de Cortázar se fundamenta en una noción musical (acaso rítmica) del lenguaje que viene/surge del jazz. De ahí que se establece un vínculo entre el lenguaje delirante, "irracional" de Johnny Carter a partir de la música de su referente: Charly Parker.

Podríamos decir que la tensión que existe entre Johnny y Bruno es esa tensión –subterránea pero en estado de emergencia permanente– constitutiva de ciertas zonas de las literaturas latinoamericanas. Me refiero a la tensión entre oralidad y escritura y que da vida a las "literaturas escritas alternativas" (Lienhard, 1992). Johnny se sitúa por fuera de la racionalidad de Bruno. Puntualmente, esto nos habla de dos personajes en situación menos antinómica que dialéctica, y ya que la literatura es un modelo del mundo, y en términos contextuales siempre remite a ciertas articulaciones sociales, esa relación en términos colectivos remite también y quizás sobre todo a una estructura social en la que un sector (representado por Bruno) instrumentaliza a otro (representado por Johnny). Con esta lógica, una parte de la sociedad queda "libre" de culpa y cargo y la otra, el sector instrumentalizado, sindicado como "malo", queda condenado. Es por eso que Fanon tituló uno de sus mejores libros como *Los condenados de la tierra*. Ese sector es el de los "marginados": los negros, lxs putxs, lxs cartonerxs, lxs travestis... Eso que Kafka sintetizó en la figura de Gregor Samsa metamorfoseado en cucaracha.

En términos generales, Bruno está en permanente estado de sorpresa frente a Johnny. Y si sorprenderse significa experimentar un cambio de ánimo que es ocasionado por algo inesperado, sorprenderse repetidamente frente a las mismas cosas es una manera de no entenderlas; se vuelve una manifestación de la imposibilidad de comprensión. Por ejemplo, se sorprende cuando ve que Johnny en el departamento de la Rue Lagrange no tiene agua corriente; se sorprende cuando pierde el saxo; vuelve a sorprenderse y se indigna frente a la condición de drogadicto de Johnny; frente a su moral sexual distraída. Desde su punto de mira, Johnny es más bien un representante del mundo de la irracionalidad; inaprehensible con los instrumentos que ofrece la lógica; de esa irracionalidad canalizada a través del jazz, esa música que Johnny concibe como un modelo cognoscible de la realidad. Cortázar nos propone el jazz como forma de conocimiento, que le proporciona a Johnny otra manera de situarse frente a lo que generalmente decimos "realidad". Operación que por otra parte es una característica fundamental de toda actividad estética.

6. AZÚCAR Y ALGODÓN: SON NEGROS

Con su biografía sobre Johnny, Bruno representa lo racional; y aquél representa lo esencialmente emocional, intuitivo. Son los representantes de dos términos antitéticos, y puestos en estado dialéctico dentro del cuento, que permiten llegar al conocimiento: razón e intuición.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Y si bien esos dos personajes implican una complementariedad dialéctica y una pareja de oposición que casi podemos ver como una síntesis de las contradicciones de la producción artística, arte y crítica en una correlación en la que las dos partes se condicionan dentro del proceso productivo, lo que propongo –como hipótesis– es situarlos y pensarlos en el contexto de una relación (des)colonial; que en realidad deberíamos frasear como ***des***(colonial).

Hay una relación de tipo colonial porque el jazzman resulta ser un "objeto" explotado por su biógrafo. O para decirlo más precisamente: la actitud de Bruno frente a Johnny recuerda la actitud de una clase dominante que, con su racionalismo, trata de apropiarse de lo diversamente deseante; de lo otro, a quien no entiende y al cual se esfuerza por dominar. Y en esa relación que se organiza en torno a lo racional se concentran los problemas (complementarios) del autoritarismo, de la dominación, de la explotación. Esos mismos problemas que a menudo los racionalistas decimos condenar. Precisamente de aquí desciende que el racionalismo de las clases dominantes es menos una fuerza humanista que reaccionaria.

Las relaciones coloniales implican el número dos como toda relación pero tienen la peculiaridad de que en esa composición numérica uno es sujeto y el otro es objeto, o en todo caso, un sujeto manipulable, utilizable. En el sistema colonial-esclavista, los esclavos son cosas. La síntesis de ese proceso dialéctico es la sociedad o en términos amplios la cultura colonial.

Johnny para Bruno es un objeto de estudio por más que éste intente contrabandearse como amigo: "Uno está mucho más fuera de Johnny que de cualquier otro amigo" (Cortázar, 2005: 97). Y es bueno recordarlo, que nosotrxs, como críticxs culturales o literarixs, muchas veces estamos de la parte de Bruno. Miramos con los ojos de Bruno. Y convertimos las cosas que nos interesan –los libros, la literatura– en objeto. Pues bien: esa objetualidad –dentro de las ciencias humanas y sociales, las ciencias de la cultura, en suma– debería ser pensada más bien como subjetividad. Porque las cosas que miramos son menos objetos que sujetos. Y esa objetualidad que individualizamos cada vez que decimos mi objeto de estudio es, lo que indica es un miedo sobre las "cosas" y una verdadera manera de separarnos/desafectarnos de las "cosas" que decimos querer y que supuestamente nos interpelan. Objetualizar lo que nos atrae es una manera de no entender. Cada vez que miramos objetualizando expresamos el mismo miedo y la misma falta de entendimiento que Bruno tiene frente a Johnny. Además de la sorpresa otra palabra definitoria de Bruno es temor. Temor a la droga –ya que Bruno considera la toxicomanía como una práctica inscrita dentro de la peligrosidad social y como buen pequeñoburgués no puede tolerar lo que es socialmente peligroso a partir de su "mundo puritano"; "horror al desorden moral", que es una forma del temor frente a la moral sexual distraída de Johnny; temor frente a su genialidad. Temor es la palabra que define su práctica cotidiana frente al mundo que encarna Johnny. ¿Y cómo es posible escribir sobre las "cosas" si lo que interponemos entre nosotros y las "cosas" es el temor? Uno de los problemas de Bruno para entender a Johnny es que como dice él "los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado" (Cortázar, 2005: 86). Con envidia y temor –que finalmente son formas del rechazo y no del acercamiento– difícilmente nos fundiremos con lo otro; difícilmente nos acercaremos a lxs otrxs, cosa que implica obturar la posibilidad de otra epistemología. De otra forma del conocimiento. De otra forma de producir conocimiento para la sociedad. El temor y la envidia producen formas esquizofrénicas del saber. Esa esquizofrenia que se manifiesta cuando Bruno dice "querer salvar nuestra idea que tenemos de él" (de Johnny): que es una idea más próxima a "Johnny sin saxo, sin dinero y sin ropa" (Cortázar, 2005: 88). Es decir: despojado de su identidad, que escapa completamente a los esfuerzos normalizadores de Bruno. Esa idea que no es Johnny, que no se adhiere a Johnny, sino que es otra cosa. Esa misma esquizofrenia muchas veces hace andar a nuestras universidades por un lado que es otro lado respecto de la sociedad en las que están insertas. Universidad por un lado. Sociedad por otro.

ISSN: 1594-378X

(Ir)racionalidad. En cuanto a la irracionalidad: no se puede decir que sea incoherente, absurda o inútil. Más bien: trabaja con otra hipótesis frente a la realidad respecto de la del racionalismo. Tal vez podría decirse que el irracionalismo no busca "verdades", sino experiencias psicológicas, estados de ánimo, la fusión del concepto mental con el estado físico. Y si pensamos en Johnny podemos decir que esa experiencia irracional no se demuestra con argumentos sino con el fluir de su propia existencia. Y es por eso mismo que la biografía de Bruno no logra contar a Johnny. De hecho, la biografía de Bruno en *El Perseguidor* es la huella de una ausencia. Está referida en el texto (de Cortázar) pero no tenemos acceso a ese texto (a la biografía). El mismo Bruno lo manifiesta cuando dice que: "Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco miente), sino que se limita a la música de Johnny" (Cortázar, 2005: 111). Aquí hay varios puntos interesantes: no dice la verdad –pero tranquilizadoramente Bruno se dice que no cuenta estupideces– porque de lo que se ocupa es de la música; finalmente de una manifestación de la exterioridad de Johnny. ¿No es que ese libro era una biografía de Johnny? ¿Cómo se biografiza la música? En definitiva, si algo hace el sistema estético que Bruno entrama en la ficción es referirse a lo más exterior de Johnny. Por más que Bruno complacientemente nos recuerde que

> [e]s lo de siempre, de pronto me alegra poder pensar que los críticos son mucho más necesarios de lo que yo mismo estoy dispuesto a reconocer (en privado en esto que escribo) porque los creadores, desde el inventor de la música hasta Johnny pasando por toda la condenada serie, son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando. Tendría que recordar esto en los momentos de depresión en que me da lástima no ser nada más que un crítico. (Cortázar, 2005: 97)

Tal como indiqué antes, las relaciones coloniales implican un sujeto que al interactuar con otro lo trata como un objeto o un sujeto manipulable (utilizable). Como a una cosa. ¿Dónde verificamos que Johnny es un objeto para Bruno en la materialidad textual? Sea: "Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo Johnny, *qué es Johnny*" (Cortázar, 2005: 107). En esa última frase, escrita o pronunciada casi como al pasar, se cifra menos un lapsus que el problema fundamental de la relación que Bruno tiene con Johnny: nada de amistad. En esa frase está encriptado también el problema del acto analítico de Bruno en tanto (pongamos) biógrafo. Ese acto es un dispositivo que funciona, en el mejor de los casos, alrededor de la distorsión. Es decir, de la falta de correspondencia entre el análisis y la cosa (lo analizado), entre lo que aparece y lo que es. Bruno en tanto crítico no logra desarticular esa distorsión. Su acto analítico, su biografía logra apuntar apenas (a) la apariencia de Johnny. No lo que Johnny es. Y esto que digo lo verificamos en el hecho lingüístico: en cuántas veces Bruno dice aparentemente:

> Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué es Johnny. Si duerme, si hace el dormido, si cree dormir. Uno está mucho más fuera de Johnny que de cualquier otro amigo. Nadie puede ser más vulgar, más común, más atado a las circunstancias de una pobre vida; accesible por todos lados, aparentemente. No es ninguna excepción, aparentemente. Cualquiera puede ser como Johnny, siempre que acepte ser un pobre diablo enfermo y vicioso y sin voluntad y lleno de poesía y talento. Aparentemente. Yo que me he pasado la vida admirando a los genios, a los Picasso, a los Einstein, a toda la santa lista que cualquiera puede fabricar en un minuto (y Gandhi, y Chaplin, y Stravinsky), estoy dispuesto como cualquiera a ad-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> mitir que esos fenómenos andan por las nubes, y con ellos no hay que extrañarse de nada. Son diferentes, no hay vuelta que darle. En cambio la diferencia de Johnny es secreta, irritante por lo misteriosa, porque no tiene ninguna explicación. Johnny no es un genio, no ha descubierto nada, hace jazz como varios miles de negros y de blancos, y aunque lo hace mejor que todos ellos, hay que reconocer que eso depende un poco de los gustos del público, de las modas, del tiempo, en suma. (Cortázar, 2005: 110)

Johnny no tiene ninguna explicación... para Bruno. Y desde su perspectiva, el acto analítico no es responsable de sus propias limitaciones. La crítica nunca reflexiona –o sea: no vuelve a flexionarse– sobre sí misma. ¡Qué paradoja! Entonces, ¿si la biografía de Bruno no entra en diálogo con Johnny, para quién o en función de qué está escrita? Bruno escribe la biografía en tanto producto construido en función de la capacidad de asimilación del sistema. Reterritorializa a Johnny: funcional al sistema que Bruno encarna y representa. Y es por eso que Johnny aparece como una víctima, como un animal, a lo sumo como un tonto que deja fluir su música. O sea: lleva a cabo un acto de distorsión porque presenta una imagen falsa de Johnny:

> (...) un cazador sin brazos y sin piernas (...). esa masa negra, informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonríe enternecido.
>
> (...) alguien sin grandeza como él. Creo que lo admiro todavía más por eso, porque es realmente el chimpancé que quiere aprender a leer, un pobre tipo que se da con la cara contra las paredes, y no se convence, y vuelve a empezar. (Cortázar, 2005: 180 y 99)

La condición necesaria para la asimilación de las manifestaciones estéticas "revolucionarias" es vaciarlas de su contenido "refractario". ¿Con qué objetivo? Para convertirlas en formas estáticas, para que la contemplación sensorial (pequeño)burguesa pueda asimilarlas. Es lo que pasa con ese ready-made de Marcel Duchamp que puede verse en el Pompidou de París. Me refiero a la *Fontana*, obra de 1917 firmada con el seudónimo de R. Mutt. Se trata de un mingitorio dado vuelta. Esa es una obra de arte porque se encuentra en un museo y puede estar ahí porque está vaciada de los fluidos que suele recibir en cualquier baño. O sea, es convertida en una forma estática. Johnny es deseado y al mismo tiempo vaciado. Johnny respecto de Bruno se articula como un diversamente deseante –tiene una "racionalidad" otra que cifra en el jazz, en sus improvisaciones, es drogadicto, borracho– que por cierto puede ser deseado. Sobre todo cuando es rebajado. Por eso Bruno animaliza a Johnny o lo describe como un deforme. La operatoria es esta: deshumanizándolo, puede poseerlo; y al poseerlo, minimizar el deseo que tiene de él. Estamos frente a una atracción no completamente enunciada que contiene también un grado de rechazo. Una atracción más deseable cuanto más inaccesible; inaccesible porque rebajada. Y esto simbólicamente es interesante. Porque nos muestra que hay componentes perversos en esa relación: aparentemente intelectual, aparentemente amistosa.

7. *GRAND MARRONAGE*

Dentro de la racionalidad colonial-esclavista de las Antillas francesas –aunque no exclusivamente– se solía hablar de *grand marronage*. O sea: de una práctica de resistencia de los esclavos frente al genocidio de los ingenios. Consistía en fugarse de las plantaciones, volverse cimarrones, para fundar, en el monte, unas microsociedades conocidas como *quilombos*, *mocambos*, *cumbes*, *rochelas*, *manieles*, *palenques*, *mambises*, *ladeiras* (Lienhard, 2008). Sociedades

ISSN: 1594-378X

utópicas para liberarse de la esclavitud y de la muerte. Fundadas sobre la base de fugas y que a los ex esclavos les posibilitaba realizarse como Historia: como sujetos dueños de su historia. Esa práctica abrió la posibilidad de un proceso de descolonización, que tal como nos recuerda Fanon en *Los condenados de la tierra*, "no puede ser el resultado de una operación mágica, de un sacudimiento natural o de un entendimiento amigable" (Fanon, 2000: 123), sino como producto de un acto violento. La descolonización debe ser radical si se busca poner en crisis las estructuras coloniales de opresión: estructuras políticas, económicas, mentales, culturales, psicológicas de la colonia y del colonizador.

¿Esa colonización impuesta por Bruno sobre el cuerpo de Johnny a fuerza de palabras que nadie lee cómo es recibida por el jazzman? ¿Johnny soporta, tolera o rechaza la colonización sobre su cuerpo que Bruno le impone?

> Está muy bien tu libro (...). Es como un espejo (...) –Sí, está todo, pero en realidad es como en un espejo (...). –Faltan cosas, Bruno (...). el *cool* no es ni por casualidad lo que has escrito (...). Positivamente precioso, Bruno. Maldito seas, Bruno (...). Pero Bruno (...), de lo que te has olvidado es de mí. (...) No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma (...) Oye (...) no es que no me dé cuenta de que has escrito un libro para el público. (Cortázar, 2005: 124)

Aquí se concentra el acto cimarrón, el gesto de descolonización de Johnny en un diálogo con Bruno. Si bien Johnny no funda ninguna sociedad utópica se sustrae (fuga) de la visión entramada por Bruno. Es más, lo deja en París y él se vuelve a los Estados Unidos. Pero sobre todo: lo que dice es que la biografía escrita por Bruno es un espejo. Refleja una imagen. Apta para todo público o en todo caso escrita para que el público. Ésa que el público necesita *consumir*. ¿Y lo que se producía en el ingenio colonial acaso no lo consumían otrxs en la metrópoli? Y esto acontece porque Bruno tritura lo que difícilmente se somete a los principios de la lógica cartesiana. Entonces, en ese mismo lugar donde la biografía hubiera tenido que convocar una presencia, evidencia una ausencia –te has olvidado de mí–, o en todo caso una distorsión –lo traduces a tu sucio idioma. Las operaciones lógicas de Bruno, eso que llamamos "biografía", pero que en realidad se refiere a la música de Johnny –vaya contradicción–, entraman una falsía que encubre y manipula la realidad, con todo lo tortuoso del vivir que la realidad implica. Aquí surge un problema. Al ser leída la "biografía" legará la imagen del "Johnny de Bruno", una imagen (falsa). El lector –supuesto– recibiría a un "Johnny blanco", lavado por el jabón estetizante de Bruno, que le ha quitado todas sus matices (indecibilidades). Hasta el color de su piel. Tal como, lo sugería antes en un apartado, el "verdadero" color del algodón y del azúcar es el negro.

El cinismo de Bruno y la reducción que opera de la obra del jazzman lo convierten en un producto asimilado y digerible, despojado de la carga "repulsiva" que Johnny entraña. Pero esa imagen falsa de alguna manera es corregida por la literatura, por el cuento de Cortázar, que subsana y nos advierte de ese peligro. Por más que la literatura también tenga sus límites. Quiero decir, al ser un dispositivo racional no puede declinar totalmente su voz en la de Johnny –por más que en múltiples ocasiones le ceda protagonismo y lo haga aparecer en escena– y por eso mismo Bruno es el narrador.

Pero el gesto descolonizador vuelve a concentrarse en un nuevo ademán. Este que recita: *un*make me a mask: puesta al revés del epígrafe de Cortázar que abre *El Perseguidor*. Que es como decir que el colonialismo es la cara negra del imperialismo. Y la descolonización, la cara negra libre. Sin máscara.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Bibliografía

AA.VV. (1983) *Breve diccionario político*, Moscú, Editorial Progreso.

BOBBIO, Norberto, coord. (1991) *Diccionario de política*, México, Siglo XXI.

CARBONE, Rocco (2001) *Finzione e realtà.* El Perseguidor *fra interpretazione e lettura*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

CORTÁZAR, Julio (2005) *El Perseguidor y otros textos. Antología II*, Buenos Aires, Colihue.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2010) *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo, Ediciones Trilce-Extensión universitaria, Universidad de la República.

FANON, Frantz (2000) *I dannati della terra*, Torino, Edizioni di Comunità.

HOBSON, John (1981) *Estudios del imperialismo*, Madrid, Alianza.

JITRIK, Noé (1975) "El trabajo crítico y la crítica satélite en *El perseguidor*", en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana.

LENIN, Vladimir Ilich Uliánov (1917) *Империализм как высшая стадия капитализма [El imperialismo, etapa superior del capitalismo]*, Petrogrado, Zhizn' i znanie.

LIENHARD, Martin (1992) *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina: 1492-1988*, Lima, Editorial Horizonte.

—— (2008), *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

RINESI, Eduardo (2013) *Presente y desafíos de la universidad pública argentina*, suplemento del diario *Página/12* (Buenos Aires), no. 1, 22 de agosto.

ISSN: 1594-378X

Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universitat Autònoma de Barcelona*

Resumen
En el presente artículo se definen las características fundamentales de las comedias bizantinas –género dramático muy poco estudiado como tal por parte de la crítica– a partir del análisis de *Los esclavos libres*, obra de Lope escrita probablemente a finales de 1602 que, según trato de defender, cabe adscribir a dicho género. El artículo se compone fundamentalmente de un estudio comparativo entre los temas y motivos compartidos por *Los esclavos libres* y las novelas griegas y sus epígonos, en virtud del cual es posible además ahondar en la especificidad de las comedias lopescas frente a otras manifestaciones del género bizantino. Asimismo, sitúo *Los esclavos libres* en su contexto histórico, particularmente en lo que atañe a la presencia de temas como el cautiverio. Este análisis permite ilustrar cómo Lope trató de adaptar la esencia y los tópicos fundamentales del género bizantino a la fórmula de la Comedia nueva y a los intereses y preocupaciones de su público.

Abstract
In this paper I will define the main characteristics of the "comedias bizantinas", a dramatic genre not very studied by the critics. I will focus on *Los esclavos libres* –probably written by Lope de Vega at the end of 1602–, a play that can be assigned to this genre, as I will try to show. With this purpose I will carry out a comparative study of this play and the Greek novels and their epigones, focusing on its shared themes and motifs. This study will also allow me to describe the specificity of the plays by Lope in relation to other examples of the same genre. I will also take the historical context into account, particularly regarding topics such as captivity. This analysis will show how Lope tried to adapt the essence and fundamental clichés from the byzantine tradition to the Comedia nueva and the interests and concerns of his public.

A Lope se le recuerda sin duda como uno de los grandes cultivadores del género bizantino en el terreno de la narrativa; no podía ser de otro modo, escribiendo, como escribió, *El peregrino en su patria* (1604). Mucho menos conocida y estudiada, en cambio, es su faceta como autor de comedias bizantinas. Pero resulta que, por los mismos años en los que redactó su novela, Lope llevó a las tablas de los corrales un puñado de obras pertenecientes a este mismo género. Ahora bien, ¿en qué consiste una "comedia bizantina"?

* Este artículo se ha beneficiado de una beca FPU del Ministerio de Educación y de mi participación en el proyecto de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco a Ramón Valdés y a Gonzalo Pontón sus amables comentarios y sugerencias.

Recibido el 15/01/2016 · Publicado el 21/08/2016

Los estudiosos del teatro del Siglo de Oro han dedicado gran parte de sus esfuerzos a clasificar el enorme corpus dramático en distintos géneros. Este empeño ha permitido llevar a cabo un acercamiento más directo y preciso a los textos, huir de viejos tópicos generalistas y desbrozar nuevas líneas de investigación. En diversos y recientes trabajos, Julián González-Barrera ha llamado la atención sobre un género hasta hace bien poco desatendido como tal por parte de la crítica. Se trata de las "comedias bizantinas", entre las que él incluye *La doncella Teodor*, *Viuda, casada y doncella* y *Los tres diamantes*. Según ha mostrado sagazmente este mismo estudioso, todas ellas comparten unos rasgos característicos que les confieren una entidad propia[1]. En este artículo voy a tratar de defender que la comedia *Los esclavos libres* pertenece inequívocamente a este género dramático, que analizaré a partir del caso concreto que me ocupa y también en relación a sus homólogos narrativos, con el fin de precisar los rasgos característicos de las comedias bizantinas y de ahondar en la especificidad de las piezas lopescas frente a otras manifestaciones de este mismo género[2].

Los esclavos libres se publicó en la *Parte XIII* (1620)[3], pero Lope debió de componer el texto a finales de 1602[4]. Dos son los motivos fundamentales que sugieren esta datación. En primer lugar, en un documento firmado el 18 de enero de 1603 por Antonio Granados, autor de comedias para el que Lope escribió la pieza, *Los esclavos libres* figura junto a otras cuatro obras "nuevas, e que no se han representado, ni persona alguna tiene de ellas traslado"[5], entre las cuales están dos de Lope, *El cuerdo loco* y *El príncipe despeñado*, ambas fechadas en noviembre de 1602[6]. Por otro lado, en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*, *Los esclavos libres* aparece entre esos dos títulos, circunstancia que avala asimismo la fecha de finales de 1602: en dicho catálogo, las obras están agrupadas en función del autor de comedias al que fueron vendidos los textos (Wilder, 1952), pero dentro de cada uno de estos repertorios los títulos están ordenados según un criterio cronológico (Fernández Rodríguez, 2014), bastante preciso en el caso del de Granados. Así pues, Lope escribió *Los esclavos libres* poco antes de publicar su gran novela bizantina, *El peregrino en su patria*, que vio la luz en 1604. Antes de extraer conclusiones al respecto, conviene examinar detenidamente la comedia.

El estudio de *Los esclavos libres* que propongo a continuación se centrará sobre todo en los temas y motivos compartidos con el género bizantino. He optado por este modelo de análisis –inspirado en el de González Rovira (1996: 101-154)– por varias razones. En primer lugar, al igual que las demás comedias bizantinas de Lope, *Los esclavos libres* comparte una serie de técnicas y recursos con la novela griega, pero su adscripción al género bizantino se asienta fundamentalmente en la apuesta por una estructura basada en el encuentro y la separación de los amantes y, sobre todo, en la asunción de un nutrido conjunto de temas y motivos que se remontan en última instancia –directa o indirectamente– a *Teágenes y Cariclea* (o *Las Etiópicas*), de Heliodoro, y a *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio. Son estos temas y motivos –que llegaron a Lope por muy variados cauces literarios (*novelle*, novelas bizantinas,

[1] Remito a sus artículos de 2005, 2006 y 2015. También se ha ocupado de las comedias bizantinas Fernández Rodríguez (2015, 2015b y 2016), que amplía el corpus analizado por González-Barrera.

[2] Soy consciente de los problemas teóricos que acarrea el adjetivo "bizantino", resumidos por José B. Torres (2009). Con todo, he preferido acogerme a este marbete, frente a otros empleados por la crítica, habida cuenta de que hoy en día sigue gozando de amplio respaldo entre los estudiosos del Siglo de Oro. Por otro lado, desde un punto de vista muy distinto al planteado en este artículo, Omar Sanz (en prensa) ha analizado recientemente *Los esclavos libres* a partir de sus similitudes con las comedias "de moros y cristianos". Agradezco al autor el amable envío de su artículo.

[3] Citaré siempre por la edición a cargo de Omar Sanz y Ely Treviño (2014).

[4] Morley y Bruerton (1968: 50), por su parte, le asignan la fecha de 1599-1603.

[5] Marco Presotto (1997: 154) comenta varios aspectos de este contrato, que transcribió San Román (1935: 71-76).

[6] Esta circunstancia lleva a José Prades y López (2000: 137) y a Panzeri (2006: 232) a asumir la misma fecha que se propone aquí.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

comedias, novelas griegas, etc.)– los que justifican el empleo del marbete "comedias bizantinas"[7].

Por otro lado, la Comedia nueva, debido a su propia naturaleza –un negocio y espectáculo en constante renovación–, necesitaba surtirse a cada paso de material fresco, por lo que los dramaturgos se veían obligados a acudir una y otra vez a motivos fijados por la tradición: "La rescritura y el ensamblaje de estos motivos escénicos permite la composición rápida que exige el mercado al que sirve" (Pedraza, 1998: 110). Justamente la elección de unos u otros motivos se halla en el germen de los diversos géneros dramáticos, como ha señalado uno de los mejores conocedores del teatro del Siglo de Oro: "Los motivos, si se repiten de forma sistemática en un número significativo de obras, pueden llegar a caracterizar a todo un género" (Oleza, 2009: 325). Mi estudio, por lo tanto, se inscribe en el patrón de análisis seguido por Joan Oleza y la base de datos ARTELOPE –si bien estos no contemplan como tal el género de la comedia bizantina–, cuya clasificación por géneros parte en última instancia de las características temáticas y argumentales. Avanzo ya que *Los esclavos libres* pertenece al ámbito de las "comedias", en oposición a los "dramas", según la útil distinción establecida por Oleza. Por cuestiones de espacio, dejo para mejor ocasión un examen detenido de las características más puramente teatrales de la pieza, tales como su puesta en escena[8], con la confianza de que los rasgos analizados bastarán para dar cuenta de que su trama, conflictos y personajes obedecen de pleno a los cánones del género bizantino.

Antes de dar paso al estudio de la obra, ofrezco un breve resumen de la misma. La acción se inicia con el rapto de Lucinda –que había acudido a Perpiñán para casarse con el alférez Leonardo– por parte de Arbolán, arráez de Bizerta. A su vez, el capitán Luján, padre de Lucinda, ha apresado a Zulema. El morillo acepta llevar a Leonardo hasta Bizerta, donde el joven se hace pasar por un morisco llamado Medoro. Por su parte, Arbolán intenta seducir a Lucinda y le pide que se case con él, pero ella le rechaza rotundamente. El amor del arráez hacia su cautiva despierta los celos de Belaida, una de sus mujeres. Tras múltiples enredos amorosos, Leonardo y Lucinda finalmente llegan a abrazarse. Receloso, Arbolán insta a Medoro (Leonardo) a partir hacia España como capitán de unas galeras para luchar por el sultán. El alférez logra llevarse consigo a Lucinda, pero en el transcurso del viaje son capturados por unos caballeros cristianos. Por miedo a que lo tomen por renegado, Leonardo no se da a conocer. Él y Zulema son vendidos como esclavos al duque de Osuna, virrey de Nápoles. Lucinda, por su parte, entra al servicio de la familia de Leonardo. Tras varias peripecias, Leonardo revela por fin su verdadera identidad, los amantes logran reencontrarse y se produce la anagnórisis final entre padres e hijos.

1. TÉCNICAS Y ESTRUCTURA

Al contrario que *Teágenes y Cariclea*, las comedias bizantinas no presentan un principio *in medias res*. *Los esclavos libres*, de hecho, es la única en la que Lope echa mano de este recurso; ahora bien, solo se inicia *in medias res* en tanto que en la infancia de uno de los protagonistas tuvieron lugar ciertos acontecimientos que no se revelan hasta el desenlace, los cuales permiten así dar paso a la previsible anagnórisis, típica del género bizantino y habitual también en la Comedia nueva. El Fénix, por lo tanto, no se ajusta al modelo de Heliodoro, el cual, como el propio Lope en *El peregrino en su patria*, se sirve de varias analepsis completivas y saltos en el tiempo para ir desgranando las múltiples peripecias vividas por los protagonistas antes del

[7] Véase Fernández Rodríguez (2015: 70 y 2015b: 332).
[8] Al respecto, véase Panzeri (2006: 126-132). Para la puesta en escena de las comedias de Lope, resulta indispensable acudir a la tesis doctoral de Eva Rodríguez García (2014), que tuvo la gentileza de responder muy generosamente a mis consultas.

ISSN: 1594-378X

abrupto inicio de la acción, de modo que el lector no puede hacerse cargo de la primera escena hasta transcurrida la mitad de la novela. Como es obvio, un mecanismo de este tipo habría complicado demasiado la recepción de la comedia por parte del público (Fernández Rodríguez, 2015: 62-66).

Al igual que en el resto de comedias bizantinas, en *Los esclavos libres* Lope recurre a la doble focalización –la acción se divide en dos líneas argumentales, correspondientes a cada uno de los amantes–, ligada a la forzosa separación a la que se ven sometidos los protagonistas, al motivo del cautiverio y al deseo de avivar la intriga en el espectador, según se estila en el género bizantino. En cambio, tal y como ocurre en las demás comedias bizantinas de Lope y en muchos otros textos breves emparentados con la novela griega, *Los esclavos libres* sigue el patrón general de linealidad temporal de la Comedia nueva, y renuncia a insertar historias interpoladas, relatos intradiegéticos y digresiones de diversa índole, al contrario que Heliodoro y Aquiles Tacio, o que el propio Lope en su *Peregrino*[9]. El medio para el que fueron compuestas, los corrales, así lo aconsejaba. Pero es que Lope contaba además con modelos mucho más cercanos para sus comedias bizantinas, pues habían sido muchos los autores que, a lo largo del tiempo, habían venido adaptando la estructura, temas y motivos de la novela griega a géneros más breves, así como a contextos históricos contemporáneos (Fernández Rodríguez, 2015: 69-70)[10].

Al decir de González-Barrera (2006: 142), "la novela bizantina, también llamada de aventuras o de peregrinos, revela un esquema general de la trama que apenas ha sufrido variaciones desde su configuración en los siglos II-IV de nuestra era". En efecto, la estructura básica de las novelas griegas es muy semejante a la de sus imitaciones áureas, tales como *Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso, o la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras, pero también a la de no pocas *novelle* y comedias prelopescas, por citar las tradiciones que Lope tuvo más en cuenta. El esquema argumental de todas ellas "responde a una sucesión de determinados hechos que podríamos ordenar de la forma siguiente: encuentro, separación, búsqueda, reencuentro" (Baquero Escudero, 1990: 23). La primera separación de los amantes se produce nada más iniciarse la obra, con el rapto de la protagonista. Leonardo y Lucinda se reencuentran en Bizerta al principio del segundo acto, y en el tercero sus caminos vuelven a desviarse al ser vendidos como esclavos a diferentes amos. Finalmente, se reúnen de nuevo en el desenlace de la comedia.

2. TEMAS Y MOTIVOS

2.1. El amor

Tal y como mandaban los cánones del género bizantino, la pareja protagonista de *Los esclavos libres* está formada por dos jóvenes que se han dado palabra de matrimonio, pero cuya boda tendrá que esperar hasta el final de la comedia, una vez se hayan resuelto todos los obstáculos, a modo de recompensa por haber mantenido su fidelidad y castidad. La particularidad que permite emparentar *Los esclavos libres* con la novela bizantina radica no solo en el comportamiento de los personajes, sino también en las dificultades, típicas del género, que se ven obligados a afrontar, las cuales convierten su fidelidad en una dura prueba, que incluso cabe definir como heroica. José Lara Garrido llama la atención a este propósito sobre el fuerte vínculo entre *Las Etiópicas* y *El peregrino en su patria*, extensible asimismo a las comedias bizantinas:

[9] Por lo que respecta al *Peregrino*, remito a González Rovira (1996: 209-226).
[10] Para el caso del teatro italiano y español anterior a Lope, remito a Fernández Rodríguez (en prensa).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Lope, que califica la "historia de dos amantes" de Heliodoro como un "ejemplo de fe" en que podrían tomarse "lecciones de amar", establece en el *Peregrino* el mismo nexo conceptual al referirse a "la firmeza de un amor que no pudieron ofender trabajos tan exquisitos, naufragios tan estupendos, cautiverios tan insufribles, cárceles tan afrentosas" (Lara Garrido, 2004: 104).

En *Los esclavos libres* Lope retoma una situación típica del género bizantino: el cautivo rechaza los favores de sus amos. En efecto, Lucinda se niega en varias ocasiones a ceder a los ruegos amorosos y a las suculentas promesas del alférez Arbolán. En una muestra inequívoca de virtud, renuncia al oro y a una vida regalada y prefiere sufrir los trabajos del cautiverio antes que convertirse en la mujer de un moro y renegar de la fe cristiana:

ARBOLÁN Permite ya que se atajen
tantas penas, no permitas
que al infierno de amor bajen.
Haré en tu nombre mezquitas
y pondré en ellas tu imagen.
Cubriré de perlas y oro
tu altar, Lucinda, y al moro
de nuestro Alcorán y seta
haré dejar su profeta
por el ídolo que adoro.
Cubrirán telas de Italia
tu cuerpo; arderá en tu honor
ámbar, que afina el algalia,
con cuantas hierbas de amor
tiene el monte de Tesalia. […]
Y si te quieres volver
mora, te tendré a ti sola
por mi querida mujer,
a la costumbre española
y al cristiano proceder. […]
LUCINDA Ponme vestidos serviles,
ponme en los oficios bajos
y de tu casa más viles,
porque con estos trabajos
me deshagas y aniquiles.
Parezca yo tu cautiva,
que es a lo que vengo aquí. […]
Antes, si te doy contento
y deseas procurarme
algún bien, es buen intento
darme trabajos y darme
eterna pena y tormento.
(*Los esclavos libres*, vv. 328-402)

Según puso de relieve S. Zimic (1964), las mediaciones amorosas y los entrecruzamientos de parejas son especialmente característicos del género bizantino: a menudo, los protagonistas acaban ejerciendo de terceros entre su ser amado y sus amos o anfitriones. En *Los esclavos libres*, Arbolán trata de utilizar a Leonardo y Lucinda –su huésped y su cautiva, respectivamente– para sus propios fines amorosos. Por un lado, el joven se ve obligado a mediar entre Lucinda y el arráez. Por otro, Arbolán les ruega que finjan amarse para calmar así los celos de Belaida,

ISSN: 1594-378X

que sospecha del amor de su esposo hacia la cautiva. Leonardo, que alberga no pocas dudas sobre la fidelidad de Lucinda, accede a la propuesta del moro: "Llama a esa cautiva aquí, / que no solo servir quiero / de sosegar la pasión / de Belaida en mal tan fiero, / mas en tu misma afición / servir de amigo y tercero" (vv. 1237-1242). Lucinda, que, por cierto, desconoce aún que el moro llamado Medoro es en realidad su prometido, se ve obligada a aceptar la orden de Arbolán. Estas circunstancias, tan típicas de la novela griega, son en gran medida las responsables del enredo amoroso –ingrediente indispensable en la receta de la Comedia nueva–, así como de algunas de las situaciones más divertidas de la obra[11].

2.2. Mentiras y engaños

Un recurso fundamental en las novelas griegas es el uso de todo tipo de embustes, no solo por parte de los antagonistas, sino también de la pareja de enamorados. Así de tajante se muestra Calderini (1987: 70) al respecto: "Domina sovra ogni altro sentimento di questa specie, né manca in alcun personaggio, l'astuzia e l'inganno". Estos elementos forman parte del abecé de muchos otros géneros, sin ir más lejos del teatro del Siglo de Oro; en líneas generales, pues, su presencia en las comedias bizantinas no puede achacarse al influjo directo y específico de la novela griega o de sus epígonos. Con todo, al igual que ocurría en el tema del amor, existen paralelismos concretos que sí son significativos.

Los esclavos libres contiene una artimaña para la que Lope pudo inspirarse tanto en *Teágenes y Cariclea* como en *Leucipe y Clitofonte*, por más que se encuentre en otros textos. Me refiero al ardid de hacerse pasar por hermanos[12], que Leonardo y Lucinda llevan a cabo al principio del tercer acto con el fin de que no los separen de nuevo.

Por otra parte, tanto en *Las Etiópicas* como en *Leucipe y Clitofonte* aparece el motivo de la falsa acusación. En el desenlace de *Los esclavos libres* asistimos a las difamaciones de Arbolán (que acusa a Leonardo y Zulema de querer matar al virrey de Nápoles mediante la ayuda de los hechizos de Lucinda), las cuales finalmente no llegan a buen puerto porque los protagonistas revelan su identidad y sus padres les reconocen.

Estrechamente vinculado a este mundo de mentiras y engaños se encuentra "uno dei più comuni artifici del romanzo greco" (Calderini, 1987: 36), la falsa muerte de algún personaje, que se mantiene con plena vigencia en la novela bizantina del Siglo de Oro (González Rovira, 1996: 127-130). Siguiendo la terminología empleada por Brioso Sánchez (2007 y 2008), es posible distinguir entre una falsa muerte en la que se produce un engaño *interno* –que afecta a los personajes de la obra, pero no al lector/espectador– y otra en la que el engaño es *externo* – los protagonistas, pero también el lector/espectador, creen a pie juntillas en la muerte de algún personaje.

Para el análisis de *Los esclavos libres* traeré a colación únicamente un caso de falsa muerte con engaño interno presente en *Leucipe y Clitofonte*. Tras verse rechazado una y otra vez por su esclava Leucipe –que le manifiesta su propósito de mantenerse fiel a su amado–, Tersandro se vale de un bribón para hacer creer a Clitofonte que Leucipe ha sido asesinada por orden de Melita. La noticia provoca el llanto y la desesperación del joven. En *Los esclavos libres*, encontramos dos reflejos de la estratagema urdida por Tersandro. Tuviera o no tuviera en mente Lope *Leucipe y Clitofonte* en el momento de escribir su comedia, lo cierto es que existen evidentes semejanzas intertextuales: furioso al verse desdeñado por su esclava, Arbolán acude al cautivo Mendoza, el cual hace creer a Lucinda que su querido Leonardo ha fallecido ("¡Oh,

[11] Pienso, por ejemplo, en la escena del segundo acto en la que Arbolán descubre a Lucinda y Leonardo abrazándose y estos se excusan afirmando que solo trataban de dar celos a Belaida, dando a entender, así, que le están haciendo un favor.
[12] Analiza este motivo Molinié (1982: 294-309).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

villano mensajero / de la muerte de mi vida!", vv. 869-870). A diferencia de Tersandro, Arbolán no decide engañar a su rival amoroso (al que todavía desconoce), sino a la mujer que ama, que en ese momento es su esclava, al igual que Leucipe lo es de Tersandro.

Más adelante se produce otra escena que guarda asimismo ciertas semejanzas con la novela de Tacio. Quien padece ahora el engaño es Leonardo, el cual, como Tersandro, se desespera ante la falsa noticia de la muerte de su amada. El alférez no tiene ya nada por lo que vivir, de modo que no duda en delatarse, aireando su nombre y la razón de su presencia en Bizerta (vv. 1683-1690), confesión que interrumpe a tiempo Lucinda. La reacción de Leonardo guarda un paralelismo evidente con la de Tersandro, el cual, con similares intenciones suicidas, afirma ante un jurado que él y Melita prepararon el asesinato de Leucipe.

2.3. El viaje y las aventuras

Las múltiples peripecias que viven los protagonistas, articuladas alrededor de un viaje –normalmente marítimo, como en *Los esclavos libres*–, constituyen sin duda uno de los rasgos más característicos del género bizantino. Estas aventuras funcionan a modo de pruebas y obstáculos que los amantes deben superar, manteniéndose siempre fieles, hasta alcanzar la recompensa final en forma de matrimonio.

> Los avatares y los viajes son un castigo, pero son también, en toda novela griega, la manera de conseguir la soledad del héroe y de hacer su heroísmo: se han jurado amor mutuamente, y hasta cuando el uno está lejos del otro, en las circunstancias más difíciles, incluso cuando todo parezca indicar que su pareja ha muerto, también entonces guardará su juramento. (Miralles, 1968: 60)

Obviamente, en una comedia no es posible representar una cantidad tan elevada de peripecias como en una novela larga. A propósito de la adaptación dramática de *Persiles y Sigismunda* a cargo de Rojas Zorrilla, Cruz Casado (1993: 541) señala que "la multiplicidad de viajes, de aventuras y de personajes que llenan las páginas del *Persiles* cervantino difícilmente puede adaptarse a una obra de teatro que ofrezca una longitud usual y una escenografía convencional". Condicionadas por la reducida duración del espectáculo teatral, las comedias bizantinas contienen asimismo un itinerario mucho más modesto y un menor número de aventuras que las novelas de corte bizantino: "La peculiar estructura de estas narraciones las hace poco aptas para adaptaciones teatrales, de tal manera que algunos elementos, como el viaje o peripecia y las múltiples historias secundarias, que complican la acción principal, resultan prácticamente inadaptables a una obra destinada a la representación" (Cruz Casado, 1993: 543). En este sentido, Lope sigue la vereda trazada por otros escritores y dramaturgos que habían adaptado los tópicos de la novela griega a moldes literarios más breves.

En las novelas bizantinas, los protagonistas se cruzan con toda clase de gentes, lo cual redunda en una "abundancia de personajes episódicos" (Carilla, 1966: 285), característica del género. *Los esclavos libres* contiene un total de 46 personajes, cantidad muy elevada para Lope. Si nos ceñimos al ámbito de las *comedias* –es decir, a aquellas piezas que se oponen a los dramas, entre las cuales se incluye *Los esclavos libres*–, una búsqueda en la base de datos ARTELOPE nos proporciona el siguiente resultado: solo 5 de 153 *comedias* auténticas de Lope (un 3,26% del total) contienen 40 o más personajes[13]. La alta cifra correspondiente a *Los esclavos libres* se explica por la naturaleza vertiginosa propia de una comedia bizantina: los viajes y peripecias tienen como consecuencia natural la aparición de numerosos personajes episódicos,

[13] La búsqueda ha sido realizada el 4 de agosto de 2016. Dos de las otras cuatro comedias, *La doncella Teodor* y *La pobreza estimada*, pueden adscribirse asimismo al género que nos ocupa. Este, y otros datos que desarrollo en mi tesis doctoral, muestran que la elevada cantidad de personajes es un rasgo característico de las comedias bizantinas.

ISSN: 1594-378X

que solo coinciden con los protagonistas en breves lapsos de tiempo y en lugares de paso. Ese es el caso, por ejemplo, de los moros que aparecen en Bizerta, los soldados cristianos que cautivan a Leonardo y Lucinda, la guardia del duque de Osuna, etc. Esta multiplicidad de personajes aportaría no poco colorido y variedad a las puestas en escena.

Uno de los tópicos fundamentales de la novela bizantina desde sus orígenes es el rapto de la novia –"motif caractéristique du roman grec et de ses épigones", en palabras de Canavaggio (1977: 59)–, el cual constituye un primer impedimento para la boda y da pie a la separación de los amantes, elemento imprescindible en el género. Eso es exactamente lo que ocurre en *Los esclavos libres*. Lucinda acaba de llegar a Perpiñán procedente de Castilla para casarse con Leonardo, pero es hecha prisionera por los moros: "Salí a un jardín junto al mar / donde Arbolán escondido / me pudo ver y robar" (vv. 528-530). Lope adapta el motivo literario del rapto a la realidad del momento: el arráez Arbolán la lleva consigo hasta Bizerta, a imagen y semejanza de los corsarios turcos y berberiscos que asolaban las costas españolas[14]. Este es el lance con el que se inicia la comedia, que sin duda captaría la atención del público desde el primer momento, no solo por la "suspensión" que genera en el espectador, sino por su vistosa y sonora puesta en escena (según se deduce de las acotaciones):

ARBOLÁN ¡Ah, moros, llegad la barca!

Salen tres moros del mar

LUCINDA ¡Triste de mí!
ARBOLÁN Aquí te embarca;
verás mi patria, Biserta. […]
¡Haced los ferros zarpar,
largad remos, coged cabos,
tended lienzo, herid el mar!
¡Tocad trompetas y cajas!
MORO No está el viento muy seguro
para bogar con ventajas.
ARBOLÁN Llevando yo sol tan puro,
haga los mástiles rajas. […]

Cómitre, dentro

CÓMITRE ¡Iza, canalla!
TODOS ¡Iza, iza!

Suene el pito y la embarcación, y salga el capitán y tres soldados, Avendaño, Carpio, Dueñas

CAPITÁN Perderé de pesar la vida. ¡Ah cielos,
mi propia hija!
CARPIO Gran descuido ha sido.
CAPITÁN ¡Qué terribles cuidados y desvelos
para el ajeno bien siempre he tenido! […]
(*Los esclavos libres*, vv. 26-64)

[14] "Clearly, piracy was a threat to all residents of the coasts of peninsular Spain, whether they ventured out on the high seas or remained close to home" (Friedman, 1983: 4). No en vano, los años a caballo entre finales del siglo XVI e inicios del XVII han sido definidos como "la edad dorada del corso berberisco" (Martínez Torres, 2004: 33).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Se trata de un principio muy semejante al de *Las Etiópicas*, que da comienzo asimismo con un asombroso rapto en la playa por parte de unos piratas.

Los asaltos en alta mar, una de cuyas consecuencias más corrientes era la toma de cautivos, formaban parte también de la vida cotidiana en el Mediterráneo[15], además de contarse entre los lances más socorridos en el género bizantino. Al final del segundo acto de *Los esclavos libres*, unos corsarios cristianos capturan a la tripulación enemiga. El capitán de las naves musulmanas no es otro que Leonardo, que a fin de rescatar a su amada Lucinda se ha tenido que hacer pasar por moro; tras la captura de sus barcos, ambos son vendidos como esclavos a diferentes amos.

La presencia de los raptos es fundamental, entre otras cosas porque dan paso al motivo del cautiverio, omnipresente en el género bizantino. Un escritor como Lope, siempre atento a los gustos e intereses del público de los corrales, no podía dejar pasar la oportunidad de llevar a las tablas uno de los asuntos de mayor actualidad en la España del Siglo de Oro: el cautiverio en tierra de moros[16]. Pero el tema, tal y como se presenta en sus comedias bizantinas, particularmente en *Los esclavos libres*, se inscribe ante todo en unos patrones literarios –cuyo origen remoto es la novela griega– que se habían venido renovando con el paso del tiempo en distintas tradiciones: la *novella* y el teatro italianos, la novela bizantina española, el teatro prelopesco, etc. (Fernández Rodríguez, 2015b: 334 y en prensa)[17].

Las conclusiones de González Rovira (1996: 141) respecto a las novelas bizantinas son igualmente válidas para *Los esclavos libres*, que sigue los pasos de Heliodoro y toda su descendencia literaria: "La pérdida de la libertad supone una dura prueba, quizá la definitiva, para los protagonistas, quienes la soportan estoicamente gracias a la constancia amorosa y a una fe inquebrantable".

Por lo demás, en el marco del cautiverio se dan cita toda suerte de engaños, mediaciones y enredos, tal y como era corriente en el género bizantino. En cambio, escasea la información sobre la vida de los cautivos. En la época abundaban los textos y noticias al respecto, y Lope, que, como Cervantes, debía de leer hasta los papeles que encontraba por las calles, bien pudo haberse basado en todas esas fuentes a la hora de componer su obra. Pero no era esa su prioridad[18]. De nuevo, Lope lleva a cabo la misma operación que los cultivadores de la novela bizantina española:

> A pesar de la base real del cautiverio argelino, estos episodios aparecen codificados según una serie de rasgos de indudable procedencia literaria y folklórica, especialmente en lo que concierne a las relaciones amorosas. En este sentido, son escasas, por no decir nulas, las noticias que podemos hallar sobre el ambiente argelino u oriental. No hay ningún intento de aproximación real a ese mundo distinto, ni siquiera rasgos costumbristas, ya que el ambiente no difiere al de otras cortes. (González Rovira, 1996: 142)

[15] En palabras de Fortunati (2010: 115), "il cadere in schiavitù, per chiunque prendesse il mare in un'epoca ancora caratterizzata dalle scorrerie dei pirati barbareschi e dall'affermarsi della guerra di corsa" era "un evento tutt'altro che improbabile".

[16] "El temor al cautiverio en manos de los turcos pasa a ocupar el primer plano de la actualidad y, en consecuencia, la literatura incorpora este suceso histórico al mundo de la ficción tratando de ofrecernos una visión, a veces idílica otras penosa, de la existencia de este hecho" (Teijeiro Fuentes, 1987: 27). Para un repaso exhaustivo de la bibliografía en torno al cautiverio y la esclavitud en el Mediterráneo, remito al artículo de Salvatore Bono (2002).

[17] Camamis (1977) ofrece un útil recorrido por la presencia del tema del cautiverio en la literatura.

[18] Mas (1967: 390-391 y 465-467) contrapone el uso de los temas turcos en Cervantes y Lope, llegando a conclusiones muy similares.

ISSN: 1594-378X

Salvo en contadas excepciones, en sus comedias bizantinas Lope renuncia a describir los rigores y miserias de la esclavitud (Fernández Rodríguez, 2015b: 334)[19]. El Fénix no tenía por qué rendir cuentas de un cautiverio que no había padecido y, por otro lado, prefirió reflejar una idea muy arraigada en la época, a saber, la superioridad de los cristianos sobre los musulmanes[20].

En una escena situada en el primer acto, Arbolán, enojado por el desdén de Lucinda, que ha rechazado convertirse en su esposa, ordena a sus criados que despojen a la esclava de sus ropas y le pongan una vestidura propia de cautivos. El grado de dureza de este episodio dependería sin duda del modo en que los actores que interpretaran a Zarte y Amir cumplieran la orden del arráez, pero es significativo que se trate de uno de los pasajes en los que más nítidamente se observa la relación entre amos y esclavos. Al fin y al cabo, ha sido Lucinda quien ha instado a Arbolán a abandonar sus pretensiones amorosas y las promesas de convertirla en una mujer rica, demandándole ser tratada como una simple cautiva:

ARBOLÁN […] Traed
un alquicel de cautiva
y a esta esclava le poned.
LUCINDA ¿Es posible que reciba
de tu mano tal merced?
¿Es posible que has mudado,
Arbolán, de pensamiento?
¿Es posible que me has dado
este primero contento
y este postrero cuidado?

Traigan ropas y quítenle las suyas Amir y Zarte

ZARTE Desnuda acaba.
LUCINDA Sí haré.
AMIR Esto ganas por ingrata.
ARBOLÁN Ansí es bien, Amir, que esté
una mujer que me mata
por su amor y por su fe.
LUCINDA De regocijo estoy loca.
ZARTE ¿A tal gusto te provoca
el verte de esta manera?
LUCINDA Grande, pues le arroja fuera
el corazón por la boca.

[19] Con todo, conviene recordar que el trato recibido por los cautivos en la vida real no era el mismo en todos los casos: "Se daban sin duda muchos actos de crueldad con los cautivos, pero sería abusivo el tomarlos por norma" (Márquez Villanueva, 2010: 28). No es ningún secreto que muchos de los documentos que daban cuenta de la vida en el cautiverio exageraban a conciencia las penalidades y miserias sufridas, y que existía un obvio "desiderio di accentuare le tinte fosche del fenomeno della schiavitù cristiana –presentata, soprattutto nelle opere a stampa, come una situazione violentissima e sanguinosa– in funzione di una propaganda antimusulmana a sfondo politico-religioso" (Cresti, 2001: 422). Los religiosos eran los principales interesados en recalcar los horrores del cautiverio por razones puramente económicas, esto es, "per suscitare la pietà del lettore e incrementare le elemosine in favore della liberazione degli schiavi" (Cresti, 2001: 422).

[20] Case (1995: 35) ha resumido algunas de estas ideas en relación a varias comedias de Lope que tratan el tema del cautiverio: "We find Spaniards far superior to their captors and who are able to overcome their bondage and not only survive but succeed marvellously simply because for the Spanish public any Spaniard was superior. It is ironic that the enemy praises the qualities Spaniards hold dear, and it is the ultimate irony that captivity does not produce the cruelty and injustice that should be associated with it, but just the opposite, for it becomes an opportunity for otherwise unexceptional Christians to excel".

ISSN: 1594-378X

(*Los esclavos libres*, vv. 463-482)

No es casualidad que una de las escasas escenas –que el dramaturgo debió de presenciar en no pocas ocasiones– relacionadas con el mundo del cautiverio en la que Lope muestra tener conocimiento de causa suceda en tierras cristianas. Me refiero a la venta, en almoneda pública, de Lucinda, Leonardo y Zulema, que tiene lugar en el puerto de Nápoles (vv. 2382-2445). Los caballeros cristianos examinan detenidamente el estado físico de los esclavos y no muestran ningún tipo de miramiento a la hora de separar a dos hermanos (fingidos, claro). Es cierto que, tal y como advirtiera Albert Mas (1967: 441), "les scènes de captifs sont surprenantes dans cette pièce car les plus cruelles se déroulent en terre chrétienne", pero Lope se encarga de mitigar la crueldad que podría desprenderse de dicha escena mediante los chistes y la lengua aljamiada del gracioso Zulema, para alivio y regocijo del público.

Poco después, Leonardo aparece "con el correón al cuello de la silla y el palo de ella" (acotación al v. 2809), es decir, con una silla de manos[21]. Las penosas trazas del esclavo causan espanto a Lucinda ("En solo vello, / tiemblo", vv. 2926-2927); sin embargo, justamente mediante la vara de la silla de manos consigue Leonardo defender al capitán Luján y salir airoso de una pendencia contra unos caballeros italianos (vv. 2995-3000).

Otras escenas delatan una concepción hasta cierto punto cómica del tema del cautiverio, que debió de provocar no pocas carcajadas entre el público de los corrales, y que constituye un divertidísimo antídoto contra una realidad tan lastimosa. En el siguiente fragmento, Arbolán, desesperado por alcanzar el favor amoroso de Lucinda, pide consejo a Mendoza, que urde una disparatada triquiñuela para despertar la compasión de la cautiva:

ZARTE ¿Yo qué he de hacer?
MENDOZA Darme palos
hasta no más cuando veas
que viene.
ZARTE ¡Por Dios, que empleas
tu espalda en lindos regalos! […]
ARBOLÁN ¡Lucinda!

Sale Lucinda

LUCINDA A servirte vengo.
MENDOZA ¡Ay, ay, ay!
ZARTE Perro cristiano,
¿qué lloras, que aún no te toco?
MENDOZA (¡Hola, Zarte! Amaina un poco,
que asientas mucho la mano.)
¡Triste de mí! ¿Aquesta es vida?
Estoy por desesperar.
ARBOLÁN A esto te hice llamar,
mujer desagradecida.
Ansí los esclavos trato;
esto espero hacer contigo.
Ya el amor volvió castigo
tu villano pecho ingrato.
¡Dalde, y lo que pasa vea!

[21] Sigo la interpretación de Omar Sanz y Ely Treviño (2014: 682): "Es posible que se refiera a la *silla de manos* con la que algunos esclavos portaban a algún personaje real, o de la nobleza, cuyo asiento se amarraba con unos *correones* por los hombros, además de las varas o *palos* con que el esclavo aguantaba el peso".

ISSN: 1594-378X

ZARTE ¡Ah, perro!
MENDOZA ¡Ay, ay, ay de mí!
ARBOLÁN Yo me voy, bien está ansí.
LUCINDA Tu esclava soy.
MENDOZA (Que yo sea
de piedra has imaginado.
¡Crüel ha estado el jüez,
que darme sola una vez
habíamos concertado!)
(*Los esclavos libres*, vv. 737-772)

Acto seguido, Mendoza refiere a Lucinda los supuestos tormentos que sufre desde que su amo Arbolán se ha visto desdeñado por ella. No es ninguna casualidad que uno de los pasajes en el que más se insiste en este tipo de padecimientos sea fruto de un engaño:

MENDOZA Pero quiero os suplicar
que templéis ese desdén
con Arbolán desde agora,
que nos tratan mal, señora,
porque no le queréis bien.
Apenas acá algún día
no le mostráis afición,
cuando por vuestra ocasión
pasamos todos crujía.
Estamos en ese puerto
de hierro y de hambre cargados,
de un cómitre gobernados
eternamente despierto
y de la tierra de Judas[22].
Mirad vos, ¿cómo podremos
pasar entre hierro y remos
con estas buenas ayudas?
Hoy me sacaron a tierra
a darme esta colación.
(*Los esclavos libres*, vv. 832-850)

Por lo que respecta a la liberación de los cautivos, Lope recurre de nuevo a soluciones tan novelescas y típicas del género bizantino como excepcionales en la realidad: el rescate secreto por parte de Leonardo y la posterior fuga de Bizerta[23]. Tras haberle sido asignado el mando de una galera, Leonardo se lleva consigo a Lucinda con la intención de regresar clandestinamente a España. En la época, en cambio, lo más corriente es que fueran mercaderes o, sobre todo, frailes de las órdenes redentoras los encargados de rescatar a los cautivos, como parte de un proceso complejo que solía incluir trámites administrativos y diversas gestiones[24].

Sin duda, la versión edulcorada del cautiverio que ofrece Lope obedece mucho más a unos patrones literarios que a la realidad histórica, por mucho que en la época pudiera darse algún caso semejante. El tema del cautiverio le interesa a Lope en tanto que motor capaz de

[22] En estos versos altero considerablemente la puntuación de Omar Sanz y Ely Treviño, que leen: "eternamente despierto. / Y de la tierra de Judas, / mirad vos, ¿cómo podremos…".
[23] Pese al famoso caso de Cervantes, "el mito del cautivo buscando mil argucias para intentar escapar de sus captores es más un episodio novelesco que real. El miedo a las penas que supondría el fracaso de sus intentonas, así como la aceptación de su rol vital, son las causas que impiden tales acciones" (Bunes Ibarra, 1989: 151).
[24] Véanse los distintos trabajos recogidos en el libro editado por Kaiser (2008).

ISSN: 1594-378X

generar temores, pasiones, separaciones, reencuentros, celos, aventuras, etc. Si recurre a él es porque cuenta con unos modelos literarios que lo avalan y porque constituye un aspecto de máxima actualidad en la España de la época, pero su voluntad documental o histórica es mínima.

La presencia de tormentas y naufragios es otra de las grandes señas de identidad del género bizantino. En *Los esclavos libres*, una tempestad propicia la llegada de los caballeros del hábito de San Juan a la costa africana, que serán quienes hagan prisioneros a Leonardo y Lucinda (final del acto segundo):

DON FRANCISCO Atrevimiento ha sido.
DON JULIO No creyera
que fuérades jamás de aqueste voto.
DON FRANCISCO Tomar tierra, don Julio, fue forzoso,
arrojados de la áspera tormenta,
que más vale vivir, aunque cautivos,
que no morir a manos del mar fiero.
(*Los esclavos libres*, vv. 2109-2114)

2.4. La religión

La crítica se ha mostrado unánime a la hora de valorar la religión como uno de los elementos fundamentales de las novelas griegas, particularmente la de Heliodoro. Crespo Güemes (1979: 31) advierte que "son los dioses quienes guían la acción hasta llevar las aventuras a una meta fijada; oráculos, sueños, apariciones y, en definitiva, la providencia divina marcan el destino de los protagonistas y personajes secundarios". Nada de eso hay en Lope, que, sin embargo, al igual que otros cultivadores coetáneos del género bizantino, adapta el universo religioso a la mentalidad de la época, lo cual se plasma, por ejemplo, en la negativa de los protagonistas a renegar[25], en la conversión del gracioso Zulema (vv. 3281-3282)[26] o en la piedad cristiana que Leonardo muestra hacia el infiel Arbolán en el desenlace de la obra[27]. Todos estos aspectos están presentes asimismo en la novela bizantina española (González Rovira, 1996: 142-143).

Una de las señas de identidad de estas novelas (con el *Peregrino* de Lope a la cabeza), y emblema distintivo y novedoso respecto a sus antecedentes clásicos y medievales, es la figura del peregrino, indisolublemente ligada a la Contrarreforma (Baquero Escudero, 1990: 30)[28]. Las comedias bizantinas, en cambio, no están sometidas a un sentido verdaderamente ejemplar, trascendente y adoctrinador, y tampoco presentan una "asimilación del viaje con la peregrinación de carácter religioso"[29], tan característica del *Peregrino*[30], por mucho que exista un conflicto, benévolo e idealizado, entre moros y cristianos, que se salda, como es natural, con el triunfo del catolicismo y los valores cristianos. Novelas como el *Clareo y Florisea*, la *Selva*

[25] El miedo de Leonardo y las reticencias del conde Fabricio –el cual, antes de darse a conocer a su hijo, se asegura de que este no haya caído en la apostasía (vv. 3084-3095)– muestran a las claras el gran pecado que suponía renegar de la fe cristiana y seguir la "seta falsa / del vil Mahoma" (vv. 3089-3090).
[26] Según ha estudiado Benedetta Belloni (2012: 90-97), los personajes moriscos del teatro lopesco suelen convertirse al cristianismo.
[27] "Arbolán, yo que soy cristiano y noble, / si gusta Su Excelencia, darte quiero / libertad, y tenerte por mi huésped, / de la suerte que allá yo lo fui tuyo. / Darete un gran presente que le lleves / a Belaida, en mi nombre y de Lucinda" (vv. 3283-3289).
[28] Tanto es así que Deffis de Calvo (1999) se refiere a estas obras como "novelas de peregrinación".
[29] Son palabras de González Rovira (1996: 131). Por su parte, Deffis de Calvo (1992: 141) apunta que "la imagen humana surgida de este texto complejo [el *Peregrino*] no es ya la del héroe de la bizantina, sino la del peregrino de la Contrarreforma. El héroe de Lope sigue el camino de la perfección espiritual hacia el centro máximo de la religión católica: Roma".
[30] Lara Garrido (2004: 115) se ha referido al "abigarramiento de doctrina católica" presente en la novela de Lope.

ISSN: 1594-378X

de aventuras, el propio *Peregrino* o el *Persiles* son el resultado de adaptar al público español un género asociado al *docere* no menos que al *delectare*, que contaba con prestigiosos modelos en la antigüedad –con los cuales, claro está, se exigía competir–, por lo que fue saludado por humanistas y erasmistas. En cambio, las comedias "bizantinas" –etiqueta justificada por sus numerosas e indudables afinidades temáticas y argumentales– nacen en el seno de los corrales de comedias, directamente vinculadas a una práctica escénica y a distintos modelos literarios, en muchos de los cuales el componente ejemplar y doctrinal no era, ni mucho menos, imprescindible[31].

3. CONCLUSIONES

En síntesis, el estudio de los rasgos principales de *Los esclavos libres* demuestra que la obra se adhiere plenamente al modelo bizantino, que Lope asume y renueva, combinando los elementos típicos de la Comedia nueva y los intereses y preocupaciones del público de la época con las características propias de dicho género. Esta es la estrategia que sigue no solo en *Los esclavos libres*, sino también en el resto de comedias bizantinas. En todas ellas, el Fénix se abastece de diversas fuentes literarias y teatrales, dando pie a uno de los muchos géneros dramáticos de la Comedia nueva y de las modas culturales del Siglo de Oro. El resultado son unas comedias de amor y de aventuras en las que el cautiverio y la religión juegan un papel fundamental; unas comedias, en fin, puramente bizantinas.

Recordemos, ahora, la fecha en la que fue compuesta *Los esclavos libres*, finales de 1602. A esas alturas, Lope estaba a punto de dar a las prensas *El peregrino en su patria*, cuya fecha de aprobación es de noviembre de 1603. Pocos años antes de la publicación de su novela, el Fénix compuso otras comedias, como *Viuda, casada y doncella* (1597) y *Los tres diamantes* (1599), que seguían asimismo un patrón típicamente bizantino, y otras, como *El Argel fingido* (1599) o *La pobreza estimada* (1600-1603), con tramas muy similares[32]. Por mucho que, como es lógico, unas comedias de corral –pagadas, en fin, por el vulgo– y una novela que pretendía competir con los clásicos y cuyos "presupuestos teóricos y morales son otros" (Serés, 2004: 89) debían diferir forzosamente en modos y maneras, resulta interesante comprobar cómo manifestaciones artísticas tan dispares comparten una serie de temas, motivos, conflictos y personajes, todos ellos muy de moda en la España de entre siglos, por los que Lope siente un particular interés en esos años y que prodiga en moldes literarios de diversa índole[33]. Creo, en fin, que desde este punto de vista podemos estudiar las comedias y las novelas bizantinas en tanto que ramas de un mismo tronco, cuyas raíces se hunden en las novelas griegas[34]. Eslabones de una cadena literaria que fue renovándose a lo largo de los siglos, lenguas y tradiciones, y a la que Lope se adhiere también con *Los esclavos libres*.

[31] Para más detalles sobre esta cuestión, puede consultarse Fernández Rodríguez (en prensa).
[32] Sobre las fechas de redacción de estas comedias, véase Fernández Rodríguez (2014).
[33] En 1602 Lope publicó el poema *La hermosura de Angélica*, en el que es posible rastrear asimismo las huellas de Heliodoro (Trambaioli, 2005: 78-81), pues constituye «una imitación parcial de *Las etiópicas*» (González Rovira, 2004: 148). Por otra parte, en su última indagación sobre el tema, González-Barrera (2015: 104) ha demostrado fehacientemente que el argumento de *La doncella Teodor* estaba ya esbozado en *El peregrino en su patria*.
[34] En este sentido, no estará de más recordar que en su novela bizantina Lope inserta no pocos elementos procedentes de su teatro, tal y como ha puesto de relieve la crítica en numerosas ocasiones, aunque ello no permita afirmar que el *Peregrino* sea estrictamente –la precisión es de Guillermo Serés (2004: 89)– "una novela bizantina protagonizada por personajes de comedia", como quería González Rovira (1996: 220).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, Joan Oleza, dir., Universitat de València, http://artelope.uv.es (17 de marzo de 2015)

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1990) "La novela griega: proyección de un género en la narrativa española", *Rilce*, 6,1, pp. 19-45.

BELLONI, Benedetta (2012) "«Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz»: la construcción de la imagen esterotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, pp. 80-113.

BONO, Salvatore (2002) "La schiavitù nel Mediterraneo moderno. Storia di una storia", *Cahiers de la Méditerranée*, 65, pp. 1-16.

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2007) "El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (I)", *Habis*, 38, pp. 249-269.

——— (2008) "El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (II)", *Habis*, 39, pp. 245-266.

BUNES IBARRA, Miguel Ángel de (1989) *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CALDERINI, Aristide (1987) "Gli elementi costitutivi del romanzo greco di prosa" en Pietro Janni, ed., *Il romanzo greco*, Roma, Laterza, pp. 27-77.

CAMAMIS, George (1977) *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

CANAVAGGIO, Jean (1977) *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naitre*, París, Presses Universitaires de France.

CARILLA, Emilio (1966) "La novela bizantina en España", *Revista de Filología Española*, 49, pp. 275-287.

CASE, Thomas E. (1995) "Serving the Enemy: Christians in the Service of Muslims in Lope's *comedias*" en José Luis Suárez García, ed., *Texto y espectáculo: selected proceedings of the Fourteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 9-12, 1994) at the University of Texas, El Paso*, York, Spanish Literature Publications Company, pp. 25-36.

CRESPO GÜEMES, Emilio, ed. (1979) Heliodoro, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, Gredos.

CRESTI, Federico (2001) "Gli schiavi cristiani ad Algeri in età ottomana: considerazioni sulle fonti e questioni storiografiche", *Quaderni storici*, 107, pp. 415-435.

CRUZ CASADO, Antonio (1993) "*Persiles y Sigismunda*. De Cervantes a Rojas Zorrilla" en *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre 1990*, Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, pp. 541-551.

DEFFIS DE CALVO, Emilia I. (1992) "El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega", *Criticón*, 56, pp. 135-146.

——— (1999) *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2014) "Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*", *Studia Aurea*, 8, pp. 277-314.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2015) "Las técnicas y artificios de la novela griega y las comedias bizantinas de Lope" en Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz, eds., *"Venia docendi". Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 61-71.

—— (2015b) "Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega" en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, eds., *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*,Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, pp. 331-338.

—— (2016) "'Señal es esta que en la costa hay moros': los corsarios en las comedias bizantinas y de cautivos de Lope" en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro y Marta Rodríguez Manzano, eds., *¡Muerto soy!: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica hasta el siglo XIX*, Sevilla, Editorial Renacimiento, pp. 249-264.

—— (en prensa) "Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23.

FORTUNATI, Maura (2010) "Captivi, riscatti ed assicurazione alla vigilia dei codici" en Vito Piergiovanni, ed., *Corsari e riscatto dei captivi. Garanzia notarile tra le due sponde del Mediterraneo. Atti del Convegno di studi storici. Marsala, 4 ottobre 2008*, Milán, Giuffrè, pp. 113-134.

FRIEDMAN, Ellen G. (1983) *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2005) "La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático", *Quaderni Ibero-americani*, 97, pp. 76-93.

—— (2006) "La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático", *Anuario Lope de Vega*, 12, pp. 141-152.

—— (2015) "*El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino" en Carlos Mata Induráin y Anna Morózova, eds., *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad,* Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 101-109.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996) *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.

—— (2004) "Estrategias narrativas en «El peregrino en su patria»" en Xavier Tubau, coord., *Lope en 1604*, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 137-150.

JOSÉ PRADES, Juana de y Alicia LÓPEZ (2000) "En torno a una compilación de documentos sobre Lope de Vega" en Maria Grazia Profeti, ed., *Otro Lope no ha de haber*, Florencia, Alinea, pp. 133-142.

KAISER, Wolfgang, ed. (2008) *Le commerce des captifs: les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XVe-XVIIIe siècle*, Roma, École française de Rome.

LARA GARRIDO, José (2004) "«El peregrino en su patria» de Lope de Vega desde la poética del romance griego" en Xavier Tubau, coord., *Lope en 1604*, Lérida, Universitat Autònoma

de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 95-122.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2010) *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.

MARTÍNEZ TORRES, José Antonio (2004) *Prisioneros de los infieles. Vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

MAS, Albert (1967) *Les turcs dans la littérature du Siècle d'Or*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1r vol.

MIRALLES, Carlos (1968) *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor.

MOLINIÉ, Georges (1982) *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

OLEZA, Joan (2009) "Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español" en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 321-349.

PANZERI, Stefano (2006) *Itinerario di un autor de comedias: Antonio Granados*, Bolonia, Università Alma Mater Studiorum di Bologna.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1998) "Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega", *Criticón*, 74, pp. 109-124.

PRESOTTO, Marco (1997) "Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope", *Anuario Lope de Vega*, III, pp. 153-168.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva (2014) *La puesta en escena de Lope de Vega*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja (1935) *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora.

SANZ, Omar (en prensa) "La comedia morisca y la comedia de moros y cristianos: *Los esclavos libres*, de Lope de Vega".

SANZ, Omar y Ely TREVIÑO, eds. (2014) "Los esclavos libres" en Natalia Fernández Rodríguez, coord., *Comedias. Parte XIII. Tomo I.*, Madrid, Gredos, pp. 537-709.

SERÉS, Guillermo (2004) "La poética historia de *El peregrino en su paria*" en Xavier Tubau, coord., *Lope en 1604*, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 123-136.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1987) *Moros y turcos en la narrativa áurea (el tema del cautiverio)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

——— (1991) "*El Grao de Valencia* en los orígenes de la dramaturgia barroca", *Anuario de estudios filológicos*, 14, pp. 475-490.

TORRES, José B. (2009) "¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado" en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Carmen Saralegui, eds., *Ars bene docendi: homenaje al profesor Kurt Spang*, Barañáin, EUNSA, pp. 567-574.

TRAMBAIOLI, Marcella, ed. (2005) *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.

WILDER, Thornton (1952) "New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega" en *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Colonia, Böhlau Verlag, pp. 194-200.

ZIMIC, Stanislav (1964) "El amante celestino y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 40, pp. 361-387.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

El móvil de Javier Cercas: *divertissement* metanarrativo de un obseso de la literatura

IGNACIO RODRÍGUEZ DE ARCE
Università degli Studi di Milano

Resumen
El objeto del presente artículo es examinar el uso que Javier Cercas hace de la técnica de la metaficción en *El móvil* [1987] (2003). Esta *nouvelle*, primera de las publicadas por el autor, nos parece extraordinariamente interesante para abordar el problema de las relaciones, definiciones y categorizaciones entre metaficción y parodia para así poder analizar la compleja red de relaciones intertextuales que *El móvil* presenta.

Riassunto
Il presente contributo intende analizzare l' uso della tecnica della metanarrazione ne *El móvil* [1987] (2003). Questa *nouvelle*, *opera prima* dell'autore, risulta particolarmente interessante per iniziare una riflessione sulla problematica questione dei rapporti tra metanarrazione e parodia in modo da poter così approfondire la complessa rete di interconnessioni testuali che la nouvelle presenta.

1. INTRODUCCIÓN Y ANÁLISIS PARATEXTUAL

En 1987, con solo 25 años Javier Cercas publica su primera colección de relatos titulada *El móvil*. Años después, Cercas afirmará en *Soldados de Salamina* (2001: 145) que "*El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento". Ya en 2003 el extremeño publica por segunda vez *El móvil* pero de los cinco relatos que componían el volumen de 1987 solo permanece uno[1]: el de título homónimo. Esta segunda publicación presenta en su paratexto una nota en la que Cercas explica:

> Leídos con quince años de perspectiva, los textos que he suprimido me parecen derivativos, fruto de ciertas lecturas y ciertas experiencias pobremente asimiladas, así como de la vanidad ridícula de demostrar que era escritor,

[1] La edición de Sirmio presentaba, además de «El móvil», los cuentos «La búsqueda», «Historia de Pablo», «Encuentro» y «Lola». Estos cuatro relatos, descartados por el extremeño en la edición Tusquets del año 2003, poseen tanto un argumento como características literarias muy distintas entre sí. Mientras que, por ejemplo, «La búsqueda» es un cuento de carácter eminentemente descriptivo (Cercas, 1987: 9-27), «Historia de Pablo» posee los estilemas propios de un cuento de hadas (Cercas, 1987: 29-47); «Encuentro», por su parte, podría ser definido como un intento de parodia de una epístola sentimental (Cercas, 1987: 51-64), y «Lola» como un acabado ejercicio de *noir* (Cercas, 1987: 67-78).

Ignacio RODRÍGUEZ DE ARCE, "*El móvil* de Javier Cercas: *divertissement* metanarrativo de un obseso de la literatura", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 165-180.
Recibido el 27/02/2016 · Publicado el 21/08/2016

> lo que suele autorizar entre los veinteañeros todo tipo de desmanes exhibicionistas; por fortuna, no los leyó casi nadie. Ignoro si el relato que daba título a aquel volumen, que es el que aquí recojo, es mejor que los demás; sé que es el único en el que, no sin alguna incomodidad, me reconozco, y que, aunque quizás un escritor siempre acabe arrepintiéndose del primer libro que publica, yo todavía no me he arrepentido de él. (Cercas, 2003a: 9)

Esta edición también presenta, tras la nota del autor, otro importante elemento paratextual: una cita extraída de una célebre carta de Gustave Flaubert a Louise Colet: "Hay una frase latina que significa aproximadamente: «Coger con los dientes un denario de entre la mierda». Era una figura retórica que aplicaban a los avaros. Yo soy como ellos: para encontrar oro no me detengo ante nada" (2003a: 13).

Sin duda esta cita, tanto por su obvio significado como por el nada inocente hecho de incluir a su vez otra cita, nos anuncia dos de los elementos cruciales del relato que sigue a continuación: la praxis metaficcional a través del juego del marco narrativo y la *mise en abyme*, y la temática de la escritura como enfermedad y de la *hybris* que transforma a su autor en un modelador de nuevos cánones para una literatura hasta ese momento «abandonada en manos de aficionados» (2003a: 17), que no puede ni debe detenerse ante nada o nadie para alcanzar sus objetivos. Existe además otra posible clave de lectura que dicha cita nos ofrece *in nuce*: Flaubert como canon o modelo literario en el que se inspiraría el protagonista-narrador de nuestro relato. De hecho en el curso de la lectura del texto encontraremos múltiples referencias a los criterios narrativos fundamentales de los narradores realistas y naturalistas del XIX así como a los principios inspiradores de la estética del *noveau roman*, es decir, a una praxis escritural 'realista' y 'fenomenológica'; una suerte de teoría de las 'superficies puras': tales serán los *patterns* fundamentales con los que el protagonista-escritor de *El móvil* elaborará su propia narración:

> Era preciso narrar los hechos en el mismo tono neutro que dominaba los pasajes descriptivos, como quien refiere acontecimientos que no alcanza a entender del todo o como si la relación entre el narrador y sus personajes fuese de orden similar a la que el narrador mantiene con sus instrumentos de aseo. Álvaro solía felicitarse a menudo por su inamovible convicción en la validez de estos principios. (2003a: 44-45)

Mejor, tal vez, sería decir presunto modelo literario ya que al final del relato todo lector avezado puede entender que dicho ideal perece sepultado bajo el continuado ejercicio de la praxis metaficcional que domina todo el texto. Nos enfrentamos por tanto a una parodia que constituye uno de los expedientes técnico-tradicionales a través de los cuales se reactualizan y reelaboran construcciones metaficcionales con la finalidad última de explorar y delinear los aspectos formales de la propia praxis escritural y, de este modo, quebrar los fundamentos teóricos de la noción misma de realismo narrativo. Sin embargo, esta técnica es solo una de las tantas que afloran en *El móvil* y nos reconducen claramente al ámbito de la metaficción. La más evidente es tal vez el propio principio temático del relato: la escritura de un texto caracterizado por su extrema y en definitiva insuperable reversibilidad[2]. Si el paradigma de novela realista se proponía un aproximación fenomenológica a lo real, la novela *metaficcional*, autoconsciente, característica del *epos* postmoderno, aspira de forma inequívoca a alcanzar una absoluta autonomía de la creación literaria o, como mínimo, a poner en un plano de menor importancia –al menos en lo que se refiere a la experiencia de lectura– la función meramente referencial que el

[2] Javier Lluch (2006: 294), muy certeramente, señala que en esta novela «la literatura es tema axial».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

paradigma de novela realista creía haberse dado[3]; ya que, como afirmaba Sobejano (1989: 4) con admirable claridad, la metanovela "no se refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente a sí misma".

2. MODALIZACIÓN Y DINÁMICA EVENEMENCIAL DE LA NARRACIÓN

La narración de *El móvil*, en tercera persona, parte con la descripción del protagonista, Álvaro, un joven licenciado en Derecho que trabaja como una suerte de asesor-pasante de una modesta e indefinida sociedad de gestión administrativa ya que dicho empleo le permite una enorme cantidad de tiempo libre para entregarse a su única y absorbente pasión/ vocación/ religión: la escritura. Evidentemente Álvaro es un enfermo de las letras con la ambición última de la literatura. A ella ha subordinado su propia vida, sus amistades, sus ambiciones e intereses, la posibilidad de un empleo mejor pagado o de una dedicación más remunerativa. En dicha abnegación casi caricatural encontramos la sombra de la dedición de Flaubert a la causa literaria que lo había llevado incluso a anunciar su propia muerte para evitar cualquier interrupción o intromisión en el secreto de su proceso creativo.

> Juzgaba que la literatura es un amante excluyente. O la servía con entrega y devoción absolutas o ella lo abandonaría a su suerte. *Tertium non datur*. Como todas las otras artes, la literatura es una cuestión de tiempo y trabajo, se decía. (Cercas, 2003a : 16)

Evidentemente el pensamiento de Álvaro plantea una relación intertextual de carácter caricatural con la famosa carta de Flaubert *Il faudrait des Christs de l'Art pour guérir ce lépreux* (1853) en la cual el francés asocia la vocación y la tarea del escritor con el amargo cáliz que uno, por un lado, quisiera alejar de sí, pero que, por otro, se bebe con avidez, hasta las heces, por el placer prohibido del sacrificio. De este modo, siempre según Álvaro, la literatura había sido abandonada en las manos de simples aficionados, de personajes frívolos, carentes por completo de la auténtica ambición, de la necesaria *hybris* que sirve de catalizador para llevar a cabo las grandes empresas que la auténtica literatura requiere. La culpa de semejante estatus no es tan solo de los escritores, sino que recae también sobre el contexto social pobre de estímulos en el que se está obligado a trabajar. Álvaro, sin embargo, se siente corresponsable de tal situación y decide mostrar a sus compañeros de fatigas literarias un canon a seguir, concibiendo y llevando a cabo una 'obra ambiciosa'. Su modo de actuar parodia en cierta manera el «exegi monumentum aere perennius» de la tercera Oda de Horacio, en la que el latino expresaba su orgullo por haber podido donar a sus contemporáneos un trabajo que pudiera abrir nuevas perspectivas a las letras de Roma, realizando en la poesía latina ritmos y temas propios de la gran tradición lírica helénica. *Mutatis mutandis* es la misma conclusión a la que ha llegado Álvaro:

> Lo esencial –reflexionaba Álvaro en los largos años de meditación y estudio previos a la concepción de su Obra– es hallar en la literatura de nuestros antepasados un filón que nos exprese plenamente, que sea cifra de nosotros mismos, de nuestros anhelos más íntimos, de nuestra más abyecta realidad. Lo esencial es retomar esa tradición e insertarse en ella; aunque haya que res-

[3] Pablo Gil Casado (1990: 107) define la metaficción, o novela del creacionismo experimental, como prefiere llamarla, de esta manera: "es aquella donde la ficción se convierte en materia novelable, lo que supone poner al descubierto los resortes de la novela y captar la interioridad del proceso creador, a la vez que se exhibe la forma narrativa y sus posibilidades".

ISSN: 1594-378X

> catarla del olvido, de la marginación o de las manos estudiosas de polvorientos eruditos. Lo esencial es crearse una sólida genealogía. Lo esencial es tener padres. (2003a: 18-19)

También, por supuesto, la elección de una propia genealogía se realiza con criterios científicos: se toman en consideración todas las hipótesis válidas y, paulatinamente, se descartan todas las que no satisfacen en pleno una serie de requisitos preestablecidos. Álvaro parte de la clásica convicción de la superioridad de la lírica respecto a la prosa; considera, por tanto, la posibilidad de componer un poema lírico pero el recuerdo de los románticos y de su exaltación de la fuerza inspirativa le disgustan:

> Por mucho que le repugnase la idea, intuía que fenómenos que lindan con la magia, sustraídos por tanto al dulce control de un aprendizaje tenaz y proclives a darse en espíritus más verbeneros que el suyo, enturbiaban el acto de la creación. (2003a: 19)

Descarta por tanto dicha hipótesis y piensa sucesivamente en la posibilidad de componer un poema épico en el que "sin duda la intervención del arrebato momentáneo era reductible al orden de lo anecdótico"(2003a: 20). Pero también esta opción presenta notables problemas como "el uso del verso comportaba un inevitable alejamiento del público" (2003a: 20).

Álvaro lo que pretende es influir con su legado en sus contemporáneos y en los que habrán de venir, por ello la 'Obra' debe tener un alcance universal, conmover a amplísimos estratos sociales y, por ello mismo, ser comprensible a todos: "Un texto es el diálogo del autor con el mundo y, si uno de los dos interlocutores desaparece, el proceso queda irremediablemente mutilado: el texto pierde su eficacia" (2003: 20).

Obviamente todas estas consideraciones sirven para que de forma inequívoca la elección de Álvaro se deslice hacia el terreno de la narrativa y, más concretamente, de la novela. Álvaro, por tanto, se impone la 'obligación' de elevar la prosa a la dignidad y preeminencia del verso. Supera por esto mismo sus primeras hipótesis y se dedica exclusivamente a la construcción de una 'epopeya en prosa' capaz de poseer la fijeza y la canonicidad del verso, su musicalidad también, su armonía última. Cada palabra –como enseña el siempre presente magisterio de Flaubert- debe ser esa: fija y necesaria; nada puede ser mero fruto del azar. Es imposible no recordar el "clavo de Chéjov" al que el Cercas disquisidor sobre la estética del relato hace referencia en *Diálogos de Salamina*:

> Por ahí va también mi ideal de novela, esa novela en la que todos los elementos están ahí por algo y para algo. Es lo del clavo de Chéjov: si al principio de una novela, dice Chéjov, se describe un clavo, al final el protagonista tiene que acabar colgado de ese clavo; si no, ¿para qué me lo han descrito? (Cercas 2003b: 84)

De igual manera el Álvaro crítico e historiador de la literatura analiza la situación crucial en la que se encuentra la novela contemporánea:

> Su siglo se había empeñado en una labor de zapa para socavar sus cimientos; los más estimables novelistas se habían propuesto que nadie los sucediese, se habían propuesto pulverizar el género. Ante esta sentencia de muerte, hubo dos apelaciones sucesivas en el tiempo e igualmente aparentes: una, pese a que trataba de preservar la grandeza del género, era negativa y en el fondo acataba la sentencia; la otra, que tampoco impugnaba el veredicto, era positiva, pero se encerraba de grado en un horizonte modesto. La primera

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> agonizó en un experimentalismo superliterario, asfixiante y verbosamente autofágico; la segunda –íntimamente convencida, como la anterior, de la muerte de la novela– se refugió, como un amante que ve traicionada su fe, en géneros menores como el cuento y la *nouvelle*, y con estos magros sucedáneos renunciaba a toda voluntad de captación de la vida humana y de la realidad de un modo abarcador y totalizante. (Cercas, 2003a: 21)

Es inevitabile subrayar la semejanza entre las citadas consideraciones del protagonista de *El móvil* y las opiniones que el 23 de julio de 1989, en el artículo "De novelas y antinovelas" primeramente publicado en el *Diari de Barcelona*, y después reeditado en *Una buena temporada* (1998), expresa el propio Javier Cercas. No parece existir en este la expresa voluntad de alinearse claramente con los experimentos minoritarios de los vates de la antinovela[4], que propugnan una disolución del género a través de la ampliación de los límites del lenguaje, sino, más bien, una suerte de regreso a los orígenes: una praxis narrativa al servicio –en la acepción más noble y profunda de esta expresión- del lector. La escritura debe 'enganchar' al lector, conmoverlo y hacerlo partícipe a través de la intensificación de la dimensión evenemencial del discurso narrativo. Se impone, pues, una construcción de la trama en la que el artificio de la suspense gane de nuevo una importancia central, en la que también el discurso directo y la dimensión dialógica cobren el lugar que les corresponde. En este sentido las reflexiones de Cercas parecen confirmar la sensación de orfandad respecto a los modelos literarios inmediatamente precedentes que caracterizó a la generación de jóvenes narradores españoles de los años ochenta, que sienten la necesidad de crear su propia genealogía y sus propias influencias: unos padres que hay que volver a matar para poder elaborar nuevamente el luto; un canon de antecesores que reinventar. Tal parece ser el significado de las palabras de Álvaro:

> Pero sólo era posible combatir la notoria agonía del género regresando al momento de su esplendor, tomando entre tanto buena nota de las aportaciones técnicas y de todo orden que el siglo había deparado y que resultaría cuando menos estúpido desperdiciar. Era preciso regresar al siglo XIX; era preciso regresar a Flaubert. (2003a: 22)

El regreso a Flaubert no es otra cosa que la reinvención del modelo de escritura fenomenológica de lo real en la que la reelaboración de la dimensión escritural es particularmente elaborada y perfecta, en la que se pretende una sobreposición perfecta entre forma y sustancia. El hecho literario –que sinecdóticamente para Flaubert es la novela– debe adentrarse por las vías de las ciencias positivas, sus procedimientos, sus técnicas compositivas, de combinación, deben ser expositivas; una suerte de alquimia que manifieste y comprometa en la escritura lo real en su caleidoscópica diversidad. Un realismo científico y positivista, en definitiva, que sea capaz de reproducir también ligámenes y procesos internos; el hilo de la propia creación. Esto es lo que cuenta, lo fundamental: cómo algo, cualquier cosa, se cuenta, se erige en paradigma de lo narrable. Así, al menos, piensa Álvaro: "Al fin y al cabo, pensó, la elección de tema es asunto baladí. Cualquier tema es bueno para la literatura; lo que cuenta es el modo de expresarlo. El tema es sólo un excusa (2003a: 22).

De igual modo que para Flaubert el argumento de *Madame Bovary* no constituía en sí mismo un elemento diferencial respecto a la novela tradicional, para Álvaro la innovación no se puede encontrar en la supuesta excepcionalidad del caso narrado, ni en la busqueda de lo

[4] Recuérdese que el término había sido acuñado por el escritor John Barth (1967: 29-34) y se enmarcaba en el contexto de una praxis literaria definida, a su vez, como "exhausta".

ISSN: 1594-378X

extraordinario: las acciones relatadas aparecerán siempre bajo una pátina de absoluta banalidad, de inmediata cotidianidad. Por ello elige narrar la epopeya inaudita de cuatro personajes que él mismo tilda de marginales. El protagonista es "un escritor ambicioso que escribe una ambiciosa novela" (2003a: 23) en la cual aparece enmarcada otra novela, obviamente –ya hemos entendido el juego– con el mismo argumento. El narrador habla explícitamente de una "novela dentro de la novela" (2003a: 23). Que duda cabe que el elemento que mayormente nos aleja de la tradición flaubertiana es este paradójico focus sobre la narración, subrayado por la *mise en abyme* constituida por las tres novelas presentes en el texto: la novela marco, que no es otra que el texto titulado *El móvil*, la novela de Álvaro y, por último, la novela del escritor protagonista de la novela de Álvaro (Cfr. Dallenbaach, 1997). De esta última el narrador nos presenta la trama:

> Esta novela dentro de la novela cuenta la historia de un joven matrimonio, asfixiado por ciertas dificultades económicas que destruyen su convivencia y socavan su felicidad; tras largas vacilaciones, el matrimonio resuelve asesinar a un anciano huraño que vive austerísimamente en su mismo edificio. (Cercas 2003a: 23)

Aparece clara desde el primer momento la dinámica evenemencial de un *noir*. Lo curioso es que, a diferencia de cuanto normalmente un lector convencional espera de un texto de estas características, la trama carece de la parte dedicada a la investigación de lo acaecido, y, sobre todo, del misterio. La explicación es fácilmente intuible si se lee con atención la trama de la novela de Álvaro:

> Además del escritor de esta novela, la novela de Álvaro consta de otros tres personajes: un joven matrimonio que trabaja de la mañana a la noche para mantener a duras penas su hogar y un anciano que vive con modestia en el último piso del mismo edificio ocupado por el matrimonio y por el novelista. A medida que el escritor de la novela de Álvaro escribe su propria novela, se altera y enturbia la pacífica convivencia del matrimonio vecino: las mañanas de dulce retozar en el lecho se convierten en mañanas de reyertas; las discusiones se alternan con llantos y pasajeras reconciliaciones. Un día el escritor encuentra a sus vecinos en el ascensor; el matrimonio lleva consigo un objeto alargado envuelto en un papel de estraza. Incongruentemente, el escritor imagina que ese objeto es un hacha y resuelve, al llegar a casa, que el matrimonio de su novela matará a hachazos el viejo rentista. Días después pone punto final a su novela. La portera, esa misma mañana, descubre el cadáver del viejo que vivía modestamente en el mismo edificio que el novelista y el matrimonio. El viejo ha sido asesinado a hachazos. Según la policía, el móvil del crimen fue el robo. Sobrecogido, el novelista, que no ignora la identidad de los asesinos, se siente culpable de su crimen porque, de una forma confusa, intuye que ha sido su propria novela lo que les ha inducido a cometerlo. (2003a: 23-24)

Evidentemente lo que encontramos sobre la balanza es que esqueleto de la trama de la novela de segundo grado –el de Álvaro– y la trama de la novela de tercer grado –la del escritor protagonista del texto de Álvaro– coinciden, con la sola diferencia que la primera aparece contorneada con más detalle. En ambos casos, aparentemente, falta, como indicamos precedentemente, el necesario suspense que caracteriza al *noir* y parece echarse también en falta la presencia de un enigma por resolver. Obviamente para Álvaro el enigma por resolver, el desafío último de la 'Obra' es el de construir una perfecta maquinaria narrativa, un artefacto textual

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

capaz de mantener vivo y constante el interés del lector, y que dicha maquinaria subvierta, reactualizando, los cánones constructivos e ideológicos del *noir*:

> Diseñado el plan general de la obra, Álvaro redacta los primeros borradores. Ambiciona construir una maquinaria de perfecta relojería; nada debe confiarse al azar [...]. Pronto advierte que lo esencial –aunque también lo más arduo– es sugerir ese fenómeno osmótico a través del cual, de forma misteriosa, la redacción de la novela en la que se enfrasca el protagonista modifica de tal modo la vida de sus vecinos que éste resulta de algún modo responsable del crimen que ellos cometen. Voluntaria o involuntariamente, arrastrado por su fanatismo creador o por su mera incosciencia, el autor es responsable de no haber comprendido a tiempo, de no haber podido o querido evitar esa muerte. (2003a: 24-25)

La empresa por tanto a la que Álvaro, y con él tal vez el autor novel de *El móvil*, se dedicará con todas las fuerzas de su incipiente quehacer literario será la de construir un artefacto perfectamente acabado en el que el *limes* entre realidad y ficción se diluya gracias al fluctuar constante de una duda en la mente del lector: ¿se sublevarán los personajes a los designios de Álvaro o conseguirá este mantenerlos bajo su estricto control? En un artefacto de este género la posición central la asume el lector –de hecho esta centralidad del lector es el mayor riesgo que asumen tanto Álvaro como Cercas– como parece lógico que sea en una obra fundamentalmente metaficcional en la cual este está llamado a un trabajo fundamental y exquisitamente hermenéutico. No solo: dado que nos encontramos dentro de un *noir*, el lector en cierta medida llevará a cabo el papel de investigador: su correcta perspectiva hermenéutica le podrá permitir desvelar el misterio último del texto. Por tanto la planificación de una obra de estas características exige necesariamente que su desarrollo evenemencial se construya en función de su clímax conclusivo, en el que se desharán las diferentes incógnitas y en el que se iluminarán las zonas umbrosas, dotadas, ahora, de significado completo. Se podría concluir que la *ratio* última que domina el relato es el imperio de la logicidad. Sin embargo, paradójicamente, una atenta lectura del texto parece sugerirnos exactamente lo contrario: la lógica y su rigurosa manera de obrar no solo no son suficientes para separar la realidad de la ficción, el narrador de sus criatura, sino que parecen insuficientes incluso para delimitar correcta y concretamente la existencia y dimensión misma del lector que hojea o lee atentamente el texto.

Para llevar a cabo un proyecto tan complejo Álvaro requiere un método preciso que no puede sino partir del difícil diseño constructivo de los personajes que lo habitarán. La voz narrante nos permite entrar en el estudio de Álvaro donde podemos observar al aprendiz de escritor mientras elabora diferentes ficheros en los que minuciosamente transcribe "vacilaciones, nostalgias, pensamientos, fluctuaciones, actitudes, deseos, errores" (2003a: 24) de cada personaje.

Saliendo de su casa y observando a un vecino, el señor Montero, Álvaro intuye que dicho hombre representa el modelo ideal para el anciano de su novela. Probablemente intuye también que su fuente primaria de inspiración es la inmediata realidad, lo directamente percibido; que en cierta medida tan solo debe analizar y copiar lo que se pone en contacto consigo mismo como hacían los novelistas naturalistas franceses. Parece, en última instancia, recordar los consejos del Zola de *Le roman expérimental* (1880):

> Nous, écrivains naturalistes, nous soumettons chaque fait à l'observation et à l'expérience; tandis que les écrivains idéalistes admettent des influences mystérieuses échappant à l'analyse, et restent dès lors dans l'inconnu, en dehors des lois de la nature. [...]

ISSN: 1594-378X

> Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée à priori, par l'observation et par l'expérience. (Zola, 1971: 24)

De hecho, el narrador de *El móvil* en proceso de exposición del pensamiento de su protagonista se aproxima notablemente a la poética zoliana precedentemente indicada:

> Resultaba evidente que, al reflejar en su obra un modelo real, sería mucho más sencillo dotar de una carnadura verosímil y eficaz el personaje ficticio; bastaría con apoyarse en los rasgos y actitudes del individuo elegido, sorteando de este modo el riesgo de un salto mortal de la imaginación en el vacío, que sólo prometía resultados dudosos. Debía informarse a fondo, por tanto, de la vida pasada y presente del señor Montero, de todas sus actividades, fuentes de ingresos, familiares y amigos. No había dato que careciera de interés. Todo podía contribuir a enriquecer su personaje y a construirlo –adecuadamente alterado o deformado– en la ficción. Y si era cierto que el lector debía prescindir de muchos de esos datos –que, por tanto, no había razón para incluir en la novela– no era menos cierto que a Álvaro le interesaban todos, puesto que a su juicio constituían la base para conseguir el inestable y sutil equilibrio entre coherencia y incoherencia sobre el que se funda la verosimilitud de un personaje y que sustenta la insobornable impresión de realidad que producen los individuos reales. (Cercas, 2003a: 28)

Ahondando en esta dirección podemos comparar todo lo anterior con un *entretien* entre Zola y De Amicis, citado por este último en *Ricordi di Parigi*, en el que Zola sintetiza brevemente como elabora la composición de una novela:

> Ecco come faccio il romanzo. Non lo faccio affatto. Lascio che si faccia da sé. Io non so inventare dei fatti; mi manca assolutamente questo genere d'immaginazione [...]. Conosco soltanto il mio protagonista, il mio Rougon o Macquart, uomo o donna, che è un'autentica conoscenza. Mi occupo anzitutto di lui, medito sul suo temperamento, sulla famiglia da cui è nato, sulle prime impressioni che può aver ricevuto, e sulla classe sociale in cui ho stabilito che debba vivere. Questa è la mia occupazione più importante: studiare la gente con cui questo personaggio avrà a che fare, i luoghi in cui dovrà trovarsi, l'aria che dovrà respirare, la sua professione, le sue abitudini, fin le più insignificanti occupazioni a cui dedicherà i ritagli della sua giornata. (De Amicis, 1879: 290)

De este modo la semejanza entre la metodología operativa de Zola y la de Álvaro parece bastante evidente. Ambos, además, aspiran a alcanzar en sus respectivas realizaciones un cierto nivel de realismo científico. La diferencia parece encontrarse en el hecho de que para Zola el *leit motiv* novelesco estribaría en el intento de demostración de la exclusiva dependencia de sus personajes de la herencia y del medio y, desde el punto de vista ontológico-literario, en la pretensión de elevar la literatura a la categoría de ciencia positiva; mientras que para Álvaro el hecho literario no tendría una finalidad ni social ni científica, sería solo un medio para alcanzar un objetivo fundamentalmente metaliterario: la reversibilidad textual y la superación de la frontera entre ficcionalidad y realidad.

Una vez clarificados dichos principios Álvaro percibe la necesidad de encontrar una pareja real o, si se prefiere, 'empírica' que sirva de modelo para la ficcional. Por ello, y para

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

facilitar su estudio continuado de ambos sujetos, también estos, como precedentemente el señor Montero, serán inquilinos de su comunidad. De hecho, en su misma planta vive una familia con una situación económica modesta, los Casares, que satisface plenamente las exigencias de Álvaro: él, un empleado de SEAT, ella, su esposa, ama de casa, padres de dos hijos. Concluida la búsqueda de los modelos empíricos Álvaro piensa en el modo idóneo para obtener el mayor número de informaciones sobre ellos. La solución parece obvia: la portera charlatana del inmueble. Álvaro decide así inmolarse por la causa literaria y, venciendo su natural misantropía, teje una serie de vínculos tanto con los vecinos como con la portera. De hecho, para ganarse la confianza de esta, llega incluso a convertirse en su amante; naturalmente solo por el periodo de tiempo necesario para conseguir la información imprescindible para sus propósitos. Además, para superar también la desconfianza del señor Montero, estudia ajedrez, única obsesión del anciano, y se convierte en su adversario habitual. Durante las partidas de ajedrez, todas ellas hábilmente dominadas por Álvaro, siguiendo un perfecto esquema de victorias y derrotas que resulte estimulante y adictivo para el anciano, Álvaro se conquista la confianza de este que incluso llega a confesarle que posee una cajafuerte en la que esconde sus bienes. Por último y paralelamente a todo lo anterior, Álvaro cultiva una cada vez mayor amistad con los Casares. Los espía desde la mirilla de su puerta para crear una serie de encuentros falsamente fortuitos; de este modo los invita a su casa, e incluso graba sus conversaciones día y noche conectando una suerte de grabadora al inserto del lavabo contiguo a su domicilio. En pocas palabras: monitoriza la situación para poder proceder a la redacción de su novela, aunque algunos de los elementos procedentes de esta realidad monitorizada le constriñen a modificar el esquema de su obra, a diferencia de lo que había planeado:

> Si la presencia de modelos reales para sus personajes facilitaba por una parte su trabajo y le proveía de un punto de apoyo sobre el que su imaginación podía reposar y tomar nuevo impulso, por otra introducía nuevas variabiles que debían necesariamente alterar el curso del relato. (Cercas 2003a: 44)

Sin embargo tales cambios, forzados por el curso de lo real, no minan la seguridad que Álvaro deposita en su poética:

> Los dos pilares estilísticos sobre los que levantaba su obra permanecían, sin embargo, intactos, y eso era lo esencial para Álvaro. De un lado, la pasión descriptiva, que ofrece la posibilidad de construir un duplicado ficticio de la realidad, apropriándosela; además, consideraba que, mientras el goce estético que los sentimientos procuran es sólo una emoción plebeya, lo genuinamente artístico es el placer impersonal de las descripciones. De otro lado, era preciso narrar los hechos en el mismo tono neutro que dominaba los pasajes descriptivos. (2003a: 44)

La estructura de la novela y la insistencia permanente en la salvaguardia de determinados criterios estilísticos configuran como *topos* central el mismo *ars scribendi*; todo ello proporciona a Álvaro los fundamentos para una verosimilitud 'estética' que la misma fábula requiere.

Sin embargo, cuando prácticamente nos adentramos a mitad de la novela, el curso de los acontecimientos se interna por una dirección diferente de la planeada: Álvaro, molesto por el hecho de que los Casares nunca discutan, decide intervenir en sus vidas para que surjan las necesarias fricciones que le permitan seguir escribiendo su novela:

> Álvaro escuchaba atento. Lo impacientaba que todas esas conversaciones carecieran de utilidad alguna para él [...]. Álvaro se sorprendió – no sin perplejidad al principio – lamentando que no se produjeran desavenencias entre

ISSN: 1594-378X

> el matrimonio vecino. Cualquier pareja pasa de vez en cuando por épocas difíciles y no le parecía mucho pedir que también ellos se atuvieran a esa norma. Ahora que había encarrilado el libro, ahora que los nudos de la trama estaban empezando a atarse con firmeza, era cuando más necesitaba un punto de apoyo real que lo espoleara para llevar con mano firme el argumento hasta el desenlace [...]. Por eso le exasperaban hasta el paroxismo las risas y los susurros que le llegaban desde el ventanuco vecino. Al parecer, los Casares no estaban dispuestos a hacer concesión alguna. (2003a: 46-47)

La ocasión para un cambio en tal situación se la ofrece el proprio señor Casares: este confiesa a Álvaro que está a punto de ser despedido de su trabajo y le expresa su preocupación por cómo poder mantener a su familia. Álvaro le promete ayudarlo y, estudiando el caso, descubre en qué modo el señor Casares podría recurrir la decisión de la empresa. Sin embargo la necesidad de culminar su obra le lleva a ocultárselo. Álvaro calcula fríamente las posibles ventajas que podría obtener de la actual situación: si indicase al señor Casares el procedimiento para ser reintegrado en su puesto de trabajo este querría recompensarle tal vez económicamente o en todo caso con una cercanía aún mayor de sus lazos de amistad, si en cambio le convenciera de que no hay ninguna esperanza para su caso conquistaría en todo caso su confianza y estrecharía también su relación. Además la pérdida de trabajo del padre de familia podría conducir a la tan deseada crisis familiar que enriqueciera su novela.

> Por otra parte, era seguro que el hecho de perder el trabajo – su única fuente de ingresos – repercutiría en las relaciones entre el matrimonio, que se deteriorarían de tal forma que cabía la posibilidad de que él, Álvaro, pudiera acechar, desde su puesto de vigilancia en el ventanuco, las vicisitudes de ese proceso de deterioro, y sin duda podría aprovecharlas para su novela. Esto facilitaría extraordinariamente su trabajo, porque gozaría de la posibilidad, durante tanto tiempo acariciada, de obtener del matrimonio material para proseguir y culminar la ejecución de su obra. (2003a: 52)

Álvaro no alimenta dudas: decide sacrificar, como había hecho precedentemente con sus amistades y, en cierta medida, con su propia vida, la estabilidad familiar de los Casares para llevar a cabo su proyecto literario. No muestra señal alguna de arrepentimiento cuando ve al señor Casares regresar a casa borracho y destruído; tampoco cuando escucha llorar a su mujer. Todo lo contrario: "Consideró tolerable el sonido de grabación y magnífico su contenido. Con la satisfacción del deber cumplido, se metió en la cama y durmió de un tirón siete horas" (2003a: 71).

Consiguientemente el proceso de gestación de la novela de Álvaro se acelera bastante y, gracias a su celo y esfuerzo, su actividad se hace febril e incluso las noches se dedican en exclusiva a la escritura. Pero cuando siente que se acerca el final, Álvaro comprende la necesidad de 'empujar' a sus modelos a llevar a cabo todo lo que había previsto para los de ficción. Por ello, cuando constata el estado terminal de la relación entre el matrimonio Casares, debido a su penosa situación económica, Álvaro, durante una cena, les habla de la cajafuerte del señor Montero, de lo simple que podría ser abrirla, de la notable cantidad de dinero y bienes que contiene y de la regularidad de los ingresos del anciano. En pocas palabras: intenta inducirlos al robo. Por desgracia para Álvaro, los Casares no solo parecen mostrarse desinteresados en una acción de ese tipo, sino que con el pasar del tiempo su relación con el novelista se hace cada vez más íntima. Álvaro se desespera; no sabe qué hacer ni cómo encontrar un desenlace adecuado a su novela, hasta que, de modo espontáneo, la solución se presenta:

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Había estado intentando trabajar durante toda la mañana sin resultado alguno. Salió a pasear bajo una luz de otoño y hojas secas. De regreso, encontró a los Casares en el portal, esperando el ascensor. Llevaban varias bolsas y, envuelto en papel de estraza, un objeto de forma alargada que se ensanchaba en su extremo inferior. Álvaro pensó incongruentemente que era un hacha [...]. No le cabía ninguna duda acerca del uso que los Casares harían del hacha, pero tampoco –pensó con un principio de euforia– del final que daría a su novela. (2003a: 88)

Se trata de un momento crucial de la novela, ya que en este momento vislumbramos que la trama del marco narrativo tiene que coincidir con la de la novela enmarcada proyectada por Álvaro. Sin embargo, cuando ya todo parece que va a culminar, Álvaro duda por un momento y se pregunta:

> quizá por ese insidioso hábito intelectual que lleva a considerar una estafa todo objetivo en el momento en que se ha conseguido – si valía la pena acabarla a cambio de la muerte del viejo y del apresamiento que casi con toda seguridad esperaba después al matrimonio [...]. Sentía una terrible opresión en el pecho y la garganta. Pensó [...] que sólo él, Álvaro, era responsable de esa atroz maquinación. (2003a: 89)

Aunque tal vez debamos leer estas reflexiones más como una constatación del vacío que puede generar la superación de un desafío, en este caso la realización de un ideal literario, que como mera muestra de un inicio de arrepentimiento. De hecho Álvaro, poco después, se hace una serie de preguntas retóricas que trasudan un sentimiento último de fatalidad: él, cual arquetípico héroe trágico, constata que es demasiado tarde para una vuelta atrás; se considera víctima y verdugo; acepta su sacrificio y el de sus personajes.

Sin embargo el desenlace reserva una sorpresa tanto para Álvaro como para el lector: el señor Casares llama a la puerta de Álvaro y le pide un destornillador, este, ingenuamente, se lo presta. Esa misma noche la señora Casares se lo devuelve. Al día siguiente se descubre el asesinato del anciano. El arma del delito es, obviamente, un destornillador; el móvil, un robo; el momento, la noche precedente. Como es natural, las sospechas de los investigadores recaen sobre todos los que tuviesen cierto grado de intimidad con la víctima. Álvaro, por supuesto, se da cuenta de que con su reciente pero intensa relación con el señor Montero resulta a todas luces el sospechoso por excelencia. Su reacción es la de quien cree que ha caído en una trampa. Trampa urdida por los Casares de la que él es víctima; no tarda, sin embargo, en cambiar de idea:

> Comprendió entonces que había una secreta justicia en que pagase por ese asesinato; en realidad, el matrimonio era sólo superficialmente responsable de él: una mera mano ejecutora. Él era el verdadero culpable de la muerte del viejo Montero. Irene y Enrique Casares habían sido dos marionetas en sus manos; Irene y Enrique Casares habían sido sus personajes. (2003a: 96-97)

Álvaro, reconociendo en los Casares no solo sus modelos empíricos sino *tout court* sus personajes, identifica su responsabilidad 'autorial' con su responsabilidad 'real'. De ahí a sobreponer e intercambiar dimensión diegética-ficcional con dimensión factual-real[5] solo hay un

[5] Pablo Gil Casado (1990: 110) lo explica perfectamente: "Cuando el novelista borra los límites que separan al personaje del autor auténtico, el lector cae en la trampa: el autor-autor, sin ser un personaje, está dentro de la ficción pero da la impresión de estar también afuera, simultáneamente está dentro y afuera. El personaje juega a ser el autor, el autor juega a ser el personaje."

ISSN: 1594-378X

paso que el protagonista no duda en dar. Por tanto Álvaro, consciente ya de su nueva dimensión homodiegética e intradiegética, tiene que modificar los errores que contiene lo que ahora considera el primer esbozo de su obra:

> Al día siguiente releyó todo lo que hasta el momento tenía escrito. Consideró que esa primera redacción estaba plagada de errores en la elección del tono, del punto de vista, de la visión que de los personajes ofrecía; la trama misma, en fin, estaba equivocada. (2003a: 97)

Las últimas líneas del texto nos dan nuevas claves de lectura del mismo. Estas nos aclaran la relación entre principio paródico y artefacto metaficcional que ahora no solo se proyecta sobre la práctica narrativa del modelo realista y naturalista de narración, o sobre los *topoi* y el cuidado en el plano evenemencial del *noir*, sino que ilumina una reflexión sobre el concepto mismo de novela, de arte narrativo y de hermenéutica del hecho literario:

> Por ello, pese a que era preciso redactar de nuevo la novela desde el principio, no sólo podría utilizar gran cantidad de notas y observaciones, sino incluso páginas enteras de la primitiva versión. Ciertos fragmentos (por ejemplo, la introducción teórica) sonaban ahora tan pedantes que hasta podían aprovecharse apenas retocados, porque un nuevo contexto los dotaría de un aire farsesco; también debía preservarse, como aliciente cómico de carácter retrospectivo, el insufrible tono de presunción que emanaba de otros pasajes. Finalmente, comprendió que con el material de la novela que había escrito podía construir su parodia y su refutación. (2003a: 98)

De este modo la obra se concluye con la imagen de Álvaro que inicia el proceso de reescritura de su novela usando las mismas palabras que dan comienzo a la novela que el lector acaba de terminar: "Álvaro se tomaba su trabajo en serio…". Un *regressus ad infinitum* con el que se evidencia que la novela cuya narración el protagonista inicia al final de *El móvil* no es sino nuevamente *El móvil* y que el final de la acción de la misma coincide necesariamente con el inicio de su redacción: una organización perfectamente circular que ahonda más la absoluta reversibilidad del texto. Dicha circularidad, además, sirve para sembrar dudas en el lector sobre la instancia autorial de *El móvil*: ¿se trata de una obra de Álvaro, del protagonista de la novela de Álvaro o de ambos? En principio el autor debería ser el protagonista-escritor de la obra de Álvaro que, llegado al desenlace de la novela, decide reescribirla con un cambio de perspectiva e inventando el personaje de Álvaro, por ello mismo no es Álvaro quien inventa a su protagonista sino que es este último el que inventa a su autor.

3. EL JUEGO DE LOS *LEITMOTIVE*

Visto el desenlace de la novela, cabría tal vez avanzar un ulterior elemento para dotar al lector de una sucesiva clave interpretativa sobre los difuminados confines entre la dimensión referencial de los hechos narrados y su pura ficcionalización. Recuérdese, en este sentido, lo que sucede en el IV capítulo de *Through the Looking-Glass and what Alice Found There* (1871) de Lewis Carroll cuando, entre Alicia y los gemelos Tweedledum y Tweedledee, delante del Rey Rojo que duerme, se produce el siguente dialogo:

> "He's dreaming now", said Tweedledee: "and what do you think he's dreaming about?"
> Alice said: "Nobody can guess that."

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> "Why, about°You**!**" Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. "And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be?"
> "Where I am now, of course", said Alice.
> "Not you!" Tweedledee retorted contemptuously. "You'd be nowhere. Why, you're only a sort of thing in his dream!"
> "If that there King was to wake," added Tweedledum, "you'd go out – bang! – just like a candle!" (Carroll, 1871: 170)

La importancia de dicha escena se hace explícita cuando, al final del relato, Alicia despierta y es capaz de entender que dicho fragmento pone en duda su misma existencia, ya que tal vez ella no sea sino un sueño del Rey Rojo. De este modo Carroll parece insinuar a su lector que si la misma existencia de Alicia está en juego también la suya puede estarlo: si Alicia es el sueño de un personaje que aparece en sus sueños, no existe motivo alguno que impida que el lector no sea a su vez un sueño de cualquiera de los personajes que aparecen en los suyos. También aquí se configura un vertiginoso *regressus ad infinitum*. En todo caso parece evidente que el hecho de sembrar esta suerte de duda ontológica sobre la misma existencia del individuo y de la realidad es funcional al objetivo último del texto de mostrar indistinta la frontera entre realidad y ficcionalidad.

Podemos también conjeturar una interpretación similar para el *leitmotiv* de la puerta blanca con el pomo de oro con el que concluyen el tercer, sexto y noveno capítulo de *El móvil*:

> Esa noche, Álvaro soñó que caminaba por el prado verde con caballos blancos. Iba al encuentro de alguien o algo, y se sentía flotar sobre hierba fresca. Ascendía por la suave pendiente de una colina sin árboles ni matorrales ni pájaros. En la cima apareció una puerta blanca con el pomo de oro. Abrió la puerta y, pese a que sabía que del otro lado acechaba lo que estaba buscando, algo o alguien le indujo a darse la vuelta, a permanecer de pie sobre la cima verde de la colina, vuelto hacia el prado, la mano izquierda sobre el pomo de oro, la puerta blanca entreabierta. (2003a: 43)

Encontramos este fragmento al inicio de la composición de la novela, cuando Álvaro todavía no ha decidido su intervención en la existencia de sus modelos reales, por ello el sueño parece bastante difuminado, carente de definición, con tan solo sus contornos esenciales, como la novela *in nuce*. Más adelante, cuando Álvaro ya ha traicionado la amistad de los Casares y disfruta de sus conflictos, que son de la mayor utilidad para su novela, el citado sueño se enriquece en detalles, dotándose de una atmósfera llena de elementos vagamente inquietantes[6]:

> Esa noche volvió a caminar por un prado muy verde donde relinchaban caballos cuya blancura vivísima lo asustó un poco. Divisó a lo lejos la suave pendiente de la colina e imaginó que estaba encerrado en una enorme caverna, porque el cielo parecía de acero o de piedra. Subía sin esfuerzo por la ladera sin pájaros, sin nubes, sin nadie. Se había levantado un viento áspero y el larguísimo pelo de su cabellera le barría la boca y los ojos. Se dio cuenta de que estaba desnudo, pero no sentía frío: no sentía nada más que el deseo de alcanzar la cima verde de la colina sin pájaros, la puerta blanca con el pomo

[6] La importancia de los sueños y de la dimensión onírica en la categorización de un espacio de lo 'fántástico' no solo es característica del primer Cercas, sino que también identifica numerosas aproximaciones a la narrativa fantástica en lengua española de los últimos años (Cfr. Erdal Jordan, 1998).

ISSN: 1594-378X

> de oro. Y aceptó con agrado que sobre el césped húmedo de la cima descansaran una pluma y un papel inmaculado, una máquina de escribir desvencijada y un magnetófono que emitía un bordoneo metálico. Y cuando abrió la puerta ya sabía que no podría franquearla, pese a que lo que estaba buscando acechaba del otro lado, algo o alguien le induciría a darse la vuelta, a permanecer de pie sobre la cima verde de la colina vuelto hacia el prado, la mano izquierda sobre el pomo de oro, la puerta blanca entreabierta. (2003a: 71-72)

Obviamente en tal momento del desarrollo de la acción Álvaro aún no ha sido capaz de inducir a los Casares al crimen, por lo que los contornos y las figuras del sueño todavía no se han perfilado en su totalidad. Sin embargo, la presencia de la máquina de escribir sobre la cima de la colina simboliza simultáneamente el objetivo por alcanzar y el camino restante para llevarlo a cabo.

La última aparición de dicho sueño a modo de *leitmotiv* no está introducida por el verbo 'soñar' sino que se encuentra después de la conclusión de un diálogo. De este modo dimensión onírica y dimensión real parecen también fundirse dentro del relato. Sucede así: la señora Casares acaba de devolver a Álvaro el destornillador con el que ha asesinado al señor Montero; todo ha acabado; pero Álvaro solamente parece intuirlo.

> Nunca se había preguntado por qué no había olores ni ruidos y quizá por eso entonces le sorprendió aún más su presencia, aunque no era imposible que hubieran aparecido también otras veces; pero lo más curioso era esa vaga certeza de que ya nada ni nadie le impediría llegar hasta el fin. Caminaba por un prado muy verde con olor de hierba y árboles frutales y estiércol, aunque ni árboles ni estiércol veía, sólo el suelo verdísimo y los caballos relinchando (blancos y azules y negros) contra un cielo de piedra o acero. Subía por la dulce pendiente de la colina mientras un viento seco erizaba su piel desnuda, y casi con nostalgia se volvía hacia el valle que iba dejando atrás como una estela verde poblada de relinchos de cal. Y sobre la cima de la colina verdísima revoloteaban pájaros color polvo que iban y venían y emitían grititos metálicos que eran también agujas heladas. Y llegó jadeante a la cima, y supo que ya nada ni nadie le impediría vislumbrar lo que del otro lado acechaba, y empuñó con su mano izquierda el pomo de oro y abrió la puerta blanca y miró. (2003a: 91-92)

¿Qué espera a Álvaro tras la puerta blanca? Tal vez, podría conjeturarse, la víctoria sobre su desafío: un texto narrativo tan perfecto en su mímesis de la realidad que converge con esta misma y la explica. Una narración en la que el autor, narrador, protagonista y la dimensión autorial intratextual se fusionan hasta hacerse prácticamente inescindibles, de modo que tanto las dimensiones homodiegética y heterodiegética como las intradiegética y extradiegética parecen sobreponerse y superarse: el sueño literario de Álvaro transformado de este modo en realidad cuando la lábil frontera entre realidad y ficcionalidad amenaza con disolverse. Se asiste, en definitiva, a lo que parece un triunfo de la novela como género narrativo, porque es el narrar, el *ars scribendi*, el que nos hace vislumbrar cuán equivoca o ambigua puede ser la definición de algo como 'real' o como 'ficticio'. La cancelación de dicha frontera y la búsqueda de la absoluta reversibilidad del texto parecen ser la victoria que Álvaro encuentra tras la puerta. Obviamente Álvaro debe responder y pagar por su responsabilidad en lo hecho-escrito. El principio de responsabilidad autorial es tan gravoso en la dimensión ficcional como en la real, aunque esto es lo último que Álvaro parece entender.

El merito de Javier Cercas en la creación de un artefacto literario concebido como un mecanismo de relojería del que se puede extraer un tratado sobre la metaficción narrativa,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

sobre la reversibilidad textual, sobre la técnica de la *mise en abyme* y sobre el principio paródico le es reconocido incluso por Francisco Rico que, en *Nota de un lector* de la segunda edición (2003) de *El móvil*, afirma:

> En su día, al publicarse el volumen originario, no me sorprendería que algún reseñador (no el pionero, J. M. Ripoll) tratara *El móvil* de «reflexión sobre la literatura» o «sobre los poderes de la literatura». Que era como decir que entraba a competir en una palestra en que seguían frescas y provocadoras las palmas de tantos maestros del Novecientos, y sobre todo de Julio Cortázar. (2003a: 108)

No es improbable que Rico pensase en *Continuidad de los parques* (1964). El celebérrimo relato de Cortázar del hombre que lee un cuento sobre una pareja de amantes que están a punto de asesinar a un hombre, que no es otro que el lector del cuento posee muchas analogías con *El móvil*: la fusión entre la dimensión ficcional y la real, la derridiana superación del binomio dentro/fuera y la definitiva reversibilidad del texto. Paradójicamente, el único límite que Rico atribuye al autor de *El móvil* es el de proponerse un objetivo y superarlo dentro del mismo texto. Tal vez por ello la creación narrativa de Cercas decide buscar nuevos desafíos en sus siguientes obras, aunque la problemática e intrigante relación entre realidad y ficción, como acertadamente señala Dolgin Casado (2010: 89-104), aflorará dominante en la práctica totalidad de las obras posteriores del extremeño.

Bibliografía

BARTH, John (1967) "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly*, 220, 2, pp. 29-34.

CARROLL, Lewis (1871) *Through the Looking-Glass and what Alice Found There*, London, McMillan & Co, 1871.

CERCAS, Javier (1987) *El móvil*, Barcelona, Sirmio.

——— (2001) *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.

——— (2003a) *El móvil*, Barcelona, Tusquets.

CERCAS, Javier y David TRUEBA (2003b) *Diálogos de Salamina*, Barcelona, Tusquets.

DÄLLENBACH, Lucien (1977) *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil.

DE AMICIS, Edmodo (1879) *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves.

DOLGIN CASADO, Stacey (2010) "Ficción y realidad en Javier Cercas", *Cuadernos hispanoamericanos*, 719, pp. 89-104.

ERDAL JORDAN, Mary (1998) *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuert Iberoamericana.

GIL CASADO, Pablo (1990) *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos.

LLUCH PRATS, Javier (2006) "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas", E. CANCELLIER, M.C. RUTA, L. SILVESTRI (eds.). *Scrittura e conflitto*: *Actas del XXII Congreso Aispi – Atti del XXII Convegno Aispi. Vol. I.* http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_21.pdf

SOBEJANO, Gonzalo (1989) "Novela y metanovela en España", *Ínsula*, 512-513, pp. 4-6

ZOLA, Emile (1971) *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

Ciudades andalusíes y ensoñación poética en *Érase una vez al-Ándalus*, de Laureano Albán

RONALD CAMPOS LÓPEZ
Universidad de Valladolid

Resumen
En el poemario *Érase una vez al-Ándalus*, del costarricense Laureano Albán, el sujeto lírico recorre siete ciudades andalusíes (Málaga, Almería, Sevilla, Granada, Madīnat Bastha, Alcalá de Henares y Alicante), ensoñándolas poéticamente y relacionando cada una con un elemento simbólico (el mar, la piedra, el aire, la noche, la transparencia, la torre y el castillo respectivamente), en medio de su intuición, revelación y contemplación de verdades existenciales, filosóficas y místicas. El viaje físico y onírico por estas ciudades permite al sujeto lírico experimentar, desde lo cotidiano, lo inmanente y lo histórico, lo sagrado, lo trascendente y lo poético en torno a la herencia cultural hispano-musulmana, voz partidaria de la memoria multidireccional, sincretismo cultural e identidad barroca del ser hispánico, según la idea albaniana de hispanidad propuesta en el macropoemario *Infinita memoria de América*.
Palabras clave: Literatura latinoamericana, poesía costarricense, Laureano Albán, al-Ándalus, ensoñación poética

Abstract

The lyrical subject of *Once upon a time al-Andalus*, of the Costa Rican poet Laureano Albán, travels around seven Andalusi cities (Malaga, Almeria, Seville, Granada, Madīnat Bastha, Alcala de Henares and Alicante). He poetically dreams them, relating each one to a symbolic element (the sea, the stone, the air, the night, the transparency, the tower and the castle respectively), according to his intuition, revelation, and contemplation of existential, philosophical and mystical truths. The physical and dreamlike journey around these cities allows the lyrical subject experiencing the sacred, transcendent and poetic from a daily, immanent and historic view. These experiences surround the Hispanic-Muslim cultural heritage. This legacy is one of the four voices of the Hispanic being multidirectional memory, cultural syncretism and baroque identity, according to the Albanian *Hispanicness* idea, proposed in the macropoetry book *Infinite Memory of America*.
Keywords: Latin American literature, Costa Rica poetry, Laureano Alban, al-Andalus, the poetics of reverie

1. ALGUNAS GENERALIDADES SOBRE EL POEMARIO

La producción poética del costarricense Laureano Albán es una de las más significativas en la historia literaria de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI de América Latina. Sus textos han sido publicados en Costa Rica, España, Italia, Jerusalén, Alemania, Francia y Estados Unidos; traducidos al inglés, italiano, francés, alemán y hebreo; premiados en doce ocasiones, tanto en Costa Rica como en el extranjero; así como publicados en diversas antologías de relevancia internacional.

Ronald CAMPOS LÓPEZ, "Ciudades andalusíes y ensoñación poética en *Érase una vez Al-Ándalus* de Laureano Albán", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 181-202.
Recibido el 12/11/2015 · Publicado el 10/12/2016

Específicamente, *Érase una vez al-Ándalus. El islam en la península ibérica (siglos IX-XVII)* fue publicado en 1991 en *Infinita memoria de América*[1], como rescate de lo hispano-musulmán en el contexto del V Centenario del Descubrimiento de América. Pese a su temática literaria e interés cultural, este poemario dista del orientalismo, africanismo y exotismo desarrollados en España desde el siglo XIX hasta el XX. Aun así, cuanto se acerque a un lirismo exótico funciona como apoyo para construir un espacio significativo y un tiempo subjetivo, vinculados a la poetización de vivencias filosóficas, religiosas o místicas.

Salvo la afirmación de Fornoff y McClintock de que *Érase una vez Al-Ándalus* es "un retrato dramático y conmovedor de la condición fatal de los moros que vivían su historia de pre-exilio en la Iberia medieval" (1995: 25), y las apenas menciones del título por Durán (2003: 186), sobre este poemario no se ha investigado nada metodológicamente (Campos, 2013: 27). Por eso, el análisis comprendido en el capítulo séptimo: "*Érase una vez al-Ándalus*, con su pasado y su presente, en el ser hispánico" (577-720), de la tesis doctoral: "Los cuatro diálogos de la hispanidad: La representación y la construcción poéticas de la idea de hispanidad en *Infinita memoria de América* de Laureano Albán" (Campos, 2016: 1-755) resulta un estudio exploratorio de este cuarto libro de *Infinita memoria de América*, en el cual se evocan y actualizan las herencias simbólica, mítica, religiosa, mística, filosófica, histórica, cultural y literaria del ser hispano-musulmán como parte de la idea albaniana de hispanidad.

Aclárese que la hispanidad, según Albán, surge fundamentalmente del diálogo y la (re)actualización de las formas en que el ser hispánico —constituido por lo indoamericano, lo hispano-musulmán, lo hispano-judío y lo hispano-cristiano— vive el misterio tremendo y fascinante de lo sagrado. Esta nueva idea funciona, primero, como un dinamismo organizador de arquetipos materializados, materiales simbólicos, míticos, culturales e identitarios en la verbalización de las vivencias de lo sagrado; y, segundo, como un *espaciotiempo* que permite claramente la articulación de la memoria multidireccional (Rothberg, 2009: 1-31), el diálogo de las cuatro voces, el sincretismo cultural y la identidad barroca del ser hispánico, sobre sus cuatro moradas vitales y su *infinita memoria*. Esta nueva idea de hispanidad como diálogo, por tanto, promueve la idea de una comunidad heteroglósica, donde la dialéctica y la cooperación son responsabilidad de todos los sujetos culturales hispánicos con sus símbolos, ideas, mitos, creencias, aportes y desarrollo.

Desde el título y subtítulo mismos del poemario en estudio, se programa un viaje temporal y espacial sobre la presencia islámica en la península ibérica entre los siglos IX y XVII, es decir, desde el tercer emirato independiente de Córdoba (796-822) en manos de al-Ḥakam I hasta la expulsión de los moriscos de la monarquía española, entre 1609 y 1614, por orden de Felipe III. No obstante, las ciudades que el sujeto lírico ensueña en los poemas por analizar invitan a considerar asimismo la presencia de otros grupos culturales que ocuparon la península ibérica, antes que los árabes en 711.

Desde finales del siglo II a.C., fenicios, griegos y cartagineses habitaban las costas de Levante y el sur de la península. Junto a estos colonizadores, para 300 a.C. convivían a lo largo de todo el territorio aquitanos, vascos, cántabros, astures, galaicos, celtas, iberos, lusitanos, turdetanos y tartesios. En 218 a.C., los romanos conquistaron la península y la nombraron Hispania. Debido a las migraciones de los pueblos germánicos, en 411 vándalos, suevos y alanos entraron. Como aliados de los romanos, los visigodos comenzaron a penetrar en Hispania en 416; en 476 se asentaron y sus migraciones continuaron incrementándose hasta 490. El reino visigodo se extendió hasta 711, cuando fue derrotado por los árabes en la batalla de

[1] Este macropoemario está compuesto por *Geografía invisible de América* (1982), *El viaje interminable* (1983), *Todas las piedras del muro* (1988) y el poemario en estudio. Juntos conforman un único homenaje poético e histórico, editado para la conmemoración del V Centenario.

ISSN: 1594-378X

Guadalete. Este breve recorrido pretende consolidar aún más el trasfondo histórico de los siguientes poemas albanianos.

Cada uno de estos cuenta, estructuralmente, con un epígrafe lírico o descriptivo que refuerza el motivo desarrollado. Son citas de poetas, filósofos, emires, historiadores, cartógrafos y viajeros andalusíes, quienes escribieron entre los siglos IX y XIV. Estilísticamente, el sujeto lírico de estos poemas se refiere siempre a los hispano-musulmanes con el pronombre personal "ellos", cuyo antecedente nunca es explícito, sino tan solo a través del pueblo evocado por el título del poemario y sus hechos históricos poetizados.

El análisis de *Érase una vez al-Ándalus* en la tesis doctoral sigue un esquema, según el cual se estudia al ser hispano-musulmán, en primer lugar, como realidad existente con origen, constitución, facultades y problemas filosóficos; en segundo lugar, como sujeto y sus herencias culturales. De este segundo punto, se desprende a continuación el acercamiento relacionado con aquellas ciudades andalusíes que estimulan en el sujeto lírico la facultad intuitiva, la contemplación, la imaginación simbólica (Durand, 1971: 93-140) y la ensoñación poética (Bachelard, 1997: 49-87).

2. POR LAS CIUDADES DE AL-ÁNDALUS

"En los ojos de la tarde/ yo me quedo, tú te marchas./ Sólo los hombres esperan,/ siempre las ciudades parten" (Albán, 1991: 414) le dice el sujeto lírico a Granada, en la canción que le dedica. Mientras en criterio de este último el ser es eterno por su naturaleza sagrada, las "ciudades" son efímeras porque constituyen obras humanas, pero son permanentes por sus restos —más que físicos— simbólicos e históricos, los cuales llevan al sujeto lírico a contemplar en ellos distintas verdades existenciales, filosóficas y místicas. Para eso, recurre a la topografía como figura descriptiva y les dedica un poema a siete ciudades andalusíes: Málaga, Almería, Sevilla, Granada, Madīnat Bastha (actualmente Baza, Granada), Alcalá de Henares y Alicante.

Debido a estar bañadas por el mar o atravesadas por un río, la mayoría de estas ciudades fue cantada por poetas hispano-musulmanes, quienes describían los lugares de su infancia, juventud o vida errante; ilustraban pintorescamente modos de vida; manifestaban su adhesión a al-Ándalus, considerándolo un país netamente distinto del resto del imperio musulmán (Pérès, 1983: 121-62).

El sujeto lírico, por su parte, ensueña cada una de ellas. Por eso, las asocia con un elemento principal que manifiesta su ensoñación y aparece diseminado en cada texto.

2.1. Málaga o la ensoñación del mar

Málaga fue fundada por fenicios, dominada por cartagineses y romanos, recibió luego la presencia vándala y, a mediados del siglo VIII, la musulmana y bereber. Todos "ellos" fueron viajeros marítimos. El sistema feudal hispano-visigodo fue suplantado por lo privado, el urbanismo y las relaciones contractuales de la sociedad islámica. Por este motivo, Umar ibn Hafsūn (850-917) enfrentó al estado omeya, tratando de defender los últimos derechos feudales de la aristocracia hispano-visigoda. Una vez bajo el dominio de ʻAbd al-Raḥmān III (912-961), Málaga, en tanto centro neurálgico del Estrecho de Gibraltar, se desarrolló económicamente gracias a la artesanía, el comercio y el desarrollo agrícola (debido al contacto con la cultura asiática e hindú). Su población se incrementó y, con ella, la ciudad se expandió, así como las edificaciones civiles, administrativas y religiosas dentro de la muralla. Se convirtió en un puerto y fortaleza amurallada, regada por el río Guadalmedina y el mar. Sin embargo, la *fitna* la transformó en la taifa de la dinastía hamudí en el siglo XI. Con la presencia almorávide y almohade entre los siglos XI y XII, se incrementó su auge económico y comercial

ISSN: 1594-378X

dirigido al Mediterráneo y Marruecos. Dicho reino se prolongó hasta 1487, cuando la ciudad fue conquistada por los hispano-cristianos, quienes la asediaron durante seis meses y le cortaron su avituallamiento hasta que la población se rindiera. Esta fue esclavizada y condenada en muchos casos a pena de muerte (Guillén, 1957: 1-371; Ruíz, 2000: 31-475; García, 2002: 1-182; Corrales, 2005: 1-199).

El sujeto lírico canta a "Málaga". Ensueña en el "mar" malagueño el viaje de sus antepasados musulmanes que vinieron desde la "sombra" *abbāsí*, sobre la oscuridad marina —para los árabes, como para los griegos, el "mar" corresponde a un ámbito peligroso y terrible (Pérès, 1983: 217)—, hasta el "azul" luminoso que en estas nuevas costas les ofreció la vida, el crecimiento y la plenitud terrestre y marítima, que el epígrafe del cordobés al-Saqundi (1231-¿?) evoca sintéticamente: "Málaga reúne las visiones de la tierra y del mar…" (cit. en Albán, 1991: 368). De ahí que el sujeto lírico invite al otro —a su antepasado o a su lector actual— a acercarse al "mar", a ese punto de encuentro, para que presencie objetiva y subjetivamente, histórica y poéticamente, la voz hispano-musulmana ante el "espejo" de la "memoria" y la reconozca, a pesar de su derrota, su expulsión física y su "olvido". Se lanza, de esta manera, una crítica contra esta omisión y rechazo cultural que ha sufrido el legado hispano-musulmán durante la construcción de la españolidad y *la* literatura nacional española (Cabo Aseguinolaza, 2012: 252-53), así como en los ciclos de la idea de hispanidad (Campos, 2016: 71-174). Reconocer esta voz que trajo el "mar" es aceptar su "sueño" colectivo, humano, religioso y cultural, como parte de la hispanidad.

En definitiva, "Málaga" es, gracias al "mar" —su agradecimiento es reforzado por la repetición diseminada—, una "orilla encendida" y, por tanto, centro heteroglósico del diálogo inherente al ser hispánico:

> El espejo es la sombra del espejo.
> En donde el mar termina, nace el río.
> *Málaga se quedó junto a sí misma*
> *perfectamente decidiendo el mar.*
>
> […]
>
> Málaga baja al mar como quien sabe
> que no hay mar, que no hay mar,
> sino la exacta
> visión de mar que entre los ojos nace.
>
> Dime que fue aprendida la memoria
> de irse hacia la luz creando la tierra
> ferazmente indefensa, sostenida
> por una hora de luz que es todo el mundo.
>
> […]
>
> *Nunca huirás del ayer, como una lámpara*
> *de sangre, sol y sueño inaccesibles*[,]
> *el ayer solo y solo te cercará ante el mar,*
> *te acosará en las noches contra el muro*
> *de tu propia belleza precarísima.*
>
> *Por estas calles*, cuando los relojes
> giran en sus abismos sentenciados,
> *oigo pasar al fin las lejanías*:

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

los pasos más borrados, los del hombre
que sueña que no sueña, porque tuvo
diez siglos para el sueño sonorísimo
y todos los demás para el olvido. (Albán, 1991: 368-69)[2]

2.2. Almería o la ensoñación de la piedra

En Almería, se han encontrado vestigios iberos, fenicios, griegos, púnicos, vándalos, visigodos, romanos y musulmanes. ʻAbd al-Raḥmān I (731-788) encomendó la protección de sus costas a los yemeníes. ʻAbd al-Raḥmān III trasladó la capital de la cora a al-Mariyyāt Baŷŷāna, después de contrarrestar a los rebeldes mozárabes y fatimíes. Así nació Almería, como ciudad marítima, en 955. En esta época, se comenzó la construcción de su alcazaba, actual patrimonio histórico-cultural. Con su muralla, se convirtió en la segunda fortaleza mayor andalusí. A principios del siglo XI, conformó la taifa de la dinastía *sqlabi* y alcanzó su prosperidad bajo el mandato de los reyes eslavos Jayrā (1014-1028), Zuhayr (1028-1038) y al-Muʻtaṣim (1052-1091). Por abarcar prácticamente una tierra seca, Almería obtenía sus recursos del Mediterráneo y Marruecos hasta el siglo XII, cuando los enfrentamientos contra las tropas hispano-cristianas de Alfonso XII y los almohades le cerraron su acceso al mar y decayó (Torres, 1957: 217-63; Castro, 1966: 92, 190 y 362; Montgomery Watt, 1974: 92-124; Tapia, 1976: 1-512; Pérès, 1983: 147-49; Suárez, 2007: 1-249; Ruíz, 2008: 1-238).

Entre los poetas hispano-musulmanes, Almería destacó entre elogios y críticas principalmente por las características de su geografía física. El algaravío Ibn Darraāŷ al-Qasṯallī (958-1030), cuando arribó a la ciudad, cantó: "Al vislumbrar el palacio de Almería, se sabe que se va a desembarcar en un mar de generosidad cuyo puerto está hecho de perlas y de coral" (cit. en Pérès, 1983: 147). Al-Naḫlī (siglo XI) comparó esta ciudad con el paraíso: "Almería era un paraíso, pero he cometido una falta tan grave como la de Adán" (cit. en Pérès, 1983: 123); él fue expulsado por al-Muʻtaṣim. Contrario a este poeta, el granadino al-Sumaysir (¿?-1091) proclamó: "¡Qué fastidio es habitar en una ciudad como Almería! Sus habitantes no hallan lo que desean./ Es una ciudad en la que sólo hay frutas cuando el viento sopla, y en ocasiones sopla y otras veces no" (cit. en Pérès, 1983: 149). El jaenés Al-Fatḥ ibn Jāqān (¿?-1134) subrayó la pobreza de los recursos agrícolas: "Esta provincia es muy pequeña; produce poco y se la abarca con la mirada; las nubes derraman inútilmente sus gotas bienhechoras, pues no produce ni fruta, ni trigo; los campos, en su mayoría estériles; sólo la artemisa crece" (cit. en Pérès, 1983: 150). Sin embargo, la realidad actual contrasta con estos epígrafes: desde 1961 en la zona de El Ejido se implantaron los enarenados bajo invernaderos y el riego por goteo, con los cuales la prosperidad agrícola y el desarrollo económico se incrementaron hasta tal punto, que hoy por la cantidad de invernaderos este municipio almeriense se conoce como el corazón del Mar de plástico. Por su parte, el epígrafe del poema dedicado a esta ciudad es unos versos del ceutí al-Idrisi (1099-1162): "Almería está cercada de rocas/ y de piedras duras y afiladas./ En ella no hay polvo,/ como si hubieren pasado/ la tierra por una criba,/ y hubiesen querido/ que sus raíces fueran sólo de piedra" (cit. en Albán, 1991: 381). Este último epígrafe parece aludir a las proximidades de Macael y a sus canteras de mármol blanco. Acorde con esto, el sujeto lírico albaniano canta:

La piedra dijo sí.
La rosa de la piedra dijo: *siempre.*
Almería fue hecha de la primera sombra

[2] El resaltado en cursiva de esta cita y las siguientes es mío.

ISSN: 1594-378X

—que es igual que la luz
pero atada a la piedra del silencio.

Aquí ellos llegaron a recordar:
oficio de ceniza contra el tiempo.
Pusieron un pendón signado por el fuego
y tejido por todas las lejanías abiertas.
Ay, no llegaron a quedarse,
ni a sentir la agonía del regreso indefenso.
Simplemente llegaron a recordar.
Como niños perpetuos dormidos en su asombro.
Llegaron a recordar que vivir y vivirse
es un oficio de horas incendiadas.
Vigilaron el mar con números de sangre,
pero en cada destino agotaron el suyo.

[…]

No pretendieron las raíces todas,
simplemente soñaron
que cada día y cada noche
eran sólo un color —y su revés— del hombre.

[…]

Yo llegué a Almería
cuando abril se entregaba a las rosas de piedra.
Yo venía de un lejano
trópico de raíces incendiadas.
Primero vi la piedra señalando mi frente.
Después el mar de piedra trocando potestades.
Y luego el cielo hecho
de luminosa piedra transparente —fue el cielo—.
Y las casas pequeñas más blancas que su abismo
sorprendido en la historia por mi asombro.
Y la Alcazaba ahí, apariencia inmortal,
buscando transparencias.

[…]

Que Almería no sólo es piedra de este mundo.
Que también es la piedra estallada del sueño.
La roca sentenciada a mirarse ante el mar
por tanta eternidad que se parece al hombre.
Es la rosa de piedra que no agota su sombra.
Un destino de piedra alrededor del mar.
Un espejo de piedra que refleja el agobio
de la estrella que nimba todas las soledades. (Albán, 1991: 381-83)

En estas estrofas, resuena la herencia poética andalusí en torno a las descripciones almerienses como ámbito rocoso, calcinado por el sol, árido, pardo, de vegetación esteparia y pocas aguas fluviales y pluviales.

Para el sujeto lírico, se trata de un espacio de contrastes. Los musulmanes llegaron a esta tierra y la conquistaron. Clavaron un "pendón" como símbolo ascensional de su soberanía

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

militar, jurídica y religiosa. Este "pendón" recuerda aquel estandarte verde con una orla blanca, llevado por un mozárabe al servicio de al-Mu'taṣim: "Una verde bandera, que se ha hecho de la aurora blanca un cinturón, despliega sobre ti un ala de delicia/ […] Que ella te asegure la felicidad concediéndote un espíritu triunfante; observa con atención los felices augurios que harán surgir ante ti el éxito" (Abū-l-Aṣbag Inn Arqam, siglo XI, cit. en Pérès, 1983: 354). Desde esta tierra desértica, "ellos" se proyectaron vivamente sobre el "mar". El poema parece aludir a las imponentes flotas omeyas del siglo XI: la del califa al-Nāṣir, cuyos astilleros estaban en Almería y en Qaṣr Abū Dānis (Alcácer do Sal, Alentejo, Portugal); o bien la del almirante Ibn Ramāḥis, la cual dominaba el Mediterráneo y aseguraba el tráfico entre Alejandría y Almería. A la caída del califato, los principados de Badajoz, Sevilla, Denia y Valencia se repartieron estas flotas (Torres, 1957: 217-63; Tapia, 1976: 1-512; Pérès, 1983: 147-49; Suárez, 2007: 1-249; Ruíz, 2008: 1-238). A esta tierra "ellos" llegaron a recordarse: a (re)descubrirse y (re)inventarse con base en sus orígenes y "memoria" islámicos, pero soñando, (re)creando, sus "raíces" como "niños perpetuos", porque sin infancia no hay ensoñación, plenitud, cosmicidad; y sin canto cósmico no hay creación, poesía, "memoria" ni identidad. Su identidad brotaba y crecía, pero en medio de un territorio, donde el "color" de su solidez "silencio" y sequías (símbolos catamorfos y teriomorfo) les advertía la monotonía del tiempo, su pobreza y posterior caída. De ahí que el "pendón" connote igualmente la bandera que en 1147 Alfonso VII levantó al conquistar, aliado con el estado genovés, la urbe almeriense: bandera con la enseña genovesa de la cruz de san Jorge, que inspiró a la actual de esta provincia (Ruíz, 2008: 1-238).

Como los musulmanes, el sujeto lírico llega a este cronotopo del encuentro: él llega en primavera a "Almería", esta otra "orilla encendida" de al-Ándalus. A diferencia de los primeros, él no proviene de una zona desértica, sino del "trópico". Se sugiere, como en otros tres momentos dentro del poemario, que Costa Rica es la tierra natal del sujeto lírico; por estas reiteraciones, se afianza la identificación de Albán con el sujeto lírico. Con el arribo de este, se reactualiza el encuentro de lo hispano-cristiano, hispano-musulmán e hispano-judío presente en "Almería" —metonimia de al-Ándalus y España en general— con lo americano —representado por el sujeto lírico. Nuevamente, el viaje articula una *coincidentia oppositorum* en un espacio que es por sí mismo reunión de contrarios.

Como detalle, se representa la "primavera" con la antonomasia "abril". Los poetas árabes y andalusíes, cuando hablan de las estaciones o los períodos de floración, emplean los nombres de los meses solares y no lunares; no toman sus nombres del calendario juliano, sino del siriaco: *kānūn* (diciembre-enero), *šubāt* (febrero), *āḏār* (marzo), *naysān* (abril). Esta es una tradición siriaca importada por los omeyas hasta Occidente, la cual se puede leer en versos de Ibn Ṣāra de Santarém (1043-1123): "Se diría que el mes de octubre o noviembre es como el mes de abril, pues reviste sus colinas de rosas y junquillos" (cit. en Pérès, 1983: 152); o bien en los de Albán, tanto en *Todas las piedras del muro* (1988) como en *Érase una vez al-Ándalus*.

Por otra parte, el sujeto lírico, debido a su ensoñación poetizante, transforma la realidad fenomenológica del desierto almeriense en una "piedra" reveladora de lo trascendental. Pasa de ser la "piedra" profana y amenazadora, imagen tradicional en la poesía andalusí, a configurar un ámbito de plenitud cósmica, donde la "luz" ya no representa un elemento abrasivo y aniquilador, sino la hierofanía y teofanía del "cielo" y las "potestades" del *mysterium tremendum et fascinans*. Es la "luz" que despierta en la "piedra" la vivencia de lo trascendental y cósmico; "luz" que, como parte de la unidad y armonía cósmicas, rutila —considérese el movimiento global que la gradación ascendente y descendente marca— sobre el suelo almeriense, su "mar", el "cielo", lo blanco de sus "casas pequeñas" y la "piedra" de la "Alcazaba", paradójica solidez y "transparencia" como ahora "Almería" entera para el sujeto lírico.

En fin, "Almería" se revela como *coincidentia oppositorum*: desierto y paraíso, aridez y humedad marina, obra natural divina y obra de la arquitectura humana, el pasado y el

ISSN: 1594-378X

presente, lo peninsular y lo americano, lo terrenal y lo uránico, lo inmanente y lo trascendente, "piedra de este mundo" y "piedra estallada del sueño". Ella es, como el "hombre", la "roca sentenciada a mirarse ante el mar", ante la plenitud y la "eternidad", dado que ambos presentan una doble naturaleza y pertenencia cósmica.

2.3. Sevilla o la ensoñación del aire

En Sevilla resuenan ecos fenicios, tartesios, cartagineses, romanos, visigodos y musulmanes. Sevilla fue la capital provincial inmediata después del encuentro de 711 y la conquista musulmana; en 717, la capital se trasladó a Córdoba. Durante el califato de Córdoba fue cora; luego, taifa de la dinastía *abbādí*, al mando de Muḥammad ibn ʻAbbād desde 1013 hasta 1042. Durante este período, se convirtió en el centro más importante de la actividad política e intelectual de toda la parte meridional de al-Ándalus. Por eso, atrajo un alto flujo de población, fomentado por la fertilidad del suelo y la facilidad de las comunicaciones por vía terrestre y fluvial. Las cortes de Muʻtaḍid (1042-1068) y Muʻtamid (1068-1091) fueron las más brillantes de al-Ándalus. Sevilla fue, asimismo, capital del imperio almohade, hasta que en 1248 Fernando III la incorporó a la corona de Castilla. Como consecuencia, fue repoblada por la aristocracia castellana, fungió como capital del reino de Sevilla, alojó a la corte itinerante en varias ocasiones y tuvo voto en cortes (Cagigas, 1951: 1-42; Montgomery Watt, 1974: 92-124; Pérès, 1983: 139-47; Valencia, 1988: 17-144; Cardoso, 2006: 1-517; García, 2013: 1-502).

Según Pérès (1983: 139-47), Sevilla inspiró añoranzas en sus visitantes, poetas o en quienes la abandonaron momentánea o definitivamente. Quizá un ejemplo es la cita de al-Saqundi: "Dios la ha llamado/ madre de sus ciudades,/ corazón de su gloria" (cit. en Albán, 1991: 389). Este epígrafe motiva al sujeto lírico a contemplar las glorias y el prestigio de esta ciudad entre los andalusíes y, por consiguiente, lo lleva a componer una copla, con la cual —siguiendo la etimología latina de su nombre: *copula*— une pasado y presente, un "aquí" y un allá, historia y ensoñación, lírica y épica. La copla, con los ecos de sus orígenes hispano-musulmanes, le sirve al sujeto lírico para exaltar la reunión de contrarios que es, en su opinión, "Sevilla":

> Sevilla tiene un silencio
> como de frente con alas.
> *Tiene un aire, tiene un aire*
> de bandera coronada.
>
> Una canción sin orillas
> la sueña del alba al alba.
> ¡*Que hay un río todo encendido*
> *que la deja enamorada*!
>
> […]
>
> ¿Pero quién dice la sombra
> que se quedó acorralada
> debajo de las *coplillas*
> donde estaba la *Alcazaba*?
>
> Respóndeme tú, rocío
> confidente de los mapas,
> y tú, luz de todo el mundo
> que en Sevilla es una espada.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Era la reina del aire,
y en el aire campanada.
Era la escogida y única
que a la tierra le faltaba.

La borraron, la cruzaron
de cruces encadenadas.
Cada piedra fue de nuevo
lentamente acuchillada.

Y aunque quedaron las calles
cual serpientes enceladas,
y la Giralda, espiral
que en su punta no se acaba.

Y aunque la Torre a la par
del río se hizo de plata,
y las mezquitas cambiaron
a Dios por Dios. ¡Nada pasa!

Quedó el aire, quedó el aire
de Sevilla en las ventanas,
y ese rumoroso cetro
de la gracia entre las almas.

Quedó el aire, quedó el aire
tan parecido a una llama,
que en las tardes de Sevilla
el aire es una mañana.

Ah, la perfecta, perfecta
oportunidad vengada,
la de todas las canciones
donde se agota la espada.

Yo no soy de [*a*]*quí, yo tengo*
tantas sangres enceladas
en mi sangre, que me duele
mundo a mundo la mirada.

Yo soy la voz todavía
en el ayer extasiada,
la doble lengua del aire
que en Sevilla no se acaba.

Por eso me quedo aquí,
en estas calles de escarcha,
delgadísimas de ayer,
laberintos como el alba.

Testigo de los *naranjos*
donde tanto azul los salva.
Que de todas las sevillas

ISSN: 1594-378X

sólo queda la cantada. (Albán, 1991: 389-91)

Se representa a "Sevilla" por medio de un isomorfismo de símbolos ascensionales ("frente con alas", "bandera", "ventanas", "cetro", "naranjos", "azul"), espectaculares ("alba", "luz", "llama", "tarde", "mañana") y diairéticos ("aire", "espada"), con el fin de construir su imagen de ciudad luminosa, soberana, ejemplar, pura y en constante crecimiento. Sin embargo, la repetición diseminada y la reduplicación focalizan la atención en el "aire", cuyo calor es una "espada" que corta y define a "Sevilla" como un espacio diferente, *otro*, en relación con el resto, como se distinguió en las épocas omeya, *abbādí* e hispano-cristiana. Su "aire" es la suma de "perfecta" de su "luz".

El "aire" sevillano es, para el sujeto lírico el ensueño mismo, lo maravilloso, lo fascinante que habla, ilumina y permite volar a la imaginación simbólica y la ensoñación poetizante. El "aire" es la "luz", la imagen poética creada con el impulso de la respiración y la palabra. Es la consciencia objetiva y subjetiva, histórica e inconsciente del sujeto lírico y su identidad heteroglósica, "la doble lengua del aire/ que en Sevilla no se acaba" y se revela. Cuando el sujeto lírico respira el "aire" de "Sevilla" para cantar su copla, armoniza, por *inspiración* y espiración, la ensoñación del espacio y los sentidos: la "luz", vuelo de las "alas", perfume de los "naranjos", los colores de la ciudad y el "azul", la vibración de "las calles/ cual serpientes enceladas". Así, respirar es *inspirar*, reintegrar, ensoñar el "ayer" en el presente, lo trascendental en lo inmanente. El "aire" caliente de Sevilla, por tanto, es una ensoñación *inspiradora*, ya que despierta la consciencia fenomenológica y poética del sujeto lírico, por lo cual él resuena —como diría Minkowski (1999: 101-10)— con la imagen poética y sus voces culturales. El mundo de la ensoñación aérea es *el* mundo, y este mundo soñado le revela al ser posibilidades de su crecimiento en su realidad contingente, ya que el "aire" acumula símbolos, sueños, recuerdos, historia.

En este planteamiento de la inspiración, se escuchan ecos del pensamiento de Avicena. Para este, la *nafas* o respiración no obedece al soplo del aire, sino al aliento o espíritu vital, el puente entre el alma y el cuerpo, el instrumento del alma a través del cual esta influye sobre las fuerzas naturales que existen de forma latente en el cuerpo y mantiene el equilibrio de los humores vitales. La respiración física es la imagen externa de esta relación, pues mantiene la unión entre el cuerpo sólido tendente a la rigidez y la fuerza vitalizante del espacio aéreo, igual que el espíritu vital une al cuerpo con el alma. De ahí que, según Avicena, el aliento vital se difunda desde el corazón hacia los miembros (Burckhardt, 1995: 88).

El "aire", en este poema, por tanto, constituye una ensoñación cósmica. Es una apertura hacia un mundo *otro*, donde la ensoñación lo conduce al recuentro con lo esencial, y qué más esencial que el "aire", el hálito vital fenomenológico y divino que armoniza la doble naturaleza y pertenencia del ser, así como su fuerza psíquica. El sujeto lírico respira en "Sevilla", se *inspira*, ensueña y canta su copla. Su respiración lo tranquiliza y le revela simultáneamente lo interior y lo exterior. Su copla y las voces culturales son "aire". La poesía lo ayuda a respirar y (auto)conocer(se) mejor en cuanto sujeto heteroglósico, hispánico: "Yo no soy de [a]quí, yo tengo/ tantas sangres enceladas/ en mi sangre, que me duele/ mundo a mundo la mirada" (Albán, 1991: 390).

Por otra parte, se enuncian siete símbolos, marcas culturales o monumentos propios de esta ciudad:

1) El río Guadalquivir fue uno de los más celebrados en la poesía andalusí, puesto que baña dos metrópolis: Córdoba y Sevilla. El sevillano Abū-l-Qāsim ibn al-'Aṭṭar (911-997) y el dianense Ibn al-Labbāna (1044-1113) describieron, respectivamente, las orillas de este río orladas de olmos: "Nos hemos embarcado sobre el epíteto de

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Alá convertido en río; se diría una serpiente que tiene en sus costados el ornato moteado de las burbujas;/ o mejor dicho, un sable cuya hoja relampagueante hubiera girado para tomar de la sombra extendida sobre los bordes una espléndida vaina" y "Era una tierra que en el momento que la ocupaba parecía cubierta de antorchas que plantas surgidas en los espíritus hubieran encendido" (cit. en Pérès, 1983: 213). Los cautivantes atributos luminosos dados por estos poetas al Guadalquivir parecen resonar en los versos albanianos, en los cuales dicho río "todo encendido" deja deslumbrada a la ciudad y sus contempladores.

2) La copla, en cuanto género, surgió en España en el siglo XVIII, como herencia del romance, que a su vez transmitía realidades geopolíticas, culturales, amorosas y religiosas hispano-musulmanas, hispano-judías e hispano-cristianas desde los reinos de taifas. El ideal épico del romance deriva de las *arŷūzas* andalusíes[3] (Cruz Hernández, 1957: 24-7; Román, 2010: 15-32; Cabo Aseguinolaza, 2012: 251-52). Por tanto, la resonancia de las "coplillas" y su "gracia" dentro de esta copla albaniana dejan escuchar los ecos literarios y culturales, inclusive populares, aún en la poesía hispánica contemporánea.

3) *Al-Mubārak* o la "Alcazaba" comenzó a construirse en 713. A partir de 720, se la utilizó como residencia real árabe y, posterior a la Reconquista, en 1248 fue el alojamiento del rey Fernando III. Se ha mantenido hasta hoy con modificaciones y restauraciones. Es la expresión máxima del estilo mudéjar cortesano que tiende a seguir las pautas omeyas. En este estilo artístico, se testimonia la simbiosis de ambas sociedades (hispano-cristianos e hispano-musulmanes), consecuencia a su vez de la adopción en la vida de los reinos cristianos de gran parte de la cultura material e intelectual de al-Ándalus (Montgomery Watt, 1974: 178-79). Fue declarada Patrimonio de la Humanidad en 1987 (Unesco, 2013: §4). Apenas hay pasajes que la describan en versos del cordobés Ibn Zaydūn (1003-1071), Ibn 'Ammār, el siciliano Ibn Ḥamdīs (1056-1133), el marrakechí al-Marrākušī (1185-1224) o Ibn al-Abbār (Pérès, 1983: 143).

4) La "Giralda" es el campanario de la catedral de Sevilla y la torre más representativa de la ciudad. Su construcción inició en 1184, por mandato del califa almohade Yusuf I (1135-1184). Su estilo sigue el del alminar de la mezquita de Kutubia (Marruecos). Evidencia rasgos hispano-musulmanes en sus dos tercios inferiores e hispano-cristianos en el tercio superior. Es uno de los principales monumentos almohades de al-Ándalus, su estilo es más próximo a los anteriores estilos andalusíes que al estilo contemporáneo del norte de África. Entre 1558-1568, se la coronó con un estilo renacentista: se le colocó el Giraldillo, veleta de bronce y escultura más grande del renacimiento europeo. Fue declarada Patrimonio de la Humanidad igualmente en 1987 (Montgomery Watt, 1974: 160-61; Unesco, 2013: §3).

5) La "Torre a la par/ del río" se referiría a la del Oro, declarada monumento histórico-artístico en 1931; pero el predicado "se hizo de plata" alude asimismo a la Torre de la Plata (siglo XIII), la tercera torre medieval más alta de Sevilla tras la Giralda y la del Oro, parcialmente restaurada en 1989 (*ABC Sevilla*, 1989: 46), y en pésimas condiciones en la actualidad.

[3] Las *arŷūzas* eran un tipo de composición métrica menos exigente que la oda clásica, cuyos hemistiquios se consideraban generalmente versos independientes, con rima en pareados. Las *arŷūzas* andalusíes heredaron de las *futuhāt* o cantos de conquista el ideal heroico más que el épico propiamente, porque el espíritu guerrero había desaparecido, inclusive con la llegada de los almorávides.

ISSN: 1594-378X

6) La aljama de Sevilla fue demolida y sobre su solar se inició la construcción de la catedral de Santa María en 1433. De la antigua mezquita únicamente se conservan la Giralda y el Patio de los Naranjos.
7) Los "naranjos" son representativos del ambiente andalusí, aunque en "Sevilla" podrían referirse específicamente a los sembrados en el patio de la catedral, al exterior de esta o en el patio de los Reales Alcázares.

En el nivel intertextual, se advierten dos relaciones. Por un lado, la habitual comparación de las ciudades cercanas a un río o al mar, con una novia engalanada para la boda. En este sentido, el sevillano Ibn Ḥiṣn (siglo XI) dijo de Ḥimṣ ("Sevilla"), cuando se encontraba en Córdoba, a orillas del Guadalquivir: "Te pareces, cuando el sol está en el ocaso, a una novia esculpida en la belleza:/ El río es tu collar, la montaña tu diadema que el sol corona como un jacinto" (cit. en Pérès, 1983: 125). El sujeto lírico albaniano sintetiza su comparación, metaforizando a "Sevilla" como "reina". Por otro lado, parecen escucharse ecos de la primera estrofa de "Era un aire suave"[4], de Rubén Darío, en la quinta de las susodichas estrofas. El primer verso de ambas comienza con el mismo verbo, se hace referencia a la ensoñación aérea, la música que en el "aire" se transmite y la figura de la "reina": "Sevilla" en el caso albaniano, la "marquesa Eulalia" en el dariano.

En el plano histórico, desde la sexta hasta la octava estrofa, con versos épicos propios de los romances de que procede la copla, se explicita la transformación religiosa, cultural y arquitectónica que sufrió la ciudad después de la Reconquista en el siglo XIII.

En la décimo segunda y tercera estrofas, se lee la tercera referencia en todo el poemario respecto de los orígenes del sujeto lírico. Él no es de "aquí", aunque sí lo es, ya que en el ser hispánico se reviven las voces de sus cuatro herencias, las cuales lo llevan a contemplar y experimentar la realidad sevillana, metonimia de la andalusí o peninsular; la realidad hispánica, mejor dicho, porque el sujeto lírico aporta lo americano. Sus cuatro herencias lo llevan a vivir lo hispánico desde una perspectiva más amplia y próxima la heteroglosia que en realidad es la esencia de la hispanidad. Una vez más se confirma el propósito estético e ideológico de *Infinita memoria de América*.

En conclusión, "Sevilla" es la "doble lengua del aire", la reunión de contrarios que define la identidad heteroglósica del ser hispánico: es "ayer" y presente, "aquí" y allá, peninsular y americano, naturaleza profana y sagrada. En el legado sevillano, el sujeto lírico, sinécdoque del ser hispánico, encuentra un "espejo" y, por tanto, experimenta una prolongación de su identidad. "Sevilla" es todas las "sevillas" evocadas por la palabra poética. La suma de todas sus voces configura su perfección y su perpetuación temporal. "Sevilla" es una metáfora del ser hispánico y su heteroglosia simbólica, cultural, histórica, y la poesía permite inspirarla, reintegrarla, representarla y dialogar con su "aire".

2.4. Granada o la ensoñación de la noche

Desde la creación del califato de Córdoba hasta su caída, la zona de la actual Granada estuvo desocupada; no obstante, la cora se ubicó a 10 km al oeste, en Madīnat Ilbīra. Durante el período de taifas, acogió a la dinastía *zīrí*. En 1013, fue fundada Madīnat Garnata y desde ese momento vivió tres épocas: la *zīrí* (hasta 1090), la bereber (1090-1238) y la nazarí (1238-1492). Desde 1482, el reino comenzó a perder territorios en los enfrentamientos contra los hispano-cristianos. El 25 de noviembre de 1491, Abū ʻAbd Allāh Muḥammad XII, Boabdil el

[4] "Era un aire suave, de pausados giros;/ el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;/ e iban frases vagas y tenues suspiros/ entre los sollozos de los violoncelos" (2007: 161).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Chico (1459-1533) pactó con los Reyes Católicos la rendición del reino. El 2 de enero de 1492 lo entregó a la corona de Castilla (Montgomery Watt, 1974: 10-66, 162-64; Peinado y López de Coca, 1987: 1-383; Álvarez de Morales, 2015: §1-§19).

Cuando suplantó a Madīnat Ilbīra en el siglo XI, Granada comenzó a ser motivo poético; por ejemplo, la describió un poeta anónimo: "—Granada no tiene igual ni en Egipto, ni en Siria, ni en Iraq./ —Ella es la desposada que se nos muestra el día de su boda, y esos países lejanos, en su totalidad, constituyen su dote" (cit. en Pérès, 1983: 151). La Granada hispano-musulmana, en la revaloración exótica de Oriente, vino a satisfacer deseos de escapismo y permitirles a los españoles un contacto con sus propias raíces (Litvak, 1985: 35; Celma, 1989: 147-55).

El sujeto lírico compone "La canción de Granada" sobre un isomorfismo de octosílabos con rima irregular, por lo que no se podría afirmar que se trate de un romance. En esta composición, expresa su vivencia de "la noche de San Juan", cuando "ardían locas las fogatas,/ quemando todas las sombras/ que le sobraban al alma". Él no contempla las "fogatas" de esta celebración precristiana como símbolos del progreso, sino como símbolo diairético: el fuego hispano-cristiano que en la Reconquista deconstruyó y *purificó* el reino hispano-musulmán. Estas hogueras se encuentran aunadas a "las olas de las espadas" que "quebraban" a "Granada". Estos símbolos diairéticos, aspectos positivos del régimen diurno, se oponen al aspecto negativo de la "noche", el "miedo" y el "frío" (símbolos nictomorfo, catamorfo y teriomorfo), los cuales representan el tiempo trágico de la derrota hispano-musulmana; un tiempo histórico que, a la "luz" de las "fogatas", le produce al sujeto lírico revivir ese episodio y experimentar un sentimiento de persecución, orfandad y desconcierto: "Granada, yo tuve *frío./ Como los niños sin alba/* yo tuve frío, Granada/ —*miedo* de todas las lámparas—/ bajo la luz de tus casas./ […] Yo tuve *miedo*, Granada,/ *bajo tu sombra quebrada,/ bajo tu sombra tan mía/ que no entiendo mi palabra*" (Albán, 1991: 413).

Aunque en un principio para salvarse de los hispano-cristianos al-Ándalus cayó en manos de los almorávides, en manos de estos falleció; sin embargo, los verdugos de los últimos reinos, como el de Granada, fueron las huestes hispano-cristianas y no las berberiscas; los nazaríes de Granada terminaron de sucumbir a las razias, cruz y espada castellanas (Peinado y López de Coca, 1987: 1-383; Morales Lezcano, 1988: 1-164). En estas líneas, pueden resonar ecos románticos, y aun exóticos, de la herencia hispano-musulmana, así como estereotipos decimonónicos de quién es el verdugo justo fiel y quién, la víctima enemiga infiel; pero el sujeto lírico parece partir de esta dicotomía discursiva para cantar escenas en que los hispano-musulmanes sufren y sus bienes ideológicos y materiales son destruidos durante la Reconquista; o bien en que se escucha llorar a las minorías moriscas, y aun hispano-judías, que permanecieron en la península y padecieron un antisemitismo ibérico, el rechazo etno-cultural y religioso de lo *otro*, entre 1492 y 1614:

> Había algo así como un solo
> rumor de lejana escarcha:
> *multitudes que se fueron*
> *pero quedaron lloradas.*
>
> […]
>
> *Ellos aquí se murieron*
> *como todas las campanas.*
> Que al final de los milagros
> siempre las campanas callan.
> […]
> y sueño a sueño se fueron

ISSN: 1594-378X

hasta las últimas casas.
Ay, detrás de las montañas
el mar se quebraba en albas,
mientras a ti te quebraban
las olas de las espadas.
Ay, Dios que no esperaba esto:
¡*tu milagro acorralado*
quedó brillando en los mapas!
Se hace tarde[,] mi Granada,
debe volar la palabra,
y el poeta es una palabra
de las manos de la sangre.
Tú, tan perfecta y tan cerca
de las huellas del milagro.
Desde el pasado hasta el siempre
Granada se está quemando. (Albán, 1991: 413-14)

El sujeto lírico apostrofa a "Granada" y le canta: "El aire es inexplicable/ cuando pasa por tus calles,/ ya no es aire, ya no es aire,/ *es la canción de tu sangre*" (Albán, 1991: 413). No se trata de un "aire" espectacular, diairético y ascensional como el de "Sevilla", sino uno nictomorfo, teriomorfo y catamorfo, suma de la historia trágica y el deterioro de la voz hispano-musulmana, esa "sangre" que comenzó a derramarse desde 1485 por las "calles" granadinas: estos versos remiten a los enfrentamientos entre los hispano-cristianos y Abū ʻAbd Allāh Muhammad az-Zaghall (1444-1494), y la lucha civil entre este y Muḥammad XII.

En el último verso, no deja de escucharse otro fuego que acometió "Granada": la quema de libros islámicos por orden del cardenal Ximénez de Cisneros en 1499 y sus conversiones forzosas.

Por otra parte, en este poema se alude a la Alhambra, sus caligramas arquitectónicos — Ibn al-Ŷayyāb (1274-1349) inició la poetización mural de la Alhambra, la continuó Ibn al-Jaṭīb y luego Ibn Zamrak (Montgomery Watt, 1974: 178-80; García Gómez, 1985: 19-176; Puerta, 2011: 49-52; Valencia, 2011: 237-39; Gil de Carrasco, 2014: 179)—, arabescos, pórticos, zócalos, jardines, fuentes y estanques; su edificación en general como herencia cultural: "Ellos tejieron la Alhambra/ toda con piedras trenzadas/ […] Ellos trajeron la lluvia/ de sus ojos admirables" (Albán, 1991: 414).

En la poesía del siglo XI, no fue poetizado el palacio de la Alhambra, ya que no existía en ese momento, no era más que una torre bermeja del recinto de la ciudadela (Pérès, 1983: 151). La Alhambra se construyó entre 1344 y 1396. Configura la máxima expresión del arte nazarí. Constituyó una fortaleza pero más aún una ciudad real a escala reducida, con edificios para viviendas, oficinas administrativas, cuarteles, estables, mezquitas, escuelas, baños, cementerios y jardines. Su construcción es ligera. La fortaleza es fuerte, pero los edificios interiores no fueron edificados para durar eternamente: esto habría contrastado con el pensamiento islámico y la consciencia sobre la caducidad de las cosas (Montgomery Watt, 1974: 178-180; Burckhardt, 1995: 225-56).

La referencia a este Patrimonio de la Humanidad (1994), condensada en los anteriores cuatro versos albanianos, contrasta con el extenso engalanamiento exótico que tuvieron el palacio, sus ajimeces, urnas, pedrerías, filigranas, colores, palmeras arrayanes, fuentes…, por ejemplo, en la poesía de Manuel Reina, Alberto Cienfuegos y Francisco Villaespesa. En estos tres casos, como en otros, se percibió una "Alhambra, transformada en pura esencia aérea, un espejismo que por momento efectúa una suspensión temporal y espacial. Llega a ser no algo real, sino signo de sueños, de cuentos, reflejos que se dispersan en la transparencia del aire y se abren a un ultramundo maravilloso" (Litvak, 1985: 41).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

En definitiva, la "noche de San Juan" genera en el sujeto lírico una vivencia angustiante al remontar la historia objetiva de la Reconquista de "Granada", cuando esta fue esplendorosa y alabada, como lo manifiesta la cita de Ibn al-Jaṭīb en el epígrafe: "Su trono se mostraba resplandeciente de gloria y daba protectora sombra a las regiones, y su diwan se veía escrito con caracteres de liberalidad y ciencia" (cit. en Albán, 1991: 413). No obstante, el dolor del sujeto lírico por la pérdida del reino de "Granada", y con él de toda al-Ándalus —"Ellos no fueron un hombre,/ y otro hombre: suma y sangre" (Albán, 1991: 415)—, parece tranquilizarse al final del poema. "Ellos" trajeron la "lluvia" a sus jardines, sus paraísos, al-Ándalus, y como "las lluvias siempre vuelven/ al camino de los mares" (Albán, 1991: 415) sus voces vuelven a través de la palabra poética al "mar", al dinamismo vital que origina y abastece al ser y sus identidades, en este caso, al ser hispánico y su heteroglosia, dentro de la cual "ellos" son "raíces" *otras* "que entre tus piedras te llaman", "Granada".

2.5. Madīnat Bastha o la ensoñación de la transparencia

El sujeto lírico se detiene en otro punto de la provincia de Granada: en la ciudad de Baza. Su nombre proviene de la voz latina: Basti, continuación de Bastitania, denominación dada por los iberos a esta zona. Los musulmanes renombraron la región como Madīnat Bastha, o Batza, de donde proviene la actual toponimia. Se trató de una ciudad amurallada y defendida por torres. La alcazaba ocupaba la parte alta. Los cercados de huertas y árboles rodeaban por fuera los muros. Sobre ellos y su estilo de vida informa el epígrafe de Ibn al-Jaṭīb: "Sus arboledas estaban viciosas de frondosidad y su ambiente era benigno, sin mudanza. Los vestidos de sus habitantes derraman al pasar el aroma del azafrán. Pero sus manos se abatían fácilmente en un asedio" (cit. en Albán, 1991: 395). En 1489, los hispano-cristianos asediaron la ciudad, punto estratégico para su entrada en el reino de Granada. Doblegaron las murallas y asaltaron la ciudad. El 28 de noviembre se comenzaron las negociaciones de la rendición. El 4 de diciembre Madīnat Bastha fue entregada a los Reyes Católicos, día en que aún se celebra la Toma de Baza (López, 1995: 1-136).

"Medina Bastha" es metaforizada como "cristal", porque ofrece una visión lúcida del "ayer", una imagen de la "memoria" que permanece sobre el "tiempo"; por eso, ilumina y cautiva al sujeto lírico. "Recordar" implica someterse al "tiempo" histórico y este, a lo ido. En consecuencia, se escucha cierto tono disfórico al enunciar la "memoria", al lamentarse de la pérdida de este "ayer". El devenir temporal se encuentra reforzado retóricamente por la metáfora superpuesta. No obstante, se trata de un "llanto" poético: palabras que provienen de una verdad intuida y contemplada. El "llanto" y "Bastha" comparten, por lo tanto, la característica de la "transparencia", ya que esta ciudad como la palabra poética trasciende en el "tiempo", es "eterna" y confirma la verdad del ser: nunca muere.

Se lee, pues, la idea de la metempsicosis. Mientras la idea coránica gira en torno a la reencarnación del ser, la del sujeto lírico, acorde con su noción de muerte positiva, establece un diálogo con la idea de metempsicosis, la cual no exige la recuperación de la misma carne, sino más bien la transmigración del alma y su constante transformación. Su idea dialoga con la creencia en la metempsicosis presente en el fondo ideológico de los *šī'īes*, quienes arrastraban voces persas del mazdeísmo como esta; de ahí que uno de los defensores de esta creencia fuera el iraní al-Rāzī (854-925), médico esotérico neoplatónico de los Hermanos de la Pureza (Cruz Hernández, 1957: 60-5).

El propio sujeto lírico, pues, habla de su vida pasada: considera haber renacido y recordar su "muerte" en "Bastha". Estos versos pueden interpretarse asimismo como la voz de los hispano-musulmanes de la ciudad, cuando se los asaltó y derrotó. Sin embargo, más allá de la desaparición de su cuerpo físico, la esencia hispano-musulmana, como la divina,

ISSN: 1594-378X

subsisten. Este es el anuncio final de los "ángeles" que, con vehemencia, "gritan" la transformación y eternidad cósmicas, la "transparencia" que es y será el ser hispánico en "Bastha", que esta es y será interminablemente como símbolo en aquella:

Medina Bastha
tuvo ese brillo extraño
de lo que *ya es cristal sin ser memoria*,
de lo que tiene prisa,
prisa entera de pájaro,
agonía de mar sin ser el mar,
avatar perfectísimo de estrella.
Plácida fue la plaza de su nombre.
Toda ella un aroma
sobre la tierra que esperaba cielos.

Esto fue la memoria, y la memoria
tiene un río de noche entre su nombre.
Recordar es ser tiempo,
el tiempo es muerte,
y la muerte una treta del silencio.

Yo traigo un llanto transparente.
Un reino transparente.
Una verdad de transparente, eterna.
Por eso afirmo con mi luz en celo
que Bastha tuvo sed de transparencia.
La única sed que vence eternamente.

Yo morí en Bastha. Lo recuerdo: *el cielo*
subió a mi sangre con la torre herida.
fui el último quizá bebiendo adioses,
o uno más de tan frágil, invisible.
Luego supe que todo estaba yéndose:
las calles serenísimas de incendio,
las ventanas creciendo como ríos del aire,
y la muerte borrando una a una las muertes.
Yo no me fui. Se fue la tierra toda.
Yo era el ojo de Dios y el mundo, estela.
Y los ojos de Dios —¿sabéis?— *no mueren,*
son cristal permanente del silencio.

[…]

No habrá punto final: *gritan los ángeles.* (Albán, 1991: 395-96)

2.6. Alcalá de Henares o la ensoñación de la torre

La Unesco declaró Alcalá de Henares Ciudad Patrimonio Mundial en 1998. Su fundación data de la época celtíbera. En el siglo VIII, sobre el territorio de Complutum, a la margen izquierda del río Henares, los musulmanes construyeron Al-Qalat-Nahar, un emplazamiento propicio para la defensa contra los hispano-cristianos. Sin embargo, en 1118, la ciudad fue tomada y cedida a Castilla. La aljama de Alcalá se distinguió dentro del reino; convivieron en

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

ella, de forma pacífica, hispano-judíos, hispano-musulmanes e hispano-cristianos (Quintano, 1973: 1-241).

De repente pareciera que la "torre" de Santa María en la plaza de Cervantes invita a la actitud verticalizante, la elevación de la consciencia hasta el nivel de la ensoñación y, por consiguiente, del recuerdo. Esta "torre" lleva a memorar al sujeto lírico otra "torre", una de "Granada", quizás de la Alhambra, aquella que fue apenas en el siglo XI. El epígrafe mismo, inscripción de los murales de la Alhambra, devela que se trata, en efecto, de alguna "torre" de los palacios nazaríes: "No hay otro conquistador excepto Dios". La ensoñación de la "torre" traslada oníricamente al sujeto lírico desde "Castilla" hasta "Granada".

La enunciación poética producto de este viaje ensoñador revela cómo el sujeto lírico añora, lamentándose sin lamentarse —obsérvese la lítote de la segunda estrofa por citar—, la herencia hispano-musulmana nazarí y, por tanto, andalusí en general. Tanto en Alcalá como en "Granada" se observa el mismo "destino" histórico y cultural. Este "destino" aparece inspirado por la noche y relacionado, por tanto, con los astros, como era frecuente en la poesía andalusí (Pérès, 1983: 225-30).

Por último, se sugiere que el sujeto lírico radica en Alcalá de Henares[5]. Como se ha dicho, él no es de "aquí", pero lo es y se reconoce heteroglósico en el espacio ibérico, castellano o andalusí; él ensueña, recuerda y vive las voces de su identidad:

Yo recuerdo una torre
en la noche del viento.
Ay, junto al río Henares
ardían solamente
las lámparas de Dios.
Tan cerca del poeta
todos los vaticinios:
Alcalá con su miedo
de perderse en la luz,
las cigüeñas perfectas
trayendo levedades,
y el ocre, tenazmente
terrestre…

Él que aquí puso el pie
puso el ala y la sangre.
Quien aquí ganó el mundo
también ganó Granada.
Granada, *yo no debo*
recordarte llorando.
Los espejos cayeron
hacia el agua que eran.

[…]

Yo recuerdo una torre
en la noche, en la alta,
alta Castilla sola:
la estrella en su destino
y la torre en sus muertes.
Tan cerca de mi casa

[5] Como dato objetivo, Albán residió en Alcalá de Henares desde septiembre de 1978 hasta mediados de 1980.

ISSN: 1594-378X

la recuerdo llorando. (Albán, 1991: 405-06)

2.7. Alicante o la ensoñación del castillo

En el poema "Alicante, Alicante", se desarrolla una preocupación filosófica en torno a la figura del castillo de Santa Bárbara. Este fue construido a finales del siglo IX por hispano-musulmanes y bautizado con su actual nombre por Alfonso X en 1248, cuando tomó al-Laqant de la taifa de Almería y la sumó al reino de Castilla (Hinojosa, Uroz y Mestre, 1985: 1-509).

El epígrafe marca la pauta inicial: "El castillo que defiende esta ciudad está construido sobre una montaña que no se puede escalar" (al-Idrisi, cit. en Albán, 1991: 432). La mole rocosa del monte Benacantil y el castillo despiertan en el sujeto lírico una actitud verticalizante que lo invita a enfrentar y superar todos aquellos obstáculos que, por su naturaleza y realidad profanas —isomorfismo de símbolos nictomorfos ("sangre", "luna", "ciudades violentamente rojas", "espejismo"), catamorfos ("ala rota", "silencio", "muerte", "sed") y teriomorfos ("viento")—, el ser encuentra para trascender el tiempo y unirse al Uno. ¿Acaso el cuerpo físico y la realidad circunstancial, fenomenológica, profana pueden ser barrera para el soñador en su viaje hacia lo trascendental? Esto último está representado por un isomorfismo de símbolos ascensionales y diairéticos ("ángel", "Dios", "muralla"). Si bien se suma a esta enumeración la "esfinge" (herencia helénica y egipcia), no representaría un aspecto teriomorfo ni nictomorfo, sino el aspecto terrible de lo sagrado. La verticalidad y lo celestial sugeridos por los símbolos ascensionales eufemizan la monstruosidad de la "esfinge": sus alas y su naturaleza misteriosa pasan a connotar igualmente necesidad y deseo de elevación hacia lo divino ineluctable.

El tránsito existencial humano (vida y muerte, ascensión y caída) está retóricamente sintetizado por el asíndeton. Sin embargo, la reticencia y otros dos símbolos, uno ascensional ("alas") y otro diairético ("lanzas"), contrarían toda limitación que la naturaleza física y profana suponga. Justamente, esta naturaleza primera del ser lo lleva a trascenderse a sí mismo. La propia "muralla" es invitación "para romper más alas", alcanzar lo uránico y reintegrarse en ello.

El castillo de Santa Bárbara, por tanto, produce un efecto de ensoñación tal, que se convierte en símbolo de trascendencia y protección de lo espiritual, ya que como todo castillo representa lo misterioso e inasequible (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 261-62). Por eso, más allá de la "muralla", todo es incognoscible para el ser, de modo que únicamente por medio de preguntas puede expresarse un saber sobre lo real, lo absoluto:

¿Hasta d[*ó*]*nde no se puede llegar*
con esta ala rota,
rota ala del hombre…?
Con esta sangre rota
de escalar el silencio,
con esta luna rota
de la muerte en los ojos.
¿Qué ángel, Dios, esfinge,
muralla perfectísima del tiempo
se puede interponer
entre todos los sueños
y el que nace soñándolos?
Subir, cruzar, caer
ganando sólo
milímetros de viento,
arrebatar los dioses a la muerte
y de los ojos mismos

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

de la tierra con sed
hacer surgir ciudades
violentamente rojas.
[…]
Y al final… no hay final:
siempre habrá otra muralla
para romper más alas,
siempre habrá otro espejismo
para quemar los ojos.
No hay fortaleza, río,
alcazaba o silencio
que no sea destruida,
enlazada, erigida
por las lanzas sedientas
de las vidas del hombre.

Pero, ¡esperad!
¿Qué significa tanta
velocidad que sólo
se alimenta de sueños?
¿A cuál puerto del tiempo
llegará este plural
navío de ser hombre?
Ay, quizá no hay muralla,
no hay camino, no hay puerta
y el hombre es una treta
más fatal que su sombra,
y la historia es un dardo
con los ojos cerrados,
y el mundo entero no es
sino una agonía
que se vuelve palabra.

¡Sólo el poema canta! (Albán, 1991: 432-33)

En la segunda pregunta de la última estrofa se lee una relación intertextual. La cuestión sobre a qué "*puerto* del tiempo/ llegará este plural/ *navío* del hombre" recuerda la sentencia final del poema XXI *Del camino*, de Antonio Machado: "y encontrarás una mañana pura/ amarrada tu *barca* a otra *ribera*" (1975: 91).

Los últimos diez versos transmiten la intuición final del sujeto lírico después de ensoñar el castillo e interrogarse existencial y filosóficamente. La realidad profana es un engaño, una "muralla" —adquiere ahora un simbolismo nictomorfo— que cubre y oscurece la verdad que el "poema", por ser palabra trascendental, sí contiene y revela: el ser es parte del Uno y, debido a su propia naturaleza sagrada, nunca tendrá obstáculos, porque le está destinado intuir y descubrir la "treta/ más fatal que su sombra" y, por ende, escalar espontáneamente hacia su reintegración con lo cósmico. Mitológicamente, se alude al relato de Mahā-mâyâ. Filosóficamente, el planteamiento del sujeto lírico dialogaría con el pensamiento de al-Kindī, al-Fārābī, Avicena, Algacel, Ibn Masarra, Ibn al-Sīd, Ibn Ṭufayl e Ibn 'Arabī respecto del conocimiento trascendental intuitivo.

ISSN: 1594-378X

3. DESDE AL-ÁNDALUS, TAMBIÉN EL SER HISPÁNICO

En *Érase una vez al-Ándalus*, el sujeto lírico recorre siete ciudades andalusíes, las ensueña poéticamente y las relaciona con un elemento simbólico, en medio de su intuición, revelación y contemplación de verdades existenciales, filosóficas y místicas.

El sujeto lírico ensueña el "mar" en Málaga, pues este representa, más allá de las connotaciones negativas, la vía por la cual vino la voz hispano-musulmana del ser hispánico y por la cual tuvo, asimismo, que retirarse. En este sentido, el "mar" es "espejo" de la "memoria" y "olvido".

Almería y la "piedra" conforman un todo en el que se reúnen contrarios simbólicos: el desierto y el paraíso, la aridez y la humedad, la obra natural divina y la arquitectura humana, el pasado y el presente, lo peninsular y lo americano, lo terrenal y lo uránico, lo inmanente y lo trascendente. Almería y la "piedra" le revelan al sujeto lírico la doble naturaleza (sagrada y profana) y pertenencia cósmica.

Sevilla y el "aire" afirman la identidad heteroglósica del ser hispánico a partir de otra serie de coincidencia de opuestos: el "ayer" y el presente, el "aquí" y el allá, lo peninsular y lo americano, la naturaleza profana y la sagrada. Sevilla se presenta como un espacio donde el ser hispánico vive y contempla claramente su heteroglosia simbólica, cultural e histórica.

La celebración de la noche de San Juan en Granada evoca acontecimientos históricos objetivos en torno a la Reconquista del Reino de Granada y al-Ándalus en general, hechos angustiantes para el sujeto lírico, ya que representan la expulsión, negación y rechazo de la herencia cultural hispano-musulmana, pero que la palabra poética rescata y la *dice*, aceptándola y haciéndola presente en la idea albaniana de hispanidad.

La "transparencia" de Madīnat Bastha genera una visión permanente de la "memoria" contra el devenir temporal, una imagen que, de transparente, trasciende el "tiempo", es "eterna" y le confirma al sujeto lírico la verdad sobre el ser y la muerte.

La "torre" de Santa María estimula la actitud verticalizante, la elevación de la consciencia hasta el nivel de la ensoñación y el recuerdo de la voz hispano-musulmana, tanto en Alcalá de Henares, como en otras ciudades andalusíes, a través del tiempo objetivo y subjetivo.

El monte Benacantil y el "castillo" de Santa Bárbara en Alicante se imponen ante el sujeto lírico, de modo que lo invitan a enfrentarse y superar los obstáculos contingentes, su naturaleza y realidad profanas y, por consiguiente, avivan el deseo de trascender el tiempo y unirse al Uno.

El viaje físico y onírico por estas siete ciudades andalusíes le permiten al sujeto lírico de *Érase una vez al-Ándalus* experimentar, desde lo cotidiano, lo inmanente y lo histórico, lo sagrado, lo trascendente y lo poético en torno a la herencia cultural hispano-musulmana. Este legado conforma, junto a lo indoamericano, lo hispano-judío y lo hispano-cristiano, al ser hispánico. El diálogo de estas cuatro voces articula la memoria multidireccional, el sincretismo cultural y la identidad barroca del ser hispánico y, por tanto, la idea albaniana de hispanidad propuesta en *Infinita memoria de América*.

Bibliografía

ABC SEVILLA (16, agosto, 1989) "Sevilla rescatará la Torre de la Plata", http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1989/08/16/001.html (25/04/2015)

ALBÁN, Laureano (1988) *Todas las piedras del muro*, Tel Aviv, Alfil Publishing.

ISSN: 1594-378X

—— (1991) *Infinita memoria de América (El Descubrimiento, Amerindia, Sefarad y al-Ándalus, 1492 / 1991)*, Madrid, Anaya.

ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo (2015) *Granada en la Historia de al-Ándalus*, Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, http://www.eea.csic.es/index.php?option=com_content&task=view&id=372&Itemid=47 (27/04/2015)

BACHELARD, Gaston (1997) *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica.

BURCKHARDT, Titus (1995) *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2012) "El oriente en casa", en *Historia de la literatura española. El lugar de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 249-332.

CAGIGAS, Isidro de las (1951) *Sevilla almohade y últimos años de su vida musulmana*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos.

CAMPOS, Ronald (2013) "Los rastros del canto: La producción poética de Laureano Albán", *Káñina*, 37, 2, 13-38.

—— (2016) "Los cuatro diálogos de la hispanidad: La representación y la construcción poéticas de la idea de hispanidad en *Infinita memoria de América* de Laureano Albán". Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.

CARDOSO, Diego (2006) *El casco antiguo. Historia, arte y urbanismo*, Sevilla, Guadalquivir.

CASTRO, Américo (1966) *La realidad histórica de España*, México, Porrúa.

CELMA, Pilar (1989) *La pluma ante el espejo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1988) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

CORRALES, Pilar (2005) *Historia de la provincia de Málaga: de la Roma republicana a la Antigüedad tardía*, Málaga, Diputación Provincial.

CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel (1957) *Historia de la filosofía española. Filosofía hispano-musulmana*, I, Madrid, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias.

DARÍO, Rubén (2007) *Poesía. Obras completas*, I, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

DURÁN, Juan (2003) "La poesía de Laureano Albán: Desde la esmeralda ceñida de su patria hasta el altar de la tierra", en *Senderos de identidad*, San José, Editorial Costa Rica, 167-88.

DURAND, Gilbert (1971) *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.

FORNOFF, Frederick y MCCLINTOCK, Scott (1995) "Después del boom, una explosión de poesía", en Laureano Albán, *Enciclopedia de maravillas*, I, Pittsburg, International Poetry Forum, 17-37.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1985) *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.

GARCÍA, Eduardo (2002) *La primera historia de Málaga: la colonización fenicia arcaica*, Málaga, Universidad de Málaga.

GARCÍA, Luis (2013) *España 702-719: la conquista musulmana*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

GIL DE CARRASCO, Antonio (2014) "La poesía andalusí", en Shoji Bando y Mariela Insúa, *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 175-84.

GUILLÉN, Francisco (1957) *Málaga musulmana: Sucesos, antigüedades, ciencias y letras malagueñas durante la edad media*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

HINOJOSA, José, UROZ, José y MESTRE, Antonio (1985) *Historia de la provincia de Alicante*, Murcia, Mediterráneo.

LITVAK, Lily (1985) *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España (1880-1913)*, Granada, Don Quijote.

LÓPEZ, Bernardino (1995) *La conquista de Baza*, Granada, Universidad de Granada.

MACHADO, Antonio (1975) *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe.

MINKOWSKI, Eugène (1999) *Vers une cosmologie*, París, Payot.

MONTGOMERY WATT, William (1974) *Historia de la España islámica*, Madrid, Alianza.

MORALES LEZCANO, Víctor (1988) *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

PEINADO, Rafael y LÓPEZ DE COCA, José (1987) *Historia de Granada. La época medieval, siglos VIII-XV*, Granada, Don Quijote.

PÉRÈS, Henri (1983) *Esplendor de al-Ándalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Madrid, Hiperión.

PUERTA, José Miguel (2011) *La poética del agua en el islam*, Gijón, Trea.

QUINTANO, Alfonso (1973) *Historia de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

ROMÁN, Manuel (2010) *Los grandes de la copla: Historia de la canción española*, Madrid, Alianza.

ROTHBERG, Michael (2009) *Multidirectional memory*, California, Stanford University Press.

RUÍZ, Alfonso (2008) *La ciudad de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

RUÍZ, José María (2000) *Málaga, de musulmana a cristiana: la transformación de la ciudad a finales de la Edad Media*, Málaga, Ágora.

SUÁREZ, Ángela (2007) *Almería: "Puerta del Mediterráneo": siglos X-XII*, Sevilla, Dirección General de Bienes Culturales.

TAPIA, José Ángel (1976) *Historia de Almería y su provincia*, Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

TORRES, Leopoldo (1957) *Crónica Arqueológica de la España musulmana. Almería islámica*, http://oa.upm.es/34212/1/Al_Andalus_XXII_217_263.pdf (25/04/2015)

UNESCO (2013) *Cathedral, Alcázar and Archivo de Indias in Seville*, http://whc.unesco.org/en/list/383 (26/04/2015)

VALENCIA, Rafael (1988) *Sevilla musulmana hasta la caída del califato: Contribución a su estudio*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

—— (2011) *Al-Ándalus y su herencia*, Madrid, Los Libros de la Catarata.

ISSN: 1594-378X

La narrativa testimoniale nella letteratura spagnola e italiana sulla campagna di Russia

VALERIA POSSI

Riassunto
L'articolo si concentra sull'analisi comparativa della narrativa testimoniale spagnola e italiana sulla campagna di Russia nella Seconda Guerra Mondiale. L'arruolamento volontario dei divisionari spagnoli, di contro al reclutamento forzoso delle truppe italiane, si riflette sia nella caratterizzazione dei personaggi che nella narrazione delle vicissitudini pratiche dei soldati, oltre che nella rappresentazione della mistica della guerra e dell'imaginario eroico dei protagonisti.
La questione memorialistica posta in evidenza dalla narrativa testimoniale in oggetto apre un interessante campo di indagine che permette l'approfondimento della rappresentazione dell'ideologia fascista e franchista in guerra, oltre ad offrire possibilità di porre a confronto una memoria storica che, in particolar modo nel caso dell'esperienza spagnola, è stata poco trattata già durante il periodo dittatoriale, per distinte ragioni che si cercheranno di esplorare grazie all'ausilio dell'analisi testuale delle opere scelte.

Resumen: El artículo se centra en el análisis comparativo de la narrativa testimonial italiana y española acerca de la campaña militar en la Unión Soviética en la segunda guerra mundial. El alistamiento voluntario de los divisionarios españoles, frente a la obligatoriedad del de las tropas italianas, se refleja tanto en la caracterización de los personajes como en la narración de los avatares vitales de los soldados, además de la representación de la mística de la guerra y del imaginario heroico de los combatientes.
La cuestión memorística evidenciada en esta narrativa da pie al surgimiento de un interesante campo de investigación que permite ahondar en la representación de las ideologías fascista y franquista en la guerra, confrontando una memoria histórica que, particularmente en lo que respecta al caso español, fue poco investigada ya en el periodo de la dictadura, por razones que se intentará explicar por medio del análisis de los textos escogidos.

Nella prima metà del XX secolo, le secolari connessioni politiche e storiche tra l'Italia e la Spagna conoscono un momento di nuova vicinanza con l'instaurarsi della dittatura fascista in Italia e quella franchista in Spagna.

Nell'affermazione dei militari insorti durante la Guerra Civile fu fondamentale sia l'intervento dell'Italia mussoliniana, attiva fin dal 1934 nella preparazione materiale del golpe del generale Franco (Bernecker e Brinkmann, 2009: 30), che della Germania hitleriana. L'invio di truppe e armamenti da questi due Paesi fu di capitale importanza nella risoluzione della guerra di Spagna: lo schieramento nazionale dipese durante tutto il conflitto dagli aiuti tedeschi e italiani (Bernecker e Brinkmann, 2009: 35), per cui uscì dal periodo bellico con debiti sia economici che di gratitudine specialmente nei confronti del regime di Adolf Hitler (Salas, 1989: 241).

Valeria POSSI, "La narrativa testimoniale nella letteratura italiana e spagnola sulla campagna di Russia", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 203-216.
Recibido el 11/03/2016 · Publicado el 16/12/2016

Questo momento di convergenza ideologica, politica e bellica fa sì che allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale sia l'Italia che la Spagna si trovino a partecipare con i propri eserciti all'Operazione Barbarossa della Germania nazista contro l'Unione Sovietica, iniziata nella notte del 22 giugno 1941 con un attacco congiunto delle forze tedesche, finlandesi e romene (Moreno Juliá, 2015: 60). Fu uno scontro di proporzioni immani, che vide fronteggiarsi sul campo di battaglia "circa 8 milioni di uomini: 3 milioni e 50.000 i tedeschi e i loro alleati; 5 milioni i sovietici" (Petacco, 2012: 14). La grandiosità delle operazioni militari sul fronte orientale ha dato luogo, oltre che a un'ampia bibliografia storiografica accademica, ad una narrativa testimoniale sia nel contesto letterario spagnolo che in quello italiano, scritta da veterani di guerra come, tra gli altri, Hernández Navarro, Ydígoras, Bedeschi e Rigoni Stern, che sarà argomento di indagine di questo articolo.

Gli interventi militari della Spagna franchista e l'Italia mussoliniana all'Operazione Barbarossa partirono ad ogni modo da distinti presupposti. Il regime fascista, infatti, era già coinvolto nella Seconda Guerra Mondiale dalla dichiarazione di guerra alla Francia il 10 giugno 1940, atto che sancisce l'ingresso dell'Italia nel conflitto a fianco dell'alleato tedesco. La Spagna di Franco, al contrario, allo scoppio della guerra dichiarò la propria neutralità (Rodríguez Jiménez, 2012: 92), e solo il 12 giugno 1940 cambiò la sua posizione alla non belligeranza, a seguito precisamente dell'entrata in guerra dell'Italia e delle reiterate richieste di Mussolini, in tal senso, al governo del regime (Salas, 1989: 245).

Nonostante in un primo momento la partecipazione italiana sul fronte orientale non fosse prevista dalle gerarchie tedesche, e che addirittura Hitler abbia cercato di opporsi alle profferte di intervento di Mussolini (Petacco, 2012: 10, 14), il 10 luglio 1941 partirono i primi convogli che avrebbero portato alla guerra circa duecentomila soldati fra quella data e il rimpatrio delle truppe superstiti nella primavera del 1943 (Petacco, 2012: 5).

Più complessa, invece, la mobilitazione spagnola: in un contesto di crescenti pressioni internazionali di opposta provenienza, in cui la Germania premeva per l'entrata in guerra della Spagna franchista, e la Gran Bretagna minacciava un attacco alle Canarie per evitare l'intervento del Paese nel conflitto (Rodríguez Jiménez, 2012: 93); di diffusa germanofilia tra le gerarchie militari e falangiste del regime e di una grave crisi fra queste due fazioni nel maggio del 1941 per il controllo del potere (Moreno Juliá, 2015: 7, 32), Ramón Serrano Suñer propose e ottenne da Franco il permesso per organizzare un contingente volontario da inviare in Unione Sovietica al fianco delle truppe tedesche (Moreno Juliá, 2015: 66, 72).

La creazione della División Azul, un'unità falangista posta sotto il controllo militare (Moreno Juliá, 2015: 72), ebbe luogo con grande celerità fra la fine di giugno e i primi giorni di luglio del 1941; la maggior parte di coloro che si presentarono per l'arruolamento volontario furono veterani falangisti –le cosiddette *camisas viejas*– e giovani studenti del SEU, il sindacato universitario (Núñez Seixas, 2005: 85). L'invio della División Azul in Russia fu presentato come un ulteriore capitolo della lotta al comunismo che già era stato annichilato in Spagna con la vittoria dell'esercito nazionale del 1939, una nuova "*cruzada* contra la *barbarie asiática*" (Moreno Juliá, 2015: 72). Il richiamo alla narrazione della *Cruzada*, quell'interpretazione che della Guerra Civile diedero le forze vincitrici e secondo la quale il conflitto era una guerra di religione e liberazione contro "la antiEspaña, soviética y de los intelectuales, [que] era el cáncer destructor de la verdadera nación" (Rodrigo, 2013: 28), fu centrale nella legittimazione dell'operazione bellica contro quello che si considerava il nemico ontologico del regime franchista, la Russia comunista (Rodrigo, 2013: 66). Le prime spedizioni divisionarie partirono da Madrid alla volta dell'Unione Sovietica il 13 luglio del 1941, in un clima diffuso di "entusiasmo delirante" (Salas, 1989: 253).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La sostanziale differenza nella natura degli interventi militari italiano e spagnolo all'interno dell'Operazione Barbarossa, che ha importanti riscontri nella letteratura testimoniale che ricrea quell'esperienza, risiede proprio nel carattere volontario dell'arruolamento dei divisionari spagnoli di contro al reclutamento forzoso delle truppe italiane. Benché infatti in entrambi i Paesi vi furono manifestazioni popolari di grande euforia in risposta alle prime vittorie tedesche e al trapelamento della notizia dell'invio di truppe in Unione Sovietica (Petacco, 2012: 6; Moreno Juliá, 2015: 74-77), i soldati italiani non poterono scegliere il proprio destino di guerra. I divisionari spagnoli, al contrario, erano tutti volontari; nella maggioranza dei casi erano fortemente ideologizzati e in buona parte falangisti radicali (Caballero Jurado e Ibáñez Hernández, 1989: 48), che si imbarcarono nell'avventura sovietica per combattere e "morir como Arcángeles con la camisa azul y casco de acero" (Hernández Navarro, 1946: 9). Il fatto inoltre di essere la División Azul un'unità altamente istruita propiziò il gran numero di testi memorialistici pubblicati al ritorno in patria dal fronte[1]. Allo stesso tempo, lo stile di queste opere fu influenzato dalla koinè culturale falangista, venendo a formare un sottogenere della letteratura fascista spagnola (Núñez Seixas, 2005: 94) e perpetrando numerosi *topos* di quest'ultima: la tendenza all'irrazionalismo, al vitalismo e alla mascolinità esibita; l'esaltazione della gioventù (Mainer, 2013: 22); una peculiare mitologia costruita attorno alla figura dell'eroe (Prill, 1998: 170); ed infine, il culto della morte, in particolare la "muerte de voluntad", in cui al tradizionale disprezzo per la morte si uniscono una fascinazione estetica e quasi erotica per la stessa, ed il desiderio di sacrificarsi per un ideale supremo (Sawicki, 2001: 101).

Sebbene le truppe dell'ARMIR –l'Armata Italiana in Russia– e quelle della División Azul non combatterono mai sullo stesso fronte (le prime furono impiegate principalmente sul Don, mentre le seconde operarono nelle zone di Novgorod e Leningrado), l'esperienza bellica nel medesimo scenario di guerra dà luogo a una letteratura testimoniale che può essere analizzata nel suo complesso. Se parzialmente distinto è l'orizzonte militare, uguali sono invece le condizioni vitali di coloro che operarono su quei fronti, e che al ritorno decisero di rievocare letterariamente i momenti della guerra in Unione Sovietica.

Una prima circostanza che allontana in parte la letteratura testimoniale spagnola e quella italiana risiede, come accennato, nella volontarietà dell'arruolamento dei soldati divisionari. L'ideologia falangista comune a molti di coloro che furono a combattere sul fronte orientale è fondamentale nelle ricostruzioni fittizie delle gesta della División Azul di poco successive ai fatti trattati; negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta, approssimativamente, la narrativa divisionaria si compone di opere spiccatamente ideologizzate, intrise di un idealismo che a tratti sconfina nell'epica (Caballero Jurado e Ibáñez Hernández, 1989: 63), e che risponde alla tendenza generale della letteratura fascista alla creazione di una mitologia nella quale si ripone una fede cieca e irrazionale (Rodríguez Puértolas, 2008: 74).

In opere come *Ida y vuelta* (1946) di Antonio José Hernández Navarro, *Canción de invierno en el Este. Crónicas de la División Azul* (1945) di José Luis Gómez Tello, *¡Guerra! Historia de la vida*

[1] Vari storici e autori divisionari insistono sul fatto che è possibile che "nunca una unidad española de combate ha tenido un grado intelectual tan elevado como el que, entre 1941 y 1942, acumuló la División Azul" (Moreno Juliá, 2015: 94) e che i soldati della División Azul, "extraídos muchos de las aulas universitarias, manejaban los cañones del 15,50 y los fusiles ametralladores con la misma facilidad con que recitaban de memoria los sonetos de Garcilaso" (Royo, 1956: 265). Al di là delle possibili mitizzazioni ad opera degli autori divisionari, è comprovato che nella sola città di Madrid si arruolarono volontariamente, durante la prima recluta di fine giugno del 1941, circa il 70% degli universitari iscritti al SEU (Moreno Juliá, 2015: 88). Con la División Azul furono inoltre in Unione Sovietica esponenti del mondo della cultura e la scienza come Dionisio Ridruejo, lo psicologo José Luis Pinillos e il cineasta Luis García Berlanga (Caballero Jurado e Ibáñez Hernández, 1989: 23). Per quanto riguarda invece il numero di opere autobiografiche e memorialistiche, Núñez Seixas afferma che fu maggiore di quelle riguardanti le guerre d'Africa e, proporzionalmente, la stessa Guerra Civile (2005: 90).

ISSN: 1594-378X

de Luis Pablos (1944) di Rodrigo Royo, ed in parte ancora in *El sol y la nieve* (1956) dello stesso autore, si assiste infatti ad una rappresentazione narrativa della guerra in Russia che insiste nella creazione di un preciso immaginario, fortemente debitore della cultura fascista. Questo si fonda sull'innalzamento dell'esperienza bellica, mitica e mistica allo stesso tempo grazie all'utilizzo di una terminologia ibrida di ascendenza religiosa e militare (Pérez Bowie, 1985: 84); l'esibizione della dottrina falangista, che si ritrova in particolar modo nei momenti in cui i personaggi divisionari adducono le loro motivazioni circa l'arruolamento; la centralità della figura di un eroe con un forte senso dell'onore, romantico, guerriero e di ispirazione *joseantoniana* (Caballero Jurado e Ibáñez Hernández, 1989: 18); ed infine, come segnalato in precedenza, una rappresentazione della morte magniloquente, retorica e completamente discostata da qualsivoglia tipo di realismo.

Esiste quindi un primo gruppo di testi, facenti parte della narrativa divisionaria, che si basa su una prosa artificiosa, marcatamente falangista, pregna della retorica tipica della letteratura e della narrazione ufficiale, che si allontana dalla realtà quotidiana per creare piuttosto "un universo ficticio, hecho de añoranzas de glorias pretéritas y presagios de otras venideras, para refugio de sus propios cultivadores" (Pérez Bowie, 1985: 76).

Sono romanzi in cui si presenta l'epopea della División Azul come "una de las gestas más románticas de España" (Ruiz Ayúcar, 1976: 200), in cui è evidente una fascinazione per la guerra, paragonata a un'amante giovane e bella che è amata in quanto è l'unica donna a cui si possono perdonare i dispiaceri che arreca (Hernández Navarro, 1946: 161), rifacendosi allo stesso tempo al conosciuto *topos* del soldato "novio de la muerte" la cui immagine risale all'inno omonimo della Legión Española che negli anni Venti combatté nelle guerre d'Africa.

La guerra a cui marciano i volontari spagnoli è percepita inoltre come un'esperienza autentica, sincera ed elementare, che riavvicina il soldato all'essenza della vita e lo purifica e lo isola dal mondo dell'ipocrisia e "de las ambiciones burguesas y rastreras" (Royo, 1956: 44). In questi luoghi testuali si può osservare la convivenza dello sfoggio dell'ideale falangista e le critiche verso il regime franchista che divennero abituali fra i militanti più estremisti, a causa del *desencanto* sorto dalla frustrazione per la mancata attuazione, in Spagna, di una vera rivoluzione a carattere falangista.

I volontari della División Azul, in questi testi originari e ancora non scalfiti dalla disillusione che in seguito si sarebbe trasformata nella cifra stilistica e ideologica dei sopravvissuti, si presentano come i migliori della loro generazione (Hernández Navarro, 1946: 232), una generazione che si erge come un baluardo di fronte al nemico e che compie uno sforzo titanico al fine di permettere alla Patria di portare a compimento il suo nuovo destino universale, grazie alla loro predisposizione al sacrificio estremo, alla morte "por Dios y por España" (Royo, 1956: 364). I divisionari si sentono investiti di una missione, sono gli eletti, gli uomini predestinati per plasmare il cammino della Storia (Ydígoras, 1984: 299); sono, più semplicemente, gli eredi di una luminosa ed eroica tradizione che appartiene alla Spagna secolare,

> los últimos Amadises de Gaula y, como el primero, recorrieron, cubiertos de acero, las legendarias tierras de Europa en busca de doncellas ideales y de fieros dragones. […] como a los arcángeles, Dios les había concedido la facultad de poder matar con el corazón puro (Ruiz Ayúcar, 1976: 11-12).

L'eroismo che li contraddistingue, e che rivendicano in ogni azione che li muove, rasenta la follia e la trascendenza; Agustín, il protagonista di *Ida y vuelta*, ammette a più riprese che lui e i compagni sono uniti da questa caratteristica, quella di essere "falangistas en la hora de la verdad y locos, a ratos magníficos, y a ratos de atar" (Hernández Navarro, 1946: 228). Il valore ed il coraggio propagandati da questi autori hanno inoltre svariati punti di contatto con il concetto dell'eroismo sviluppatosi in seno al nazismo e analizzato dal filologo tedesco Victor

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Klemperer, un eroismo assolutamente decorativo, tutto rivolto all'esterno e all'apparenza. È in stretto contatto con il fanatismo –considerato nei regimi fascista e nazista una delle virtù supreme– (Klemperer, 2014: 95); ed è per questa stessa ragione vincolato al linguaggio della fede e della mistica (Klemperer, 2014: 165-166), richiamando l'immagine del militante falangista ideale, "mitad monje mitad soldado", secondo il celeberrimo motto di José Antonio Primo de Rivera (Sawicki, 2001: 99).

Gli intrepidi divisionari protagonisti di questi romanzi combattono con ardore e sprezzo del pericolo, e muoiono con gioia, cantando il *Cara al sol* (Hernández Navarro, 1946: 125) e ascendendo al cielo per prendere posto accanto ai compagni caduti (Hernández Navarro, 1946: 110). Sono morti estetiche ed estatiche insieme, ma anche artificiose ed inverosimili, di combattenti stereotipati (Sawicki, 2001: 103) che, come anela Agustín, si abbandonano con entusiasmo nelle mani di una morte da soldato, "joven y gallarda" (Hernández Navarro, 1946: 142).

Questa tensione perfetta verso l'eroismo e l'ideale è il primo dato discordante fra la letteratura spagnola e quella italiana, che nelle opere prese in esame –*Centomila gavette di ghiaccio* (1963) e *Il peso dello zaino* (1966) di Giulio Bedeschi, e *Il sergente nella neve* (1953) di Mario Rigoni Stern– è generalmente assente dalle ricostruzioni narrative. I romanzi di Bedeschi e Rigoni Stern, più che offrire della guerra una rappresentazione mitizzata e manierista, ricreano uno scenario del conflitto che si discosta nettamente dalle epiche peripezie dei protagonisti di Hernández Navarro o Royo, focalizzando piuttosto l'attenzione sulle reazioni dei propri personaggi posti di fronte al dramma dell'esperienza bellica.

I romanzi italiani si distinguono quindi da queste prime opere divisionarie sia per la caratterizzazione dei personaggi che intervengono nella narrazione che per l'attenzione che viene posta alle vicissitudini pratiche cui questi vanno incontro: non la morte gloriosa, non le immagini di combattimenti in cui il soldato, sdraiato col suo fucile sull'erba fresca ed ascoltando i fischi dei proiettili su di sé, è preda di una "sensual pereza" (Hernández Navarro, 1946: 211) che lo affascina e lo trasporta in un assurdo scenario bucolico; bensì la mancanza di risorse, le privazioni, il freddo che "tagliava, mordeva, succhiava le carni incartapecorite, bruciava le labbra, le narici, i bronchi" (Bedeschi, 1970: 279), ed infine la morte, non impreziosita dalle narrazioni altrui, ma "senza aggettivi, la morte e basta" (Bedeschi, 1971: 50).

Ciononostante, specialmente in *Centomila gavette di ghiaccio* di Bedeschi, vi è ancora qualche accenno o timido tentativo di mitizzazione degli alpini di cui si raccontano le vicende: i soldati della divisione *Julia* sono infatti, per il narratore, "gli uomini della leggenda" (Bedeschi, 1970: 87), avvolti da un alone favoloso che trova peraltro in parte riscontro nella realtà empirica, essendo il Corpo degli alpini, secondo il Comando supremo sovietico, l'unico contingente nemico che debba considerarsi imbattuto sul suolo di Russia negli scontri della Seconda Guerra Mondiale (Petacco, 2012: 153). Ma se per Bedeschi, in rare circostanze testuali, i suoi "*veci* alpini superstiti della *Julia*, della *Tridentina*, della *Cuneense*" (1970: 414) sono gli unici ad aver resistito con onore all'orrore della Russia, per Rigoni Stern i soldati sono solo "povere piccole cose sperdute nella guerra" (2014: 46).

La cifra stilistica che domina queste opere della narrativa italiana è quindi, piuttosto, un "realismo integrale, non cronachistico, né stemperato in una cosmesi elegiaca" (Affinati, 2014: 132); una rappresentazione che non indugia in maniera compiaciuta né su un immaginario epico del combattente nella guerra, né tantomeno sulla guerra medesima, che si allontana da quel valore universale ed assoluto che assumeva nelle prime opere divisionarie spagnole per diventare una catena interminabile di morti e miserie, di patimenti e privazioni in cui l'unica realtà che esiste per questi personaggi è un orizzonte di gelo, oscurità, neve, sonno e fame (Rigoni Stern, 2014: 75).

ISSN: 1594-378X

È possibile che questo cambio evidente di presentazione dell'esperienza bellica sia risultato delle circostanze storiche che affrontarono i due eserciti in Unione Sovietica. Se da una parte abbiamo già commentato le differenti condizioni nell'arruolamento dei soldati, dall'altra c'è da considerare che mentre la División Azul combatté su un fronte relativamente tranquillo ed ebbe un numero di perdite che a stento raggiungeva il 10% degli effettivi (Salas, 1989: 268; Núñez Seixas, 2004: 91), il contingente italiano fu coinvolto nella drammatica esperienza della ritirata, una marcia a piedi di settecento chilometri in condizioni inumane (Petacco, 2012: 155; Bedeschi, 1970: 403) per sfuggire all'accerchiamento delle truppe sovietiche, che per tutto il mese di gennaio del 1943 cercarono di rinchiudere in una sacca una colonna di circa centomila uomini, i resti delle armate italiana, romena, tedesca e ungherese cui vanno aggiungendosi lungo il cammino vari gruppi di sbandati (Petacco, 2012: 120, 132). Le perdite italiane furono di circa ottantaquattromila soldati, un terzo di quelli impiegati nella durata dell'operazione, ed arrivarono, nelle divisioni alpine in cui combatterono Bedeschi e Rigoni Stern, ad una media di un 60% di caduti (Petacco, 2012: 162).

Tuttavia, i dati storici da soli non possono spiegare la differente rappresentazione romanzesca della campagna di Russia nelle due letterature, poiché la narrativa divisionaria, a partire dagli anni Cinquanta, si allontana dal marcato idealismo delle prime opere e dai toni epici che le contraddistinguevano, per arrivare ad una produzione in cui inizia a dominare certo *desencanto*[2], accompagnato a livello narrativo da un "tremendismo realista" che si manifesta con l'inserimento di argomenti fino a quel momento generalmente assenti, e di descrizioni minuziose delle avversità della guerra e della infausta realtà delle trincee (Núñez Seixas, 2004: 100).

Questo secondo gruppo di opere, esemplificato dai romanzi *División 250* (1954) di Tomás Salvador, *El sol y la nieve* (1956) di Rodrigo Royo e *Algunos no hemos muerto* (1957) di Carlos María Ydígoras, è quello che più punti di contatto ha con la letteratura testimoniale italiana, e permette quindi un'analisi comparata di un repertorio di temi e circostanze testuali ricorrenti.

Anzitutto, è l'idea della stessa guerra che cambia rispetto ai testi evocati in precedenza, venendo meno quella visione idillica e mitizzata dei fatti d'armi. Se, come afferma Ricoeur, ogni comunità storica si fonda su un rapporto originale con la guerra (2006: 118), e i fascismi europei avevano alla loro base ideologica l'esaltazione militarista della violenza (Mainer, 2013: 76), è sintomatico ma non incomprensibile che la lettura posteriore degli avvenimenti della campagna di Russia inizi a mostrare uno scollamento fra la propaganda bellicista del regime italiano e quello spagnolo e l'orizzonte di eventi che sperimentano i personaggi.

Il narratore di *El sol y la nieve* di Rodrigo Royo –un romanzo che, rispetto al precedente *¡Guerra!*, si distanzia dai toni dell'epica per sviluppare un'impostazione maggiormente riflessiva ed intimista (Caballero Jurado e Ibáñez Hernández, 1989: 116)–, ad esempio, rende conto della mancanza di adeguatezza fra l'immagine previamente formatasi nelle menti dei divisionari e il riconoscimento della situazione al fronte, affermando che l'idea che questi avevano di una guerra organizzata, quasi asettica, "en la que se combatía de día y se vivía

[2] Núñez Seixas adduce due ragioni all'insorgenza della disillusione nella narrativa dei reduci della División Azul: l'idealizzazione della realtà bellica di fronte alla prosaicità e la viltà della vita civile, e le frustrazioni dei falangisti causate dalle politiche conservatrici del regime, considerate in opposizione agli obiettivi rivoluzionari originari del fascismo spagnolo (2004: 99-100). Tuttavia, credo che una terza motivazione che possa spiegare il diffuso *desencanto* della seconda fase della produzione artistica divisionaria risieda nella frattura che si crea fra la brutalità dei combattimenti e le aspettative grandiose dei volontari, esaltate dalla mitologia bellica falangista per cui la guerra era "bárbara, tremenda y maravillosa" (Hernández Navarro, 1946: 56). Già dalle prime pagine di *División 250* (1954) di Tomás Salvador si elimina qualsiasi traccia di trionfalismo, quando i soldati si rendono conto che il viaggio verso l'Unione Sovietica avverrà in treno in vagoni per il bestiame, ed amaramente il narratore commenta che "podía alguien imaginarse que a la Gloria se iría en coche cama… A la Gloria, quizá; pero a la guerra…" (Salvador, 1954: 15).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

como personas decentes durante la noche, resultó ser completamente errónea. En el frente de Posad no se vivía. Simplemente se combatía día y noche" (Royo, 1956: 291). Le abbaglianti ed effimere fantasticherie circa la bellezza del combattimento cedono presto il passo ad una realtà contro cui vanno in frantumi i fronzoli della retorica, fino al riconoscimento che i patimenti dei soldati sottraggono ogni possibilità di gloria all'impresa militare, alla lotta intrapresa (Salvador, 1954: 155).

La guerra, che ora inizia ad essere considerata come "un monstruoso y legal asesinato" (Ydígoras, 1984: 48), mostra ai soldati il suo volto più tangibile ed immisericorde, a partire dalla vita nelle trincee, nei rifugi o nelle tane, luoghi insalubri infestati dai topi (Salvador, 1954: 267), pieni di fumo e odoranti "di caffè, di maglie e mutande sporche che bollivano con i pidocchi, e di tante altre cose" (Rigoni Stern, 2014: 9), dove i militari, tra un combattimento e l'altro, tornano a rifugiarsi dal gelo e a dormire su giacigli di paglia, vestiti e armati, e come sonnambuli a volte saltano dai loro paglericci urlando, per poi ripiombare nel sonno (Rigoni Stern, 2014: 36).

Affiorano in queste narrazioni tutta una serie di penalità che nei romanzi precedentemente presentati erano appena accennate, e che servivano solamente, in quel contesto, a risaltare ulteriormente la dedizione dei falangisti alla loro ideologia. Il freddo e l'inclemenza dell'inverno russo, nei primi testi divisionari, supponevano solo un dettaglio decorativo, atto a situare le vicende trattate ma che non influiva quasi per nulla nella quotidianità dei soldati. Nelle opere italiane e in quelle più recenti spagnole, invece, il freddo diventa una presenza ossessiva nella vita del fronte, ed iniziano ad annotarsi con precisione le temperature a cui sono esposti i soldati – trentaquattro, trentotto, fino a quarantasei gradi sotto zero nelle notti della marcia per uscire dalla sacca (Bedeschi, 1970: 178, 225, 280). L'inverno del 1941 è il più rigido dell'ultimo secolo, ed i soldati non sono preparati: per affrontarlo, come afferma il narratore di *Algunos no hemos muerto*, Lalo, solo possono contare sulle uniformi estive, sulla vodka che viene somministrata dall'esercito, e poco altro (Ydígoras, 1984: 15).

La menzione della mancanza di un equipaggiamento adeguato, che nei momenti più duri della stagione arriva a causare circa mille perdite per congelamento al giorno (Royo, 1956: 270), è una chiara accusa all'impreparazione con cui furono mandati al fronte i soldati, anche se nei romanzi questa viene raramente esplicitata. Così, rendere conto del fatto che gli alpini marciano nella neve con i piedi avvolti in stracci e fil di ferro (Rigoni Stern, 2014: 116), che i morti cominciano ad affastellarsi sulla neve ai lati della colonna italiana in ritirata, senza essere raccolti o sepolti (Bedeschi, 1970: 317), o menzionare il furto degli stivali e degli equipaggiamenti dei nemici morti per sostituire i propri (Hernández Navarro, 1946: 215; Salvador, 1954: 115), è solo un ulteriore riconoscimento delle atrocità della guerra. L'impostazione degli autori di questi romanzi non è politica, benché alcuni dei loro personaggi esprimano le proprie opinioni, specie nei testi divisionari; perciò, la rappresentazione delle avversità cui sono esposti i soldati non va in direzione di una critica sociale di cui potrebbero essere fatte oggetto le istituzioni dei due regimi. Al contrario, in diversi prologhi alle opere in cui gli autori compiono le proprie dichiarazioni di poetica, si sottolinea che gli obiettivi delle ricostruzioni letterarie stanno agli antipodi della volontà di esprimere un giudizio storico, concentrandosi piuttosto sull'individualizzazione dei personaggi, sulle loro anime (Ruiz Ayúcar, 1976: 13), relazionando gli eventi dal punto di vista dei morti, che, non avendo ormai più posizioni da sostenere (Bedeschi, 1970: VII), possono mettere il lettore di fronte alla nudità della guerra come esperienza drammatica ed universale, e non in quanto parte di una narrazione propagandistica volta a qualsivoglia fine politico.

Il freddo diventa uno dei nemici più temuti dai soldati, causando non solo prevedibili effetti sul fisico ma anche sul morale e la mente, come forti depressioni (Ruiz Ayúcar, 1976: 185-186) o atti di follia rivolti contro se stessi o i compagni. Si narra ad esempio, in *Centomila*

ISSN: 1594-378X

gavette di ghiaccio, di soldati ormai inebetiti che durante la ritirata, per assicurarsi un posto in una *isba* calda e non dover passare la notte all'addiaccio, pugnalano a morte l'uomo più vicino alla porta d'entrata per poi buttarne fuori il cadavere e prenderne il posto (Bedeschi, 1970: 341-342), o addirittura che danno fuoco ai rifugi dove non hanno trovato riparo ed attendono la morte dei compagni addormentati "spiando con gioia l'incantevole corsa bluastra e poi rossa delle fiamme" (*ivi*: 343). Anche ne *Il sergente sulla neve* il narratore riporta la progressiva perdita della ragione di un tenente, che soffrendo ormai di manie di persecuzione ed allucinazioni ordina ai soldati di legare e uccidere una donna con i figli bambini ed un vecchio paralitico, convinto che siano partigiani (Rigoni Stern, 2014: 79-80), ed infine, dopo essere rimasto ferito, muore per la cancrena su una slitta adibita al trasporto dei feriti (Rigoni Stern, 2014: 89).

Al freddo si accompagna anche la fame, che di nuovo è risultato sia delle avverse condizioni metereologiche che dell'inefficienza dei reparti di somministrazione. Mentre nel romanzo di Hernández Navarro i soldati erano abitualmente rifocillati con sardine sott'olio, pane, miele, zuppe di legumi con carne (1946: 184), a dimostrare l'eccellenza della División Azul anche negli aspetti più pratici della guerra, nei romanzi posteriori si parla piuttosto del "rancho de hambre" (Royo, 1956: 84) che viene somministrato ai combattenti, ai quali nonostante la scarsità delle razioni –un tozzo di pane raffermo e un pezzo di margarina– viene richiesto di combattere da quindici a venti ore al giorno (Ydígoras, 1984: 15). I soldati cercano di integrare le porzioni insufficienti con i cavoli e le verze che possono trovare nei campi, ma il rigore dell'inverno impedisce loro persino la raccolta degli ortaggi, poiché il ghiaccio indurisce a tal punto la terra da non poter più nemmeno cogliere le patate (Royo, 1956: 84). Altri ricorrono invece al furto presso le popolazioni (Royo, 1956: 128-129), alla carità dei contadini russi (Rigoni Stern, 2014: 53-54) o arrivano a mangiare i gatti che abitano le zone di acquartieramento (Salvador, 1954: 112). Ma è ovviamente nei romanzi italiani che si ritrovano le immagini più drammatiche legate all'insufficienza di cibo, quando i soldati durante la ritirata si trovano senza più sostegno dell'esercito, ormai in rotta, e sono costretti per la disperazione a "masticare pezzi d'intonaco delle pareti e a succhiare fibre di legno" delle *isbe* in cui pernottano (Bedeschi, 1970: 394), o a dividersi due galline fortunosamente trovate in un villaggio occupato fra quindici uomini (Rigoni Stern, 2014: 84). Sono letteralmente "centomila gavette vuote di cibo, colme di ghiaccio" (Bedeschi, 1970: 292); e l'inanizione fa sì che i soldati si gettino, stravolti dalla fame, sui muli moribondi per conquistarne un brano di carne, senza curarsi se l'animale sia ancora vivo o meno, e a chi arriva per ultimo non resta che raccogliere la neve insanguinata e bollirla per farne un brodo, poiché in pochi minuti spariscono anche le ossa delle carcasse (Bedeschi, 1970: 321-323).

L'abbrutimento causato dalla denutrizione fa sì che gli uomini si trasformino in bestie, cadendo nell'egoismo più gretto e sopprimendo qualsiasi sentimento di cameratismo instauratosi anteriormente (Royo, 1956: 33-34). Coloro che anzi posseggono alimenti in abbondanza, come un gruppo di soldati ungheresi che ne *Il sergente sulla neve* hanno le slitte colme di lardo e altri salumi, si rifiutano di condividerli con gli alpini (Rigoni Stern, 2014: 64); lo stesso diniego che oppongo i tedeschi al termine della marcia di ripiegamento, quando l'esercito nazista si preoccupa immediatamente di somministrare loro i viveri, e camminano incuranti fra gli alpini che li

> guardavano con occhi dilatati, qualcuno non resisteva al desiderio, ammiccava, indicava il cibo e stendeva la mano.
> – Nein –rispondevano seccamente quelli;– non si può. –O non dicevano nulla e masticavano guardando innanzi con occhio atono, come se non avessero inteso (Bedeschi, 1970: 397).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Il risultato delle condizioni estreme a cui sono portati i soldati è una progressiva disumanizzazione; gli alpini dei romanzi italiani si trasformano presto in "doloranti pagliacci grigioverdi" (Bedeschi, 1970: 187), mentre i divisionari spagnoli, ben lontano dalle immagini proposte nei testi di narrativa degli anni Quaranta, non sono nemmeno più uomini, bensì

> unos seres costrosos, ateridos, comidos por los piojos; unos hombres faltos de medicamentos, de comida, de munición. Ni una inyección para aliviar el dolor de los heridos; y por vendas, camisetas y calzoncillos que quitábamos a los muertos (Ydígoras, 1984: 25).

Il riconoscimento delle sofferenze causate dal freddo, dalla fame, e la paura che narratori e personaggi ammettono di provare (Rigoni Stern, 2014: 37; Salvador, 1954: 107; Ydígoras, 1984: 114), sono in antitesi rispetto alla baldanza dei divisionari ritratti da Hernández Navarro, i quali rassicurano i volontari più giovani, che mai hanno combattuto in guerra, sul fatto che al momento decisivo non solo vedranno confermato il proprio coraggio, bensì arriveranno ad amare gli scontri armati, sospinti da quello che viene dipinto come il loro migliore incentivo: il rischio di morire (Hernádez Navarro, 1946: 99).

L'unica paura che sente il protagonista di *Ida y vuelta* è quella per i compagni al fronte quando lui è costretto in un letto d'ospedale in seguito ad una ferita, ma è un sentimento che lo spinge a tornare presto sulle linee di combattimento (Hernádez Navarro, 1946: 168-169), e non alla fuga. La morte dei commilitoni suscita qui un desiderio brutale di vendetta (Hernádez Navarro, 1946: 15), mentre per il narratore de *Il sergente nella neve* suppone una profonda e drammatica metamorfosi, che lo priva del sentire umano, affermando che, dopo l'ultima battaglia per uscire dalla morsa dell'assedio sovietico nella sacca, in cui muoiono alcuni dei suoi più cari amici, "ero arido come un sasso e come un sasso venivo rotolato dal torrente. […] Più niente mi faceva impressione; più niente mi commoveva" (Rigoni Stern, 2014: 116).

Rotta quindi la necessità e l'artificiosità di una narrazione guidata dalla propaganda, la narrativa testimoniale in esame può affrontare anche alcuni argomenti fino a quel momento completamente omessi in quanto considerati tabù, come ad esempio la diserzione ed i casi di automutilazione fra i soldati, che in casi più rari giungono sino al suicidio.

In *División 250* troviamo invece un capitolo incentrato su un personaggio, Conrado Venturán, che è stato insignito della Croce di Ferro tedesca per il coraggio dimostrato in battaglia. Ciononostante non si sente un eroe, quanto piuttosto un "pobre diablo, humilde diablo, españolísimo diablo dado a todos los diablos en la ruda verdad de la guerra" (Salvador, 1954: 218). Conrado addirittura non vuole essere un eroe, poiché la sua opinione è che l'idea che le persone hanno dell'eroismo è edulcorata, passiva, come ad esempio nel momento della morte, mentre la vera eroicità, che suo malgrado ha sperimentato, ha bisogno di essere dimostrata con "puros actos raciales de brutalidad instintiva" (Salvador, 1954: 220), che implicitamente egli rifiuta. Alla base di questo atteggiamento si trova la scoperta del giovane volontario della vacuità dell'immaginario dell'eroe che disprezza la morte, una posizione ideologica che rivoluziona il cuore della narrazione falangista e che mostra apertamente il distacco ormai consumatosi rispetto alle prime ricostruzioni divisionarie. Tutti i compagni di Conrado, afferma, volevano vivere, sia quelli che sono sopravvissuti che quelli che sono invece periti in combattimento, e questo, per la voce narrante, è difficile da spiegare "sencillamente, claro, sin tópicos, sin recurrir a las frases grandilocuentes, tartarinescas" (Salvador, 1954: 221), che erano abituali nella narrativa anteriore. L'esperienza bellica è quindi centrale non nella costruzione di un'illusoria idea di coraggio, ma per scoprire il valore della vita (Salvador, 1954: 221), lo stesso concetto che sviluppa Affinati nel commento a *Il sergente nella neve*, secondo il quale Rigoni

ISSN: 1594-378X

Stern presenta la guerra come una scuola del limite, che in contrasto con le sofferenze patite fa risaltare proprio l'unicità della vita, che diventa un bene inestimabile (Affinati, 2014: 133).

Questa distinta consapevolezza non suppone in ogni caso un'apostasia dell'ideale, ma un riconoscimento più realistico e intimo del fatto che di fronte alla brutalità della guerra anche il miglior combattente, quello più edotto circa la responsabilità storica contratta con la decisione di arruolarsi, si sorprende a pensare che cambierebbe volentieri quell'orizzonte vitale in cui si cercava la gloria con cose semplici e casalinghe come un bagno caldo, biancheria intima libera dai pidocchi e una fetta di pane (Royo, 1956: 34).

Se perfino i volontari più ideologizzati e coraggiosi iniziano a mostrare le proprie debolezze e a scalfire il racconto monolitico dell'eroe al fronte, non sorprende che proprio in questi testi compaiano i primi episodi di automutilazioni, suicidi e diserzioni, o che semplicemente si inizi a dar conto del fatto che, quando vengono feriti, i soldati non sono più smaniosi di guarire rapidamente per tornare in battaglia. Al contrario, la permanenza in ospedale viene salutata quasi con sollievo, poiché significa l'allontanamento dall'inferno dei combattimenti (Salvador, 1954: 133). Nel caso di Lalo di *Algunos no hemos muerto*, invece, il desiderio di tornare al fronte prima del recupero completo dalle proprie ferite viene indicato dal medico che lo ha in cura come un effetto del misticismo della guerra (Ydígoras, 1984: 173). Tuttavia, questo assume nelle parole del dottore una serie di caratteristiche nefaste –la principale delle quali è il disadattamento perenne che interessa i soldati (Ydígoras, 1984: 173)– che eliminano dalla narrazione qualsiasi tipo di potere di seduzione che poteva avere invece nelle ricostruzioni romanzesche precedenti. Interessante, in questo senso, è segnalare la frattura tra l'atteggiamento del personaggio narratore nel tempo della storia e nel tempo della narrazione: il soldato Lalo in guerra non può fare a meno di cedere alla folle e forse autolesionista pulsione di tornare a combattere, mentre il narratore Lalo, nel successivo momento della messa per iscritto delle sue vicende, non condivide più le scelte del se stesso del passato. Nella narrazione non si trova alcun innalzamento mitico della guerra nelle parti a carico della voce narrante, bensì solo nei dialoghi o nei monologhi interiori diretti o indiretti del soldato; il racconto di *Algunos no hemos muerto* diventa uno degli esempi più immediatamente riconoscibili degli effetti della disillusione sui volontari della División Azul, di quella perdita della fede, politica e addirittura religiosa, che i personaggi manifestano come stato traumatico in relazione alle atrocità dei combattimenti presenziati (Ydígoras, 1984: 160).

Un altro effetto del rifiuto crescente della guerra sono i casi di automutilazione fra i soldati; uno dei primi che compare nella narrativa divisionaria è quello del *Turuta*, un soldato semplice de *El sol y la nieve*, che, "hambriento, atontado por el frío, comido por los piojos, molido por los golpes" (Royo, 1956: 154), si spara con il fucile ad un polso fingendo in seguito un incidente. Scoperto, confessa al suo capitano che in un primo momento aveva pensato al suicidio, ma poi aveva optato per l'automutilazione come una soluzione meno drastica (Royo, 1956: 157). Anche ne *Il sergente della neve* troviamo un alpino che in varie occasioni cerca di procurarsi una ferita che lo allontani definitivamente dal fronte, e che alla fine, dopo essersi sparato ad un piede, viene condotto prima all'ospedale e poi al suo paese, in Italia, benché sia il narratore che il tenente della squadra sappiano la verità sull'accaduto (Rigoni Stern, 2014: 24). Se la paura di questo alpino è vista con indulgenza e comprensione, poiché nel testo non si insinua neanche che incorra in un qualche tipo di castigo per il proprio gesto, e anzi il narratore sembra essere rasserenato del fatto che ora il soldato potrà godersi in pace una pensione a casa sua, nel romanzo di Royo non c'è pietà per il povero Turuta, che quando confessa il suo delitto è condannato a morte nonostante sia evidente la contrarietà dello stesso capitano che deve prendere la decisione (Royo, 1956: 158). La disciplina militare, ne *El sol y la nieve*, prevale sulla compassione dei compagni e dei superiori del Turuta, che viene immediatamente fucilato. Nel momento della fucilazione, il lettore si trova nuovamente di fronte non ad un

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

militante nella sua interezza[3], bensì ad un uomo atterrito dalle circostanze, posizionato di fronte al plotone di esecuzione come fosse uno spaventapasseri e che probabilmente muore prima di essere raggiunto dalla scarica dei proiettili, "de frío y de extenuación moral y material" (Royo, 1956: 158-159).

Dopo l'automutilazione, l'ultimo tabù ad essere infranto è quello dei suicidi fra i soldati. Nelle opere di Bedeschi e Rigoni Stern questi vengono menzionati in particolar modo nei momenti della narrazione che si riferiscono alla marcia nella sacca, quando la disperazione e la follia si impongo fra gli stremati alpini ad ogni passo. In due occasioni il narratore de *Il sergente nella neve* è sopraffatto dalla disperazione e medita, forse inconsciamente, il suicidio. La mancanza di sonno, in un momento preciso, lo porta alla consapevolezza di essere di fronte a due sole soluzioni, impazzire o spararsi (Rigoni Stern, 2014: 62); mentre in un'altra occasione si abbandona sulla neve, vinto dall'estenuazione, ma viene salvato da un tenente che lo aiuta a rialzarsi, chiedendosi con angoscia quanti altri uomini, invece, si sono lasciati andare allo stesso modo durante la marcia per non risvegliarsi più (Rigoni Stern, 2014: 96). Anche in *Centomila gavette di ghiaccio* si dà notizia di coloro che, per porre fine ai patimenti inumani della ritirata, decidono di soccombere alla follia suicida e spararsi (Bedeschi, 1970: 366), o che si rilasciano sulla neve come relitti, incapaci di andare avanti ed abbandonati a se stessi (Bedeschi, 1970: 317), lasciati ad agonizzare e morire sulla pista di ghiaccio poiché "la colonna ignorava ogni tormento, procedeva implacabile e compatta buttando a margine le scorie, trascinando senza pietà ogni pena e ogni uomo verso il tragico e sconosciuto e allucinante traguardo dell'ovest" (Bedeschi, 1970: 320).

In *Algunos no hemos muerto*, invece, il ritrovamento del corpo del compagno Manuel impiccato ad un abete, da parte del narratore (Ydígoras, 1984: 310-311), è intelligibile solamente a posteriori. Al menzionare la morte di un altro soldato, Blanco, si racconta che questi, catturato dai russi in un'imboscata, preferì suicidarsi sottraendo un'arma ai propri carcerieri ad affrontare il destino di prigionia che lo attendeva, e l'episodio si conclude con la frase "Blanco fue en busca de Manuel…" (Ydígoras, 1984: 313), che insinua nuovamente il dubbio circa il precedente possibile suicidio del soldato, dopo l'angosciosa domanda di Lalo al cadavere dell'amico: "¡Dios! ¡Dios! ¿Qué has hecho?" (Ydígoras, 1984: 311), anche se ciò non chiarisce se la morte di Manuel sia effettivamente un suicidio o anch'egli sia caduto in una trappola sovietica. Ciò che permane è l'ambiguità che circonda l'evento e l'orrore del narratore alla vista del cadavere dell'amico, de "las piernas y los brazos, ¡pingajos mejor!, aún balanceándose…" (Ydígoras, 1984: 310).

Anche la morte dei commilitoni, ormai, ha perso qualsiasi afflato lirico, e viene mostrata in tutta la sua crudezza: corpi invasi dalla cancrena e sfigurati dalle mutilazioni, cadaveri dilaniati, abbandonati sui campi di battaglia e descritti nei minimi dettagli. La morte è osservata da vicino, privata di qualunque possibile poesia, e coglie i soldati "con una expresión llena de asombro en los ojos" (Salvador, 1954: 291), non più con il sorriso sulle labbra di coloro che la accettano come dolce dovere patriottico (Sawicki, 2001: 98); e si accompagna inoltre alla coscienza, nei sopravvissuti che sconfitti si ritirano, di abbandonare in terra straniera tanti

[3] Nel romanzo di Rodrigo Royo permangono ancora, nonostante l'evidente cambio narrativo che si sta commentando nel corpo del testo, alcune immagini che fanno riferimento ad una narrazione in cui è centrale la mitologia dell'eroe. Di contro alla fucilazione del Turuta e alla miseria che questa mostra si trova infatti nello stesso testo l'esecuzione di Santiago, il fratello del protagonista José Luis che si schierò durante la Guerra Civile con il bando repubblicano e che in seguito alla fine del conflitto emigrò in Russia, dove diviene un importante commissario politico, attivo nella resistenza contro le truppe dell'Asse. Quando è arrestato e condannato a morte, un personaggio presente alla scena racconta che "no he visto nunca a un hombre que luchara de aquella manera y que supiera morir con tanta entereza. Lo fusiló gente de mi batería. Yo lo vi. Antes de fusilarlo, tenía más de veinte heridas y estaba tan tranquilo" (Royo, 1956: 352).

ISSN: 1594-378X

compagni che restano "nei campi di grano e di papaveri e tra le erbe fiorite della steppa assieme ai vecchi delle leggende di Gogol e di Gorky" (Rigoni Stern, 2014: 116).

In conclusione, possiamo affermare che

> entre el hecho bélico y el literario se establece una relación privilegiada. La guerra lleva al hombre a los momentos de mayor tensión emocional y anímica que puede soportar, y es consecuentemente lógico que la literatura encuentre en este tema un filón inagotable de situaciones, experiencias y reacciones" (Caballero Jurado e Ibáñez Hernández, 1989: 13).

La guerra sul fronte orientale, per la grandiosità dello scontro, l'altissimo numero di vittime, il panorama in cui si svolge –un Paese le cui condizioni climatiche estreme rendono ancora più drammatica l'esperienza militare– e le implicazioni ideologiche che suppone ne fanno un argomento privilegiato centrale nella narrativa testimoniale scritta dai reduci. La letteratura italiana e spagnola, come abbiamo analizzato, rappresentano in maniera affine gli avvenimenti dell'Operazione Barbarossa, anzitutto poiché i rispettivi eserciti condivisero lo schieramento, combattendo entrambi con le truppe della Germania nazista a partire da presupposti ideologici affini.

Ciononostante, una parte dei romanzi spagnoli sull'argomento non può essere comparata quasi in alcun modo alla produzione italiana; si tratta delle prime rielaborazioni narrative circa il conflitto, scritte negli anni Quaranta e di impostazione apertamente falangista, caratterizzate da toni propagandistici e incentrate sull'innalzamento dell'esperienza bellica e dell'eroismo dei volontari che combatterono contro il nemico comunista.

Cronologicamente posteriori a queste opere sono invece quei romanzi che sì hanno svariati punti di contatto con la letteratura testimoniale italiana, poiché suppongono un cambio narrativo rispetto alla produzione precedente che sorge da un sentimento di disillusione nei confronti della realtà della guerra, delle motivazioni ideologiche che portarono ad essa e, soprattutto, dell'immaginario trionfalista che se ne dava. Romanzi come *División 250*, *Algunos no hemos muerto*, *Il sergente nella neve* e *Centomila gavette di ghiaccio* danno una rappresentazione della campagna di Russia che si allontana nettamente dalle narrazioni dei veterani falangisti che per primi diedero testimonianza delle proprie vicissitudini. In questa narrativa, come abbiamo visto, l'abbandono degli obiettivi propagandistici si accompagna anzitutto al rifiuto di una strumentalizzazione politica delle proprie opere; la ricreazione dell'universo bellico non è più atta alla propagazione dell'ideale fascista o falangista, mirando piuttosto ad un'analisi del passato in vista di un futuro libero "dalla barbarie della guerra" (Bedeschi, 1970: VII).

A livello squisitamente letterario, questi presupposti, esplicitati da alcuni degli autori nei prologhi (Bedeschi, 1970, 1971; Salvador, 1954; Ruiz Ayúcar, 1976), hanno come primo risultato un chiaro cambio tematico delle vicende narrate, inserendo nelle narrazioni riferimenti espliciti alla crudeltà della guerra, al riconoscimento degli errori di valutazione al momento dell'arruolamento, all'inserzione di episodi che per la prima volta narrano le sconfitte del proprio esercito e le incredibili sofferenze patite dai soldati, ma anche dalla popolazione civile del Paese occupato. La prosa si fa meno ampollosa e ricercata, aperta alla rappresentazione realista degli scenari di guerra, quand'anche si tratti di portare alla luce eventi raccapriccianti e di estrema violenza come la morte dei propri commilitoni.

La memoria dei testimoni italiani e spagnoli che parteciparono alla campagna di Russia risulta in ultima istanza intimamente connessa proprio grazie a un sentire comune dei reduci, che si basa sia su un intimo rifiuto della guerra in quanto inutile e disumanizzante barbarie, che sulla disillusione di una generazione cresciuta e formatasi nel seno della cultura bellicista fascista, sul riconoscimento tardivo degli inganni della retorica propagandistica, che viene in

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

questi romanzi disarticolata dal suo interno. È un sentimento trasversale che, mentre in Italia avrà risultati più immediati con la caduta del regime mussoliniano ed il ritorno alla democrazia, in Spagna avrà una vicenda di più lungo corso; rimane tuttavia emblematico il fatto che proprio dai militanti più ideologizzati che marciarono al fronte, come Dionisio Ridruejo, sorsero i primi germogli di un'insoddisfazione che avrebbe portato ad una rottura sempre più aperta con il regime, e che forse ha radici proprio nell'avventura orientale e nella sconfitta storica di quell'ideologia di stampo fascista che portò i divisionari alla guerra e allo scontro con una realtà immediata, cruenta e indomabile da una retorica svuotata di senso e avulsa dall'esperienza pratica.

Bibliografia

AFFINATI, Eraldo (2014) "Mario Rigoni Stern e le ragioni dell'uomo" in Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, Torino, Einaudi, pp. 129-139.

BEDESCHI, Giulio (1970) *Centomila gavette di ghiaccio*, Milano, Mursia.

BEDESCHI, Giulio (1971) *Il peso dello zaino*, Milano, Garzanti.

BERNECKER, Walther L. e Sören BRINKMANN (2009) *Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y la política españolas (1936-2008)*, Madrid, Abada Editores.

CABALLERO JURADO, Carlos e Rafael IBÁÑEZ HERNÁNDEZ (1989) *Escritores en las trincheras. La División Azul en sus libros, publicaciones periódicas y filmografía (1941-1988)*, Madrid, Ediciones Barbarroja.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Antonio José (1946) *Ida y vuelta*, Barcelona, Luis de Caralt.

KLEMPERER, Victor (2014) *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, trad. Adan Kovacsics, Barcelona, editorial minúscula.

MAINER, José-Carlos (2013) *Falange y literatura. Antología*, Barcelona, RBA Libros.

MORENO JULIÁ, Xavier (2015) *La División Azul. Sangre española en Rusia, 1941-1945*, Barcelona, Crítica.

NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2005) "Los vencedores vencidos. La peculiar memoria de la División Azul, 1945-2005", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 4, pp. 83-113.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1985) "En torno al lenguaje poético fascista. La metáfora de la Guardia Eterna", *Letras de Deusto*, 15, 31, pp. 73-96.

PETACCO, Arrigo (2012) *L'armata scomparsa. L'avventura degli italiani in Russia*, Milano, Mondadori.

PRILL, Ulrich (1998) "Mitos y mitografía en la literatura fascista" in Mechthild Albert, ed., *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 167-179.

RICOEUR, Paul (2006) *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

RIGONI STERN, Mario (2014) *Il sergente nella neve*, Torino, Einaudi.

ISSN: 1594-378X

RODRIGO, Javier (2013) *Cruzada, paz, memoria. La Guerra Civil en sus relatos*, Granada, Editorial Comares.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (2012) "La contribución de la División Española de Voluntarios a la invasión de la URSS", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 34, pp. 91-118.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008) *Historia de la literatura fascista española*, vol. I, Madrid, Akal.

ROYO, Rodrigo (1956) *El sol y la nieve*, Madrid, Gráficas Cíes.

RUIZ AYÚCAR, Ángel (1976) *La Rusia que yo conocí*, Madrid, Fuerza Nueva Editorial.

SALAS, Ramón (1989), "La División Azul", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 2, pp. 241-269.

SALVADOR, Tomás (1954) *División 250*, Barcelona, Ediciones Domus.

SAWICKI, Piotr (2001) *Las plumas que valieron por pistolas. Las letras en pugna con la historia reciente de España*, Wrocklaw, Uniwersytetu Wroclawskiego.

YDÍGORAS, Carlos María (1984) *Algunos no hemos muerto*, Madrid, Editorial CYR.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco, de Max Aub, o la necesidad de reescribir la historia

BARBARA GRECO
Universidad de Turín

Resumen
Durante su exilio en México Max Aub escribió, entre otras cosas, el cuento *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, cuya relación dialógica con la historia se define tanto a través de la estética como por medio del contenido. Después de un breve marco teórico que concierne el género de la ucronía, se investiga cómo Aub se sirve de éste para reflexionar sobre la historia reciente de España y transmitir su visión crítica de los refugiados españoles. Finalmente, se enfoca el mensaje pesimista del autor, quien encuentra en el humor un alivio contra la insensatez del ser humano.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Abstract
Durante il suo esilio in Messico Max Aub scrisse, fra gli altri, il racconto *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, che stabilisce un rapporto dialogico con la storia sia mediante la sua componente estetica che semantica. Dopo una breve introduzione teorica relativa all'ucronia, si esamina la funzione che questo genere svolge nell'accogliere le riflessioni di Aub sulla storia recente della Spagna e la sua visione critica dei rifugiati spagnoli. Infine, si analizza il messaggio pessimista dell'autore, che rintraccia nell'umorismo un conforto contro l'insensatezza dell'essere umano.

La Historia es semi-invención y viene con el tiempo
a ser una verdad variable, según el presente.
M. AUB

Múltiples son las modalidades que la literatura adopta para reflexionar sobre la historia y, por ende, sobre el hombre y su papel en el mundo. Además del tradicional planteamiento realista, que supone la reproducción de un determinado contexto a través de la descripción de episodios o personajes históricos y que suele servirse de géneros como la novela histórica, realista y social, el escritor puede analizar la historia trastocando las categorías del espacio y del tiempo y llegando, por lo tanto, a una reescritura de la misma. Si dicha operación literaria conlleva la creación de mundos alternativos y ficticios, es también cierto que la dimensión imaginaria en la cual se proyecta la historia no está nada exenta de especulación crítica. Mejor, el recurso a la fantasía le brinda al autor la posibilidad de llevar a cabo una crítica social y política borrando las fronteras impuestas por la verosimilitud y sorteando, en muchos casos, la censura. Como es bien sabido, la invención de espacios narrativos irreales constituye el principio cardinal del género utópico, cuyo nombre procede del término deliberadamente ambiguo "utopía" –del griego *ou-topos* (ningún lugar), homófono, en inglés, de *eu-topos* (buen

Barbara GRECO, "*La verdadera historia de la muerte de Franco*, de Max Aub, o la necesidad de reescribir la historia", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 217-223.
Recibido el 20/03/2016 · Publicado el 16/12/2016

lugar)–, acuñado por Thomas More como título de su obra homónima para indicar un lugar perfecto pero inalcanzable. La publicación de dicha novela (1516 ca.), inspirada en *La república* de Platón, ha sentado las bases de este género filosófico-literario, que traza el cuadro de una sociedad ideal en contraste –polémico– con la sociedad real. Con el paso de los siglos, las obras utópicas han ido ampliando su horizonte narrativo, bien perfilando mundos indeseables, bien sustituyendo el viaje en el espacio con un viaje en el tiempo. En el primer caso se hablará de distopía o cacotopía, género que Merino, en su definición acuñada para el DRAE, considera una "representación imaginaria de una sociedad futura con características negativas causantes de la alienación humana", mientras que por lo que se refiere a la manipulación de la esfera temporal se adopta el término "ucronía" (*ou cronos*: tiempo que no existe). La ucronía, que puede considerarse como una historización de la utopía –o de su contrario, la distopía– es, según el DRAE, una "reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder" o, como se lee en la enciclopedia de ciencia ficción, "an account of Earth as it might have become in consequence of some hypothetical alteration in history". Se trata, por lo tanto, de un género que investiga cómo una diferente evolución de determinados acontecimientos reales podría haber modificado el devenir histórico.

Esta categoría literaria, también conocida como historia contrafactual, historia alternativa o fantahistoria, se remonta al siglo XIX y debe su origen al filósofo positivista francés Charles Rounivier, autor de *Uchronie, l'utopie dans l'histoire* (1857), texto en el que se imagina un desarrollo alternativo de la civilización occidental. En cualquier caso, las ucronías se configuran como reescrituras del pasado que emergen a partir de hipotéticos escenarios históricos y, tal como las utopías, no representan un vehículo expresivo meramente literario, sino que se extienden también a otros ámbitos artísticos (en particular al sector cinematográfico y televisivo)[1], gracias a su transversalidad. Circunscribiendo nuestra observación al área románica, podríamos mencionar, entre las novelas ucrónicas más conocidas, la trilogía italiana de Enrico Brizzi, titulada *Epopea fantastorica italiana* y formada por *L'inattesa piega degli eventi* (2008), *La nostra guerra* (2009) y *Lorenzo Pellegrini e le donne* (2012); *História do cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago; *La Victoire de la Grande Armée* (2010) de Valéry Giscard d'Estaing; *Els ambaixadors* (2013) de Albert Villaró; *En el día de hoy* (1976) de Jesús Torbado. En general, el ucronista elige como punto de partida un acontecimiento real bien conocido e importante, el llamado "evento divergente", cuyo cambio generaría una nueva historia del País protagonista. Por esta razón, los temas más recurrentes de la ucronía –desde la antigüedad hasta la época contemporánea– son el imperio romano, el descubrimiento de América, la revolución francesa y las guerras mundiales[2]. Las obras ucrónicas pertenecientes al panorama literario español, en cambio, suelen retener los episodios que más han influido en la historia reciente de la península, es decir la guerra civil y su consecuencia, la dictadura franquista. La susodicha novela de Jesús Torbado, galardonada con el Premio Planeta en 1976, que hipotiza la victoria del bando republicano, atestigua la afirmación de este fenómeno, que empieza a difundirse paralelamente al proceso de transición democrática[3].

Ejemplo magistral de esta categoría literaria, el relato de Max Aub titulado *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, objeto de este análisis, fue publicado en México en 1960, aunque pudo circular en España, libre de censura, sólo casi veinte años después. El cuento, compuesto por cinco capítulos, postula la ucronía del asesinato del generalísimo a partir de

[1] Podríamos recordar el falso documental español *Viva la república* (2008) y la película hollywoodiana *Inglorious basterds* (2009) de Quentin Tarantino.
[2] Para profundizar el tema, cfr. *L'histoire revisitée: Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes* de Éric B. Henriet.
[3] Entre las ucronías que versan sobre la guerra civil y fueron compuestas durante la transición figuran *El desfile de la victoria* (1975) de Fernando Díaz-Plaja y *1936-1976. Historia de la II República Española* (1976) de Víctor Alba.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

una original perspectiva amargamente irónica, que fotografía el contexto mexicano de los refugiados españoles, introduciendo elementos absurdos y grotescos. Intentaremos, en este breve estudio, internarnos en él investigando el "evento divergente" y su relación con la historia, para luego acercarnos al mensaje del autor.

De acuerdo con la crítica aubiana, la connotación ética que caracteriza toda su producción puede manifestarse de forma más explícita en las obras políticamente comprometidas, o disfrazada bajo una máscara lúdica que *esperpentiza* la realidad y se concreta en el juego apócrifo[4]; juego que genera tres tipologías de falso: los falsos literarios, artísticos e históricos. Según el grado de verosimilitud, además, se distinguirá entre falsos evidentes, parciales y creíbles[5]. Gracias al enfoque ucrónico –la ucronía, como se ha comentado, reinventa la historia–, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* se coloca, entonces, entre los falsos históricos evidentes. Aub, en este cuento, expresa su voluntad testimonial retratando la realidad mexicana de los transterrados españoles (que él conocía personalmente), objeto de una crítica ocultada, como se verá, bajo el recurso de la ironía.

Entre los cuentos mexicanos de Aub, *La verdadera...*[6] constituye, sin lugar a dudas, el que sigue gozando de mayor fama y difusión, como demuestra la transposición cinematográfica realizada por Arturo Ripstein en *La virgen de la lujuria* (2002): el director mexicano inserta, a manera de colofón de la película, un cortometraje titulado *La verdadera muerte del caudillo Francisco Franco*, protagonizado por el "mesero" Nacho, personaje principal del relato aubiano en que se inspira[7]. El éxito, tanto de público como de crítica, que el cuento obtiene en México desde su publicación, se repite en España solo después de la primera edición española, a cargo de Seix Barral, fechada 1979. En efecto, Soldevila señala que no solo la censura prohibió su circulación legal, sino que los medios de comunicación oficiales vedaron hasta la mención del título, suponiendo que incitaría el asesinato de Franco (Soldevila Durante, 2001: 308–309). La reacción exacerbada de la censura franquista ante esta publicación, considerada como una verdadera amenaza política, implicará para Aub, en 1965, la denegación del visado para volver a España; decisión que el secretario del Patronato de Presos y Penados justifica, como apunta el autor en sus diarios, alegando que "parece ser que escribió un libro titulado *La muerte de Franco* y otras cosas más, en que indica la forma de cómo terminar con nuestro jefe del Estado" (Aub, 1998: 360). En realidad, el autor aprovecha la ucronía del tiranicidio como pretexto literario para llevar a cabo una reflexión sobre la condición de los desterrados españoles, anclados al pasado e incapaces de integrarse en el País de acogida. La escasez intelectual de la censura, que Soldevila define 'torpeza', se patentiza en el desconocimiento del texto (*parece ser que*), cuyo juicio procede de la ambigüedad del título, que alude a la muerte del dictador y que no es casual. Éste, en efecto, delata el juego apócrifo del relato, puesto que promete algo *verdadero* aunque evidentemente falso (se publica en 1960, es decir quince años antes de la muerte de Franco), conllevando un guiño de complicidad al lector. Además de la relación que la crítica establece con *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (Cuenca Tudela 1996: 549) –que podría responder a una supuesta referencia paródica al género de las crónicas de India[8]–, el título remite también a *La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro*, cuento tamizado por elementos fantásticos que Aub publica por primera vez en *Sala de espera* en 1951. Al margen

[4] Cfr. Pérez Bowie 2003, Durán 1996, Londero 1996, Bagué Quílez 2006.
[5] Para un esquema de lo apócrifo aubiano, cfr. Orazi 2011.
[6] A partir de este momento y por razones de espacio, se indicará el cuento con esta abreviatura. La edición usada para este artículo es Aub, Max (1994), *Enero sin nombre. Los Relatos Completos del Laberinto Mágico,* Barcelona, Alba Editorial.
[7] Para un estudio sobre la relación intermedial entre el cuento y la película, cfr. García-Caro 2003.
[8] De hecho la primera parte del texto relata, con el estilo de las crónicas, la vida y el trabajo de Nacho en un lugar idílico, que es el café "El español".

ISSN: 1594-378X

de la red de nexos intertextuales que el título entreteje con estas dos obras, cabe destacar el significado que éste encierra con respeto al cuerpo del texto y las expectativas del lector que trae consigo. El título paradójico, que por su contraste con la realidad define el carácter ficcional del texto presentándolo como *verdadero*, introduce el estilo del cuento, en el que la inverosimilitud intencional resulta injertada en un contexto histórico real, mediante un vortiginoso juego entre verdad y mentira. Como en todo apócrifo aubiano, se desdibujan los límites entre realidad y superchería gracias a la presencia de personajes reales que se intercalan en la narración y que ofrecen un cuadro fiel del contexto del tiempo. Un claro ejemplo de esto se descubre en la mención de los intelectuales mexicanos que frecuentan el café "El español", telón de fondo de buena parte de la narración, y que le brindan al lector una fotografía de los artistas de los años 30:

> Los Revueltas, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Octavio Barreda, Luis Cardoza y Aragón, Lolito Montemayor, José y Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Manuel Rodríguez Lozano, Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín, Chucho Guerrero Galván, Siqueiros, a veces Diego Rivera, hablaban de literatura, de la guerra española, de arte. (Aub, 1994: 410)

Junto con la aparición de estos artistas, que se cruzan con figuras de fantasía, tal como el protagonista, la ambientación geográfica del relato contribuye asimismo a dinamizar la coyuntura dialéctica de verdad y artificio: se describen, con precisión toponímica, las calles centrales de Ciudad de México, donde Nacho vive y trabaja, y los barrios madrileños con sus bares y tabernas. Esta polaridad que recorre el texto funcionando de engranaje mixtificador –y que informa toda la obra apócrifa aubiana– ha llevado la crítica a aplicar al relato el marbete del "realismo trascendente", recuperando la definición propuesta por Aub en su *Discurso de la novela española contemporánea*:

> Todo parece predecir el éxito de un realismo que un crítico mejicano adjetivó trascendente, y a mi juicio con acierto. No por la importancia, sino por el hecho de ser un arte llamado a traspasar y penetrar en un público cada vez más amplio. Realismo en la forma pero sin desear la nulificación del escritor, como pudo acontecer en los tiempos del naturalismo. Subjetivismo y objetividad parecen ser las directrices internas y externas de nuestra novelistica. (A*pud* Rodríguez Fischer, 1996: 7)

Se trata de un planteamiento estético que consiste en la interpolación de lo real (figuras históricas, detalles geográficos) en la impostura literaria y que, en el cuento que nos ocupa, desemboca en el género ucrónico, favoreciendo una especulación sobre la historia a partir de un enfoque imaginario. Esta dimensión lúdica conlleva, en palabras de Pérez Bowie, una "violenta subversión formal, cuya capacidad extrañante potencia extraordinariamente la efectividad del mensaje"(2005: 107). En efecto, el autor aprovecha esta técnica híbrida para denunciar el inmovilismo que afecta a todos los exiliados españoles, independientemente de su ideología política, poniendo en boca del protagonista su visión crítica de aquellos. Nacho, personaje en apariencia común y flojo que vive de su trabajo, asiste, incrédulo, a la llegada de los españoles, que rompen la armonía del café (irónicamente llamado "El español") con actitudes que él considera toscas y presuntuosas. Los refugiados monopolizan el bar provocando la huida desesperada de los demás clientes y transforman, con su tono "duro, hiriente, que trastornaba" la tranquila atmósfera del bar en pesada e irrespirable:

> Los refugiados, que llenan el café de la mañana a la noche, sin otro quehacer visible, atruenan: palmadas violentas […] protestas, gritos desaforados,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> inacabables discusiones en alta voz, reniegos, palabras inimaginables públicamente para oídos vernáculos. (Aub, 1994: 413)
>
> El ruido, las palmadas (indicadoras de una inexistente superioridad de mal gusto) la algarabia, la barahunda, la estridencia de las consonantes, las palabrotas, la altisonancia heridora; días, semanas, meses, años, iguales a si mismos; al parecer, sin remedio. (Aub, 1994: 417).

La imagen de los desterrados que el relato restituye al lector se revela doblemente crítica, al concernir significantes y significados. Por un lado, Aub ataca la discordia ideológica y la "absoluta ignorancia americana", condenando, sobretodo, su obstinado aferrarse al pasado, que se traduce en la impotencia y en la queja estéril por la situación política española; queja expresada en el constante estribillo "cuando caiga Franco". Por otro lado, el autor ironiza sobre el tono vocinglero de los españoles, que ocasiona el disgusto de Nacho, obsesionado por "la c y la z y la ll a flor de labio, hiriendo los aires", al punto que llega a soñar "que le traspasaban la cabeza, de oreja a oreja, con un enorme alfiler curvo, en forma de C, en un pueblo catalán" (Aub, 1994: 414). Y la disonancia lingüística, causa de "rencor, úlcera e insomnio" en el protagonista, dota al cuento de un fuerte componente grotesco, que alcanza el paroxismo en el tercer capítulo del texto, cuando se convierte en el móvil del tiranicidio. Nacho, harto de escuchar los lamentos de los refugiados y convencido de que "la muerte de Franco resolverá todos sus problemas", organiza el asesinato con la complicidad de Fernando Marín Olmos, nuevo camarero del café. Este personaje, que entra en escena sólo en el tercer apartado, desempeña un rol fundamental en el desarrollo de la acción. Militante independentista, mujeriego, políticamente comprometido, como demuestra su implicación en un frustrado atentado contra el presidente Truman, el puertorriqueño simboliza el alterego de Nacho. De hecho, el protagonista viaja a Madrid con el pasaporte de Fernando, bajo cuya identidad lleva a cabo su resolución: sólo convirtiéndose en él podrá sacar su parte más valiente y astuta. El lector asistirá a la repentina transformación de Nacho, que, una vez en Madrid, conseguirá robar el uniforme militar a un teniente que engaña con habilidad y disparar contra Franco con extrema lucidez, simplemente "respondiendo a un impulso natural". Bajo el efecto de esta nueva identidad, Nacho se olvidará también de su anterior vida sedentaria y viajará por Italia, Francia, Bélgica, Holanda, Dinamarca y Alemania. Este juego de espejos, elaborado a partir de la construcción de dos identidades opuestas y contrarias que se excluyen mutuamente, alimenta la carga irónica del texto, restándole credibilidad al personaje y, por supuesto, al cuento. Mediante la invención de una trama inverosímil –la historia de un antihéroe que comete un asesinato político por motivos risibles–, Aub puede manejar las herramientas literarias más variadas, entre las cuales figuran el recurso a la ucronía y al humor, con objeto de expresar su visión de la historia. Mejor, la ironía, que connota esta ucronía aubiana, atraviesa todo el relato y se detecta en la presencia de lo absurdo y en la hiperbolización situacional, englobando una multiplicidad de significados que van de la denuncia del talante inmovilista de los españoles al mensaje final del texto, condensado en el epílogo. Nada más regresar a México, Nacho constata que "a los refugiados de antes se suman cien refugiados, de los otros, recién llegados" y, desilusionado, deja el trabajo y vuelve a Guadalara, asumiendo que "el mundo no está bien hecho". La conclusión del cuento se perfila como una respuesta tajante al interrogante que se plantea el anarquista Giaccardi del cuento *La merced* :

> Sí: matar a franco […] ¿Por qué no lo había intentado la FAI? ¿Por qué no lo habían hecho –o por lo menos intentado– en el Pardo? […] ¿Qué, quién le impedía ir y hacerlo? Con un nombre supuesto, llegaba a Barajas, pasaba la aduana, entraba a Madrid, iba al Pardo, esperaba, disparaba. (Aub 1994: 403–404)

ISSN: 1594-378X

De hecho, no será un español quien matará a Franco, sino un mesero mexicano, que actuará por razones nimias, sustituyéndose a los españoles. En suma, el gesto de Nacho adquiere una connotación fuertemente sarcástica y añade a la narración un componente más: la distopía. Este desenlace distópico, que, como suguiere Bagué Quílez, "invierte la aparente ejemplaridad del relato mediante un humorismo satírico, resignado y lucido" (2006: 161), concreta la reflexión del autor, cuya reescritura de la historia está destinada al fracaso, a la penosa constatación de la inmutabilidad del ser humano, frente a la cual sólo queda el bálsamo del humor.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

AUB, Max (1995) *Ciertos cuentos*, ed. de J. S. Carrera Lacleta et al., Segorbe, Fundación Max Aub.

——— (1998) *Diarios inéditos*, ed. de M. Aznar Soler, Barcelona, Alba.

——— (1994) *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico,* ed. de J. Quiñones, Barcelona, Alba Editorial.

——— (2001) *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, ed. de E. Meyer, Segorbe, Fundación Max Aub.

——— (2006) *Obras completas. Relatos II. Los relatos de El Laberinto Mágico*, ed. de L. Llorens Marzo y J. Lluch Prats, vol. IV–B, Valencia, Generalitat Valenciana, Biblioteca Valenciana, Institució Alfons el Magnànim.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006) "La ficcionalización de la realidad en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* de Max Aub", en M. Aznar, ed., *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Rencimiento, pp. 149–162.

BRAVO, Gianmario y Bruno BONGIOVANNI (2001) *Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia. Atti del convegno internazionale*, Firenze, Olschki.

CAUDET, Francisco (2005) *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra.

CUENCA TUDELA, Dolors (1996) "*La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* o la ficción y la realidad en la obra de Max Aub", en C. Alonso, ed., *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, vol. II, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, pp. 545–557.

DURÁN, Manuel (1996) "Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub", en C. Alonso, ed., *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, vol. II, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, pp. 123–135.

GARCÍA CARO, Pedro (2003) "Aub visto por Ripstein", *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, X, http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/garciacaro.htm

HERNÁNDEZ CUEVAS, Juan Carlos (2007) *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional de México. Tesis doctoral*, Alicante, Universidad de Alicante, http://www.eltallerdigital.com/

LONDERO, Eleanor (1996) "Max Aub, traductor fingido", en C. Alonso, ed., *Actas del Congreso*

Internacional "Max Aub y el laberinto español", vol. II, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, pp. 653–658.

MARRA LÓPEZ, José (1963) *Narrativa española fuera de España. 1939–1961*, Madrid, Guadarrama.

ORAZI, Veronica (2011) *Max Aub ovvero le strategie del falso*, en G. Mazzocchi et al., eds., *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a G. Caravaggi*, vol. II, Como–Pavia, Ibis, pp. 399–415.

PÉREZ BOWIE, Antonio (2005) "La ficcionalización del discurso fantástico. Sobre *Homenaje a Lázaro Valdés* de Max Aub", en J. Valender y G. Royo, eds., *Homenaje a Max Aub*, México, El colegio de México, pp. 127–141.

——— (2003) "Sobre el compromiso de Max Aub. La literatura como rebelión y como revelación", *Revista de occidente*, 265, pp. 39–52.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1996) "La actualidad de Max Aub", *Ínsula*, 593, pp. 7–9.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2003) *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*,Valencia, Generalitat Valenciana.

——— (2001) *Historia de la novela (1936–2000)*, Madrid, Cátedra.

——— (1973) *La obra narrativa de Max Aub*, Madrid, Gredos.

El expediente de la Comisión de Causas de Estado a Manuel José Quintana como ejemplo de las persecución de los liberales bajo el reinado de Fernando VII

ROCÍO TUDELA BRAVO
Universidad de Málaga

Resumen
La persecución a la que fueron sometidos los liberales con el regreso de Fernando VII a España es una línea de investigación que aun representa grandes interrogantes. La transcripción y estudio del expediente de la Comisión de Causas de Estado a tres de estos personajes perseguidos y acusados de atentar contra el sistema político tradicional español aportan una visión en primera persona de estos sucesos. El proceso se centró principalmente en el político y literato Manuel José Quintana, por lo que se convierte en una herramienta imprescindible para el estudio tanto de su repercusión política como literaria. Quintana fue juzgado por su intervención en los sucesos de la Guerra de la Independencia, a la vez que por las consecuencias de sus escritos oficiales para el gobierno, publicaciones periódicas y composiciones poéticas. Como complemento de este expediente se halla la *Memoria* escrita por Quintana en la que narró en primera persona cómo vivió estos hechos. El análisis de ambos testimonios sobre este suceso aporta una nueva visión tanto de la persecución liberal, como de la vida y obra de Quintana.

Abstract
The Liberals were subjected to persecution with the return of Fernando VII to Spain. This is a line of research that still presents great questions. The transcription and study of this open proceedings to three of these persecuted characters under the accusations of attacking the Spanish traditional political system, provide a first-person view of these events. The process was focused mainly on the politician and writer Manuel Jose Quintana, so it becomes an indispensable tool for studying both its political and literary impact. Quintana was tried for his participation in the events of the War of Independence, as well as for the consequences of his government official written records, periodicals publications and poetic compositions. Complementing this expedient, we have the *Memory* written by Quintana, that was narrated in first person and in which how he lived those facts is mentioned. The analysis of both testimonies about this event brings a new vision of both the liberal persecution, and the life and work of Quintana.

1. LOS LIBERALES Y EL REGRESO DE FERNANDO VII

El final de la Guerra de la Independencia, que se consolidó con la firma del 'Tratado de Valençay' el 11 de diciembre de 1813, no trajo a España la paz deseada. Los sueños del pueblo de inaugurar una nueva etapa de prosperidad y modernidad en el país se vieron frustrados cuando Fernando VII fue restaurado en el trono como monarca absoluto por Napoleón. La desilusión se apoderó de una sociedad que acababa de experimentar las tragedias de la guerra en primera persona. Los españoles habían sido protagonistas de un conflicto que, hasta en-

Rocío TUDELA BRAVO, "El expediente de la Comisión de Causas de Estado a Manuel José Quintana como ejemplo de las persecución de los liberales bajo el reinado de Fernando VII", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 225-249.
Recibido el 25/03/2016 · Publicado el 28/12/2016

tonces, no tenía precedentes en nuestra historia. La amenaza política que suponía la restauración del Antiguo Régimen unida a la crisis generalizada en la que se hallaba España como consecuencia de la guerra, propició el desencadenamiento de un clima tenso en el que la sociedad se encontró dividida en tres grandes sectores: afrancesados, liberales y absolutistas.

La crisis se extendió a todos los niveles. Los costes de la guerra provocaron el hundimiento de la Hacienda, problema que se convirtió en una lacra permanente hasta bien entrado el siglo XIX. Las consecuencias demográficas se hicieron notar no solo en la considerable cifra de muertos, sino que también en el número de heridos y las desastrosas epidemias de tifus, cólera y disentería sufridas por la población. La crisis de subsistencia ahogaba a un campesinado cada vez más diezmado y empobrecido que contemplaba la ruina de las cosechas y cargaba con las nefastas consecuencias del abandono de las zonas de cultivo por el alistamiento bélico, lo que llevó al agotamiento del país en buena medida, pues la agricultura era su principal fuente de riqueza. Del mismo modo, la guerra deterioró las industrias en todos sus aspectos, desde la destrucción de numerosas fábricas hasta la pérdida de mercados tan importantes como el colonial. La guerra también dejó su huella en las urbes. Muchas ciudades fueron arrasadas, se destruyeron edificios, monumentos históricos y se expoliaron obras de arte. En respuesta, las insurrecciones populares se convirtieron en una manifestación común del malestar español, así como el descontento del ejército se hizo patente a través de los frecuentes pronunciamientos. Por último, la cuestión americana fue un foco de especial atención sobre el que el monarca se volcó para tratar de impedir la inminente e irremediable pérdida de las colonias americanas, que aprovechando el conflicto franco-español estallaron, de forma espontánea y desorganizada, en una revolución independentista.

En este contexto se esperaba el regreso del monarca a España. El Deseado pasó la frontera el 24 de marzo de 1814 y fue recibido por don Francisco de Copons y Navia, capitán general de Cataluña, a orillas del río Fluviá. Una vez se encontró en suelo español mostró su intención de ejercer como soberano absolutista, hecho que le hizo perder la confianza que el pueblo había depositado en su figura. La Constitución de 1812, que era el símbolo del triunfo de las ideas liberales, fue derogada en Valencia el 4 de mayo de 1814 como muestra de la intención más inmediata del monarca por retornar al estado político anterior a la guerra. Por idéntica causa se ordenó la disolución de las Cortes y la persecución de los liberales. Estos hechos constituyeron los emblemas de su línea de acción política, así como las medidas de restablecimiento del tribunal de la Inquisición o la supresión de la libertad de imprenta denotaron el proyecto de pensamiento del nuevo gobierno inaugurado.

Estudiar el papel de los liberales en este momento histórico supone enfrentarse aún a muchos interrogantes sin resolver por la bibliografía existente, por lo que merece plantearse la necesidad de realizar un ejercicio de revalorización de la figura e imagen de los liberales para comprender que estos no buscaron la revolución, sino que se vieron inmersos en ella por la actitud del gobierno de Fernando VII. La primera generación de liberales ante la que nos encontramos sufrió la persecución, la marginación del poder, el encarcelamiento y el exilio. El primerizo movimiento liberal español fue particular por su exaltación del romanticismo y por su proyección no solo política, sino también literaria, que propició la publicación de todo tipo de textos, desde periódicos, boletines o folletos, hasta novelas, obras de teatro y poemarios. Estos hombres, a menudo, desarrollaron múltiples actividades con repercusión pública, como es el caso de Manuel José Quintana, secretario general de la Junta Suprema Central a la vez que autor del *Semanario Patriótico* y de obras de tal repercusión como *Poesías Patrióticas*[1]. A

[1] Los estudios que ha generado la personalidad de Manuel José Quintana se dividen en dos líneas: una histórica,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

través de la persecución liberal, Fernando VII allanaba el terreno para la efectiva restauración del Absolutismo y eliminaba del panorama político a personajes que despertaban verdadera admiración entre los españoles por su papel ante las circunstancias de la guerra recientemente vividas[2].

2. UN CASO DE PERSECUCIÓN: EL EXPEDIENTE DE LA COMISIÓN DE CAUSAS DE ESTADO A MANUEL JOSÉ QUINTANA, JOSÉ REBOLLO Y EUGENIO DE TAPIA

Los fondos del Archivo Histórico Nacional nos ofrecen la posibilidad de estudiar este periodo histórico a través de la documentación conservada sobre la Administración de Fernando VII. El caso que se analiza a continuación corrió a cargo de la Comisión de Causas de Estado, que fue creada por Real Orden para castigar, principalmente, a aquellos que habían actuado contra la soberanía del Rey. Fue precisamente por ese motivo por el que Manuel José Quintana, junto a José Rebollo y Eugenio de Tapia, fue enjuiciado, aunque esta no fue la única causa por la que se le procesó. El expediente (A. H. N., DIVERSOS-COLECCIONES, 118, n. 2), que se encuentra en buen estado de conservación, conforma un legajo de un centenar de folios aproximadamente, que no solo comprende el proceso judicial al que fueron sometidos los enjuiciados, sino también material complementario sobre la causa, e incluso los papeles personales que le fueron requisados a Quintana en su domicilio.

El proceso se inició cuando Fernando VII encargó al General Francisco Eguía que ejecutase el Real Decreto por el que se ordenaba el arresto de las personas recogidas en una lista elaborada por el propio monarca, a saber: Manuel José Quintana, José Rebollo y Eugenio de Tapia. Para llevar a cabo este proceso se nombraron como ministros a José María Puig, Jaime Álvarez de Mendieta, Ignacio Martínez de Villela, Francisco de Leiva y Antonio Alcalá Galiano. Se dispuso que los arrestados fuesen encarcelados en el cuartel de Guardias de Corps y en la cárcel de la Corona. El primer paso que se dio para iniciar el proceso, tras la conformación de la Comisión encargada del caso, fue publicar la diligencia de prisión de Manuel José Quintana. Éste fue apresado la noche del 10 de mayo de 1814 en su domicilio, situado en calle de la Salud en Madrid. Transcurridos los primeros días de prisión, el 15 de mayo, se le hizo nombrar a una persona de su confianza para que asistiese a la diligencia de reconocimiento de sus papeles, ante lo cual nombró a su hermano Domingo Benito Quintana. Así el 18 de mayo, el juez Antonio Alcalá Galiano, en presencia de Domingo Benito, procedió al reconocimiento de los papeles de los que Quintana disponía en su domicilio "y con toda escrupolosidad se

---

en la que se aborda su intervención en el escenario político, sobre todo, en los sucesos de la Guerra de la Independencia; y otra literaria, en la que se ha estudiado su producción poética casi exclusivamente. Por la relevancia de la figura de Quintana y por la ingente cantidad de publicaciones que ha dado lugar el estudio de su acción y obra, mencionar las obras de Derózier (1978, 1980), Alonso (1944) y Cano (1978). Entre los estudios más recientes hay que destacar el monográfico coordinado por Álvarez en la revista *Ínsula* (774, 2008) y las aportaciones de autores como Lara (2010) o Sánchez (2014).

[2] Las consecuencias de la Guerra de la Independencia suponen un amplísimo campo de estudio que ha generado una prolífica bibliografía. De este modo es posible encontrar no solo estudios generalistas, (Carr 2009) o (Vaca 2002), tanto de la repercusión de los acontecimientos en España, como en el resto de Europa, (Viguera 2010) o (Esdaile 2002), sino que la producción científica se ha diversificado de tal forma que existen estudios de materias específicas en prácticamente cualquier registro político, bélico, social, económico, literario o artístico: (De Diego 2009) o (Armillas 2001), entre otros. Sin embargo, la magnitud del conflicto y su consecuente complejidad hacen que sea imposible, por el momento, una especialización profunda en todos los campos. Con respecto al caso de estudio de este artículo he de destacar que si bien el movimiento liberal no es un campo olvidado por los investigadores, si es reseñable el hecho de que los momentos inmediatamente posteriores al regreso de Fernando VII a España y la subsiguiente persecución que acometió sobre los liberales, es una línea de investigación que aún tiene muchos datos que brindar. Ser ejemplo de ello es uno de los objetivos principales de este estudio, junto a la necesidad de revalorizar la lucha de algunos de los personajes castigados por la persecución del monarca.

ISSN: 1594-378X

separaron algunos de los quales mandó su señoria, que firmados por si, y por el Apoderado Dn. Domingo, se formase pieza separada que corriese unida á estos autos" (4r)[3]. Tras la revisión, 31 hojas pasaron a formar parte del expediente bajo el título de "Papeles de D. Manuel José Quintana".

Una vez que los documentos personales de Quintana se encontraron en manos de la Comisión[4], el monarca declaró que el proceso se encontraría sujeto a las leyes en todo momento, por lo que se debía

> evitar en la formacion y seguimto. de estas causas el menor defecto ó nulidad, y proceder en ellas con entero arreglo á nrâs Leyes Patrias, sabias, practicas, y costumbres de ntrôs tribunales; no pudiendose dudar que por ellas se trata de inquirir, justificar y castigar á los reos de los atroces delitos que se persiguen. (5v)

Tal fue su empeño en denotar la legalidad de las medidas adoptadas en el proceso, que ordenó que a los documentos del expediente se uniera un ejemplar de la Constitución, una colección de las actas, diarios y decretos, además de una certificación de los diputados que habían asistido o no a Cortes, e incluso una colección completa de los títulos: *La Abeja*, *El Tribuno Español*, *Semanario Patriótico*, *Duende de los Cafés*, *Redactor General*, *Universal* y otros similares. También se añadió una lista de los posibles testigos de los altercados sucedidos en las Galerías, Juntas y Cafés de Apolo y Patriota de Cádiz[5]. Establecidas las bases pertinentes se procedió al interrogatorio de Manuel José Quintana que, compuesto por 42 preguntas, se desarrolló entre los días 21 y 23 de julio de 1814.

2.1. Transcripción paleográfica del interrogatorio a Manuel José Quintana

Para la correcta y precisa lectura del interrogatorio al que fue sometido Quintana, inserto a continuación la transcripción literal del contenido del expediente en relación a su declaración[6]:

> Declaracion de Dn. Manuel José Quintana
>
> En la Villa de Madrid á veinte y uno de Julio de mil ochocientos catorce El Sor. Dn. Antonio Alcalá Galiano del Consejo de S. M. y Juez de estos autos, estando en el Quartel de Rs. Guardias de Corps sigo comparecer ante si a un hombre preso en el a su disposicion de quien S. S. tomo y recivio juramento por ante mi el Esnô y haviendolo echo segun se requiere por Dios y a una cruz segun forma de derecho y vaxo de el ofrecido decir verdad en quanto supiere y fuere preguntado en su virtud se le hicieron por S. S. las preguntas siguientes.
>
> Preguntado
>
> Diga y declare como se llama de donde es natural y vecino que edad estado y oficio tiene y si save el motivo de su posision Dijo Se llama Dn. Manuel José Quintana natural y vecino de Madrid de edad de quarenta y dos años de

[3] Tanto este fragmento del expediente, como los que se leerán posteriormente, se encuentran transcritos de forma literal respetando la acentuación, puntuación y abreviaturas presentes en el texto original. Con la finalidad de agilizar la lectura se indicará la referencia de la cita entre paréntesis, ya que todas proceden del mismo texto.
[4] La Comisión requisó los documentos que consideraba que se ajustaban a la inculpación de los cargos por los que se le enjuiciaba. El volumen de documentación se encuentra compuesta por los siguientes papeles: cartas personales, notas manuscritas relacionadas con la publicación del *Semanario Patriótico*, una relación de las deudas contraídas por su persona, un texto impreso bajo el encabezado de "Al Rey" y una copia impresa de su obra *España Libre*.
[5] Dicha lista no se encuentra adjunta en el expediente, tan solo es mencionada.
[6] El interrogatorio se extiende entre los folios 10r-27v del expediente.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

estado casado Secretario de S. M con ejercicio y de la ynterpretacion de lenguas que no save ni se presume el motivo de su prision y responde

Preguntado

Si conserva en su poder algunos papeles pertenecientes á el encargo de Secretario de la interpretacion de lenguas quales son y donde se hallan Dijo y noto porsi: Que conserva todos los papeles pertenecientes a la Secretaria, trasladados ultimam^{te}. a su casa y existen en una de sus piezas, que la tiene calle de la Salud num^{o}. dos q^{to}. segundo y responde

Preguntado

Si reconoce como escrita á el declarante la carta su fha en Sevilla seis de octubre de mil ochocientos doce firmada por J^{h}. Ydalgo q^{e}. se halla al folio primero de la pieza titulada Papeles reconocidos en la casa de D^{n}. Manuel Quintana; El Papel q^{e}. se halla al folio segundo de la misma pieza q^{e}. principia, Semanario Patriotico, y la esquela q^{e}. se halla á el folio tercero, que da principio Remitidos á Sevilla á Hidalgo Dijo vistos y reconocidos que reconoce los tres expresados papeles, el primero como carta dirigida á el declarante por quien se halla firmada, el segundo como minuta del anuncio q^{e}. se havia de poner en los diarios de Sevilla para venderse halli cincuenta juegos del Periodico yntitulado Semanario Patriotico, y cuya minuta esta escrita de su mismo puño y letra, y el tercero que tamvien se halla escrito de su misma mano es un apunte de los exemplares referidos y responde

Preguntando

Si reconoce el papel q^{e}. se halla al folio quarto de la expresada pieza, especie de nota, y el que se halla al folio quinto, q^{e}. principia Deudas q^{e}. he contraido desde el año de mil ochocientos diez Dijo que los reconoce como escritos ambos por letra suya, el prim^{o}. como un apunte de liquidacion de las cuentas del Semanario Patriotico, y el segundo como una Rota de las deudas q^{e}. ha contraido en la urgencia de estos años p^{a}. q^{e}. pudiesen constar en cualquier evento y responde

Preguntado

Que intervencion á tenido el declarante en la publicacion del Periodico yntitulado Semanario Patriotico, si fue edictor y en su caso si solo ó en comp^{a}. de otras personas quienes heran estas y q^{e}. objeto y fines se propuso en su publicacion Dixo: Que ha sido edictor y autor del referido papel en diferentes epocas acompañado de diferentes sujetos en unas y otras, en la prim^{a}. le acompañaron D^{n}. Eugenio Tapia; y D^{n}. Joaquin Abaitua, en la segunda no fue edictor ni autor, pues lo fueron D^{n}. José Blanco, y D^{n}. Ysidoro Antillon, y en la tercera fue el declarante autor y edictor, acompañado de D^{n}. Juan Alvarez Guerra, D^{n}. Eugenio Tapia, y D^{n}. José Rebollo: el objeto que se propuso en la publicacion de este papel, fue el de mantener el espiritu publico en la Guerra que tenia la Patria contra los franceses, y al mismo tpô ilustrar la opinion segun los alcances de los autores para que se hicieren en la Administracion y el Govierno aquellas reformas necesarias p^{a}. precaver los males tan orribles a donde la adbitrariedad de los tpôs pasados havian conducido a la Nacion y responde

Preguntado

Si conserva algun exemplar del expresado Periodico, donde se halla, y si en las doctrinas que en el se publicavan contenian maximas democraticas y destructoras de la Constitucion que havia regido siempre en España Dixo: que

no conserva ninguno, que ninguna de las maximas que se han puesto en este papel tenian el caracter de democraticas, por que la intencion y los principios que dirigian a los autores, fueron siempre de que en España existiese la Constitucion Monarquica heredetaria templada por leyes, para evitar los avusos de la adbitrariedad y responde

Preguntado

Si en el expresado Periodico se contenian expecies contrarias á la Soverania de S. M. q^{e}. la Nacion en Cortes havia jurado y reconocido, y aun proclamado en todos los pueblos libres de la dominacion francesa en el año pasado de mil ochocientos ocho Dijo: Que en este papel podria haver alguna especie consecuente a la Soverania declarada por las Cortes en la Nacion, pero que estas especies no pasaban en dho papel de meras opiniones manifestadas en un tpô en que la ley, dava esta facultad y que no sirven de impedimento para reconocer y obedecer la Soverania declarada por S. M. en su persona como reconoce y obedece y responde

Preguntado

Si aun antes de declararse por las Cortes la Soverania de la Nacion se publicaron en su Periodico algunos articulos relativos á este punto, en los que expresase convenian se hiciese esta alteracion en la Constitucion Española Dixo Que habiendo tanto tpô que se publicaron dhos papeles no puede tener presente si hay en ellos alguna especie q^{e}. diga relacion a la pregunta, pero le parece que no habra ninguna indicacion directa y adsoluta sobre el particular y responde

Preguntado

Si Jurada y reconocida la Soverania del S^{or}. D^{n}. Fernando Septimo por toda la Nacion si ha creido q^{e}. las Cortes llamadas extraordinarias sin otros poderes sus Diputados q^{e}. los q^{e}. prevenia la instruccion de la Junta Central y el primer Consejo de Regencia han podido privar á el Rey de esta prerrogativa, y sin constarles la voluntad de la mayor parte de la Nacion p^{r}. hallarse vaxo la dominacion de los Enemigos Dixo Que ignorava los terminos en que venian concevidos los poderes de los Diputados, y que creyo entonces q^{e}. la declaracion de la Soverania en la Nacion hera dirigida especialm^{te}. á justificar y apoyar la insurreccion contra los franceses y su Emperador que llamava á los Españoles insurgentes y rebeldes porque no condescendiamos con las pretensiones q^{e}. el se atribuia en virtud de las renuncias echas en Bayona y responde

Preguntado

Si antes de ser Secretario de la Ynterpretacion de Lenguas, y en el tpô de la revolucion obtubo algun ótro encargo ó destino del Govierno exprese qual sea y quanto tpô le sirvio Dixo: Que fue óficial mayor de la Secretaria grâl de la Junta Central desde principios de Enero de mil ochocientos nueve, hasta ultimos de feb^{o}. de mil ochocientos diez en q^{e}. fue suprimida dha Secretaria grâl, y que no puntualiza mas las fhas por no tenerlas presentes y responde

Preguntado

Si reconoce como escrita á el declarante la carta q^{e}. se halla al folio sesto y el septimo de la espresada pieza su fha en Sevilla nueve de Marzo de mil ochocientos catorce, firmada por Pereyra Dixo Que la reconoce como escrita á el declarante y responde

Preguntado

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

De quien y el amigo que se habla en la expresada carta y qual es la conjuracion á que hace referencia Dixo Que el amigo a quien hace referencia es Dn. Agustin de Arguelles, y la conjuracion es la que querian hacer aparecer á este sujeto como complice en las tramas de el llamado Audinot y responde

Preguntado

Si reconoce como escritas al declarante las Cartas qe. se hallan al folio octavo y nono sus fhas en Soria tres de febo. de mil ochocientos catorce firmada por Luis y Pedro Martinez de Aparicio, y Bartolome de Martin, y la otra por José Maria Puente con fha treinta y uno de Enero del mismo año Dixo: Que la primª. no es dirijida á el declarante como resulta de ella misma pero la reconoce por hallada entre sus papeles y hace relacion á el asunto de que halle tambien la segunda, la qual reconoce codirigida al declarante, y hace relacion una y otra á unos libros estraviados desde Soria á Osma en el tiempo de su emigracion y responde

Preguntado

Si reconoce como escrita á el declarante la Carta que se halla al folio diez y once de la expresada pieza firmada por foronda su fha en la Coruña a diez y seis de Abril de mil ochocientos catorce Dijo: Que si la reconoce como dirijida á el mismo, y que la ha conservado por contener en ella una lista de sujetos qe. devian tenerse presentes para hacer propuesta de individuos de la Junta de Censura de Galicia y responde

Preguntado

Que parte tenia en las propuestas qe. se hacian en la Junta de Censura, y si tenia alguna, si ha procurado elexir personas en quien concurriesen las cualidades tan indispensables en un encargo tan delicado, y particularmte. si heran afectos á la Religion Catolica Apostolica Romana que la Nacion profesa por su Constitucion con exclusion de toda otra, y al Sor. Dn. Fernando Septimo Nuestro Legitimo Rey Dijo: Que intervenia en estas propuestas como uno de los yndividuos de la Junta Suprema de Censura, y que en sus votos procuraban qe. los sujetos tubiesen esas calidades unidas a las de prudencia y saviduria propias para llenar el encargo y responde

Preguntado

Si reconoce el papel que se halla al folio doce de la expresada pieza que principia Satisfaccion que halla la Academia y el qe. se halla al folio trece especie de apuntacion y principia Dn. Ramon de Arguelles Dijo: Que el primero le reconoce como un primer apunte echo de su mano para el discurso de felicitacion a S. M. qe. se le habia encargado por la Academia Española de que es indibidual, y el segundo es el apunte de las señas de la Casa donde vive el dependte. de su Secretaria y responde

Preguntando

Si reconoce el impreso que se halla a los folios catorce, quince; y diez y seis especie de discurso dirigido á el Rey firmado por un ciudadano que le ama de veras y si save quien sea su autor Dijo Que le reconoce como hallado entre sus papeles y que ignora quien sea el autor y responde

Preguntado

Si reconoce como escrita á el declarante la carta qe. se halla desde el folio diez y siete de la expresada pieza hasta el veinte y uno inclusive firmada por

Cormyn su fha en Mexico diez y seis de Junio de mil ochocientos trece Dijo Que la reconoce como dirijida al declarante y responde

Preguntado

Si reconoce el ympreso q^{e}. se halla al folio veinte y dos de la expresada pieza y concluye en el treinta inclusive titulado España libre odas por D^{n}. Manuel José Quintana Dijo: Que reconoce dho papel como composiciones escritas por el declarante para aplaudir y excitar el entusiasmo Nacional contra la tiranía de Bonaparte y responde

Preguntado

Si reconoce como escrita al declarante la carta que se halla al folio treinta y uno de la expresa pieza firmada por J^{h}. Hidalgo su fha en Sevilla siete de noviembre de mil ochocientos doce Dijo: Que si la reconoce como escrita al declarante y relativa a los cincuenta juegos del Semanario remitidos á Sevilla p^{a}. venderse y de q^{e}. ya se ha echo mencion en las primeras preguntas y responde

Preguntado

Si no se le hace inverosimil que siendo uno de los edictores y autor del Semanario no conserve en su poder un exemplar Dijo Que aun quando parece inverosimil sin embargo es un echo cierto p^{r}. que el declarante no conserva exemplares de todas las obras q^{e}. ha escrito, y menos importancia a dado al referido papel que como obra de circunstancias le ha sido indiferente despues que estas han variado y responde

Preguntado

Si en el tpô que fue vocal de la Junta Suprema de Censura ha perseguido declarando como subersivos los papeles que tratasen de la Soverania de S. M. y de defender sus R^{s}. derechos, án aprobado estas doctrinas conformes a nuestras leyes patrias dijo: Que en cumplim^{to}. de sus funciones como vocal de la Junta suprema de Censura á procedido segun su leal saver y entender como hombre de providad con arreglo á las leyes cuya observancia se le encargava, que estos son los principios generales á que harreglado su conducta, y que su memoria no le recuerda casos particulares con que especificarla mas y responde ánadiendo que no hace memoria de que en caso alguno haya procedido por espiritu de persecucion de q^{e}. su caracter esta muy distante ni con la intencion de perjudicar los derechos de S. M. y responde

Preguntado

Si ha tenido noticia de un Decreto que se expidio para la convocacion de Cortes p^{a}. que concurriesen la Nobleza y Clero, y en su caso si save el jiro que se le dio dijo Que tiene noticia de dho decreto el qual se acordo por la Junta Central en los ultimos dias de su govierno en la Ysla de Leon; que este decreto se paso con los demas papeles de la Secretaria grâl á la Secretaria de estado quando la supresion de aquella; que desde aquella epoca el declarante no ha tenido la mas minima intervencion directa ni indirecta con dhos papeles como pueden informar de ellos los Archiveros de la Secretaria de estado que heran entonces; que tampoco ha tenido intervencion ni conocim^{to}. alguno en los asuntos comprendidos en dho Decreto ni antes ni despues, de la Convocacion de las Cortes, y q^{e}. por consecuencia ignora adsolutam^{te}. el curso q^{e}. tomo dicho Decreto y responde

Preguntado

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Si tiene noticia qe. haya havido algun fraude, dolo, ó omision en la ocultacion del expresado decreto con el objeto prâl de defraudar estas clases de la representacion que devian tener en las Cortes, y qe. solo huviese una representacion popular, medio segun ó el mas conforme y adecuado pa. democratizar una Nacion, y caso de haberlo savido exprese qual sea Dijo Que haviendo contestado qe. no tenia noticia ninguna del curso del expresado decreto, desde qe. fue pasado con los demas papeles de la Secretaria grâl a la de Estado no la puede tener de qe. huviese havido dolo, fraude u omision respecto de la manifestacion de este documento, qe. solo recivio hidea de su extravio por lo qe. se dijo en algun escrito año y medio despues sobre poco mas ó menos, y que el Declarante entonces expreso en los papeles publicos su sorpresa y su sentimiento de que se le creyese capaz de semejante infidencia y se ofrecio a manifestar la falsedad ó equivocacion de una imputacion de esta clase, a la qual en todo el curso de su carrera publica no havia dado ócasion; haviendose manejado siempre con la pureza y providad notorias a los Gefes y compañeros qe. ha tenido en ella, y el declarante orce tambien qe. al Publico y responde

Preguntado

Diga y declare si la carta que tiene reconocida firmada por Pereyra que se halla al folio seis y siete lo es por Dn. Luis ó Dn. Antonio Pereyra enpleados en Correos. Ó en otras oficinas, o si lo es de algun otro exprese de quien sea Dixo: Que es de Dn. Franco. Pereyra prevendado de la Sta. Yglesia de Sevilla y responde

En cuyo estado mando S. S. suspender esta declaracion para continuarla y leyda que le fue en ella se afirmo ratifico y expreso ser todo la verdad la firmo y S. S. la rubrico de todo lo que doy fé

Manuel José Quintana
(Rúbrica)

Ante mi
Antonio Herndo. Taraves

Continuacion a la declaración de Dn. Manuel José Quintana

En la Villa de Madrid a veinte y tres de Julio de mil ochocientos catorce estando en el Cuartel de Rs. Guardias de Corps El Sr. Dn. Antonio Alcala Galiano del Consejo de S. M. y Juez de estos autos hizo comparecer ante a Dn. Manuel José Quintana preso en el a su disposicion á efecto de continuarle su declaracion y vaxo del juramento que tiene prestado y a mayor avundamiento de nuevo ratifico por antemi se le hicieron por S. S. las preguntas sigtes.

Preguntado

Diga y declare si tiene noticia de haverse atentado contra la Soverania del Sor. Dn. Fernando Septimo, y contra los derechos y regalias del trono para establecer un Govierno democratico, privarle de su corona Real y de la posesion de sus Reynos, y si en su caso ha tenido alguna intervencion Dijo Que no tiene noticia ninguna de un proyecto tan desatinado y loco como el de establecer un govierno democratico en España, ni de atentado alguno dirigido a privar al Sor. Dn. Fernando Septimo de sus Reynos y prerrogativas qe. como á Monarca lexitimo le corresponden, y responde

Preguntado

Diga y declare si ha coadyubado á privar al Sor. Dn. Fernando Septimo de la Soverania del Reyno propalando maximas revolucionarias y estrabiando la opinion hacia la Soverania popular Dijo Que las maximas que ha procurado inculcar en sus escritos durante la revolucion an sido todas dirijidas á propagar el respeto y la obediencia a las autoridades lexitimas, y que no ha creido qe. tubiesen caracter de revolucionaria por insinuar y manifestar la necesidad de que la autoridad se dirigiese por leyes, y se escuchasen la voz y opinion de la Nacion por medio de representantes, a fin de que no volviesemos ha caer en el avismo de los males horribles á qe. el olvido de esta clase de institucion nos havia conducido; males de tal naturaleza y tan escandalosos que ni aun respetaron al heredero del trono hoy dia el Sor. Dn. Fernando Septimo y concluyeron con casi entregar atada de pies y manos la nacion a un tirano advenedizo y responde

Preguntado

Si para evitar los males expresados se valió de los medios que tenia prescriptos nuestras antiguas y varias leyes, ó si lo verifico usando de los medios de que se havian valido pa. transtornar y democratizar la Francia, y cuyos males llora toda la Europa Dijo Que para el objeto expresado se valio de aquellos medios decorosos racionales que la prudencia y la moderacion prescriven, qe. la pa. época del Semanario Patriotico enpezada a publicarse inmediatamente despues de la salida de los franceses se imprimio con licencia del Consejo de Castilla y en sus diferentes numeros procuro el declarante segun el alcanze de su instruccion y de sus talentos llamar la atencion publica hacia los males referidos indicando su remedio; que en la tercera época en que el declarante volvio á exivir el dho papel, procuro hacerlo del mismo modo llevando por objeto el contribuir a la unidad de accion en la autoridad reconocida entonces, y a que no se dividiera la opinion respecto de ella, pues en la conformidad y union estava zifrada nuestra defensa contra los franceses y la salvacion de la patria: que ha guardado asi en este como en sus demas escritos aquella atencion; aquella urvanidad; y aquella moderacion propias de su caracter y convenientes al descubrimiento de la verdad en cualquiera ramo, que no ha insultado, no ha caludniado, no hazaerido a nadie, llevandose por objeto hablar de las cosas y no de las personas, en fin que no se ha valido de intrigas, ni de otro medio ninguno vil ó reprovado para hacer valer sus opiniones, las quales prodan estar sujetas al error, pero an sido siempre concevidas de vuena fé y con dignidad y responde

Preguntado

Si no conoze que adoctando medios contrarios a las practicas usos costumbres y leyes de la Nacion precisa ó indispensablemte. se havia de causar su desonion y diosision, y que por lo tanto hera muy perjudicial toda nueva doctrina, pues podia causar la destruccion del Reyno, y que Napoleon lograse su dominacion, lo qe. no podria verificar estando unidos Dijo: Que el medio prâl que se creyo por el declarante como oportuno para la reforma de avusos fue la renovacion de las Cortes, que este medio aun qe. desusado por tanto tpô hera conocido de la Nacion, que otros muchos escritos que se publicaron en aquella primª. época inculcaron tanbien la necesidad de este medio y que lejos de pensarse en que contribuyese a dividir la Nacion se creyo qe. contribuirian a dar la mayor adsibidad y enerjia y responde

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Preguntado

Si considerado por el declarante como unico medio el de la convocacion de Cortes adocto y aconsejo el q^{e}. se hiciese por estamentos segun se havia acostumbrado siempre en el Reyno, ó si lo hizo elijiendo el popular y aun contribuyo á ello impidiendo por alguna via la publicacion y circulacion de la convocatoria á Cortes p^{a}. el primero de Marzo de ochocientos diez por estamento fha por la Junta Central en veinte y nueve de Enero anterior hasta un mes despues de instalado el Congreso en que se paro dha convocator convocatoria a la Secretaria de Despacho de Gracia y Justicia, de la que fue antes de la Junta Central Dixo: Que al punto primero a que se refiere esta pregunta no ha sido tratado por el declarante antes de la reunion de las Cortes, y por consig^{te}. ni ha aconsejado ni adoctado opinion ninguna determinada sobre el modo de su reunion ni á intervenido en ninguna de las conferencias ó consultas q^{e}. se hicieron previam^{te}. para arreglar este asunto, en quanto a la convocatoria ó decreto q^{e}. se cita en la segunda parte de la pregunta como ocultado por el declarante ya tiene contextado y buelve arrepetir, q^{e}. desde fines de feb^{o}. del año de mil ochocientos diez, en q^{e}. se suprimio la Secretaria grâl y separaron los papeles de ella á la de Estado no ha vuelto el declarante á saver de dhos papeles ni atener la menor intervencion en su manejo y responde

Preguntado

Si para arraigar las innovaciones democraticas y sostener el sistema de la Soverania popular save el declarante que se hayan valido de intrigas, manejos y ardides ya seduciendo con promesas y esperanzas de mayor fortuna, ya de otros medios reprovados hasta el de la fuerza coartando la livertad de los q^{e}. no opinavan del mismo modo, y en su caso si ha tenido alguna intervencion Dijo Que ignora adsolutam^{te}. q^{e}. se haya usado de los medios reprovados q^{e}. la pregunta indica en apoyo de las instituciones de estos ultimos tpôs y q^{e}. por consig^{te}. no ha intervenido en esta especie de intriga y responde

Preguntado

Sino save estava prevenido solo se dieron los destinos a los que manifestasen amor á las nuevas instituciones, y que ademas se asegura se havian valido para llevar á efecto sus intenciones del medio de que sus amigos y parciales concurriesen a las Galerias á palmotear y aplaudir los discursos y doctrinas de los amantes de ellas, insultando a los que óponian y esclavizando por este medio la opinion y aun pagar á algunas personas, y si el declarante á tenido alguna intervencion Dijo Que por la naturaleza de su destino y comisiónes no ha estado en disposicion de saver de la prevencion expresada sobre provision de destinos, q^{e}. no permitiendole sus ócupaciones hir con frecuencia a las Cortes no ha podido observar el desorden de que se habla en la pregunta, y q^{e}. no tiene noticia ni cree que se hayan pagado personas q^{e}. fuesen a las Galerias con el expresado encargo y responde

Preguntado

Si tiene noticia q^{e}. para llevar á efecto los depravados fines de que se ha echo mencion se han desentendido y aun autorizado los clubes y reuniones peligrosas en los Cafes y otros sitios publicos donde con el mayor desenfreno e impudencia se propendia a la yrreligion, al republicanismo, y al desorden, y si el declarante á concurrido á ellos Dijo Que ignora q^{e}. haya havido reuniones como las q^{e}. se pintan en la pregunta, q^{e}. ignora igualm^{te}. q^{e}. hayan

sido fomentadas y autorizadas por ninguna persona por consecuencia el declarante no á asistido ni intervenido á ellas y responde

Preguntado

Si tiene noticia q^{e}. se hayan dejado correr inpunes todos los escritos y periodicos insolentes, livertinos y antirrealistas, y perseguido a los que manifestavan ideas y principios religiosos y amantes del Rey Dijo Que havia visto correr muchos papeles de toda clase de opiniones en los quales no se guardava la moderacion devida, y en que segun el partido q^{e}. cada autor seguia cargava a sus contrarios con los dicterios, injurias q^{e}. pudiesen desacreditarlos, q^{e}. no ha bisto papeles antirrealistas, ni antirreliguiosos y responde

Preguntado

Si ha contribuido directa ó indirectam^{te}. a los insultos q^{e}. se ha echo a muchos Diputados asi de las llamadas Cortes extraordinarias como de las ordinarias asistido a las musicas y otros alvorotos perjudiciales q^{e}. havido en estos ultimos tpôs Dijo: Que no ha insultado a nadie ni concurrido a musica ni alvoroto alguno y responde

Preguntado

Si ha contribuido a deprimir y degradar la persona aogusta del S^{or}. D^{n}. Fernando Septimo aplaudiendo y elojiando los decretos de las Cortes contrarios a su soberania y a sus R^{s}. derechos Dijo Que siempre á hablado de palabra y por escrito con el mayor respeto, y el mayor interes hacia la augusta persona de S. M. y que en la aprovacion q^{e}. haya podido dar á algunos decretos de las Cortes extraordinarias nunca á creido q^{e}. esten comprometidos en ellos la Dignidad y la Magestad del Monarca y responde

Preguntado

Si a manifestado odio a la Real Persona del Rey y a toda testa coronada influyendo para que no fuese nombrada Regenta del Reyno la Serenisima Srâ Ynfanta D^{a}. Carlota, y contribuido a los medios de que se valieron los malvados en las distintas ócasiones q^{e}. se trato en las cortes por algunos Diputados de hacer la proposicion, aterrandoles con toda clase de amenazas, y publicando papeles incendiarios Dijo Que en vez de abrigar el odio que se dice hacia la Sagrada Persona del Rey ha manifestado p^{r}. quantos modos ha podido su amor, su lealtad y su addesion a la causa del Monarca q^{e}. hera una misma con la de la Nacion, q^{e}. no ha intervenido ni tenido conocim^{to}. de nada de lo q^{e}. se expresa en la pregunta respectivo a la Srâ Ynfanta D^{a}. Carlota Joaquina y responde

Preguntado

Si tuvo parte en la reunion tumultuaria que huvo en Cadiz despues de concluidas las Cortes extraordinarias p^{a}. impedir la traslacion del Govierno y la salida de aquella Plaza, siendo causa de las muchas victimas q^{e}. se sacrificaron por la epidemia Dijo Que no tubo parte ninguna y responde

Preguntado

Si ha contribuido a que la Nacion haya tomado por lexitima la llamada Constitucion de la Monarquia española formada por las Cortes extraordinarias, sin embargo de la nulidad q^{e}. tenian los Poderes de los Suplentes, y de los Americanos particularm^{te}. los de las provincias disidentes, y haviendola ademas sancionado porsi y obligado a los Pueblos á q^{e}. la

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Jurasen antes de examinarla vaxo penas fuertes y graves Dijo Que havia reconocido y obedecido la referida Constitucion como una ley emanada de la autoridad que entonces se reconocia en la Nacion; que no le tocava Juzgar de las nulidades qe. pudiese haver en ella, y que ignorava qe. se hubiese obligado a los pueblos á jurarla vaxo de graves penas y responde

Preguntado

Si no tiene noticia del decreto publicado con motivo del escandaloso atentado contra el Reverendo obispo de Orense, y por el qe. se declarava qe. todo español qe. no jurase la Constitucion perdiese los derechos de Ciudadano y fuese estrañado del Reyno Dijo Que aun qe. tenia noticia del incidente de lo de el Obispo de Orense no tenia presentes el decreto de qe. habla la pregunta y por lo mismo contesto asi a la ultima parte de la pregunta anterior y responde

Preguntado

Si ha tenido alguna parte en la rebolucion de las Americas, publicando proclamas ó otros actos de esta naturaleza qe. pudiesen contribuir a que aquellos dominios se sustrajesen del dominio del Rey ó contribuido a que se les diese en las Cortes la representacion tan contraria pa. poder estar unido a la Metropoli Dijo Que no ha contribuido en manera ninguna a la insurreccion de aquellos paises, que no ha escrito mas proclamas a la America qe. las que se le han encargado en diferentes tiempos por el Govierno, como por exemplo la qe. se publico por la primª. Regencia acompañando el decreto de convocacion de Cortes, otra proclama escrita y publicada de orden de la misma exortando á los Americanos á que contribuyesen con dinero para la guerra, otra en tpô de la segunda Regencia para darles noticia de los felices sucesos de nuestras armas en la Guerra con los franceses, que no tiene presente sus fechas y por eso no las determina, pero que estos papeles hantes de publicarse fueron leidos y aprovados por el Gobierno, y an salido autorizados con la firma de todos ó de alguno de sus indibiduos, y que lexos de intentar contribuir con ellos a la separacion de aquellos paises el objecto constante qe. se llevava hera el de mantener su union y procurar ausilios pa. la guerra: que no tubo intervencion ninguna en el arreglo de la representacion supletoria de aquellas provincias pa. sus Cortes y responde

Preguntado

Si antes de aora a sido preso ó procesado exprese por qe. causas y ante qe. jueces Dijo Que nunca lo a sido y responde

En cuyo estado mando S. S. cesar en esta declaracion con protexta de continuarla siempre qe. havien tubiese y haviendosela leydo en ella se afirmo ratifico expresando ser lo mismo qe. havia declarado y notado por si Y la firmo S. S. la rubrico de todo lo que doy fé = entre renglones = R = á = a la de Estado = valga =

Manuel Josef Quintana
(Rúbrica)

Ante mí.
Antonio Hernando Taraves

2.2. Análisis del interrogatorio

Al examinar el interrogatorio a Quintana, especialmente comparándolo con los realizados a Tapia y Rebollo, es posible establecer cuatro grandes bloques de preguntas. La principal dificultad de cara al análisis del proceso es la forma en la que el interrogatorio fue realizado, pues no se siguió un orden concreto al formular las cuestiones. A Quintana se le preguntó acerca de los cargos que desempeñó, los documentos que le fueron substraídos de su casa, sus publicaciones y su posición política con respecto al retorno del monarca, entre otros temas, sin que para ello hubiese unos parámetros establecidos. Por ejemplo, si bien se le interrogó sobre el *Semanario Patriótico* entre las cuestiones 5 y 8, se volvió a recurrir al tema en la cuestión 21. Lo que demuestra que aunque a partir de la pregunta 9 se abandonase la atención sobre el *Semanario*, realmente no se zanjaron los interrogantes sobre este punto, sino que se mantuvieron en un segundo plano al que los interrogadores recurrieron cuando lo creyeron conveniente. Este ejemplo constituye una referencia para lo que ocurre con el resto de preguntas, ya que se sigue la misma pauta.

Con el objetivo de alcanzar un mayor entendimiento del interrogatorio, en su conjunto, he optado por la división del mismo en cuatro apartados. El primer bloque se constituye por las preguntas relacionadas con su información personal y cargos que ocupó. Según el testimonio presente, Quintana afirmó tener 42 años, ser vecino de Madrid, estar casado y ser Secretario del rey en ese momento, llevando a cabo el ejercicio de la Secretaría de la Interpretación de Lenguas, motivo por el cual tenía en su poder papeles pertenecientes a dicha Secretaría en su domicilio, que citó encontrarse en la calle de la Salud, número 2, cuarto segundo. Con anterioridad a este cargo fue oficial mayor de la Secretaría General de la Junta Central desde enero de 1809 hasta febrero de 1810, fecha en la que fue suprimida. También desempeñó el papel de vocal de la Junta Suprema de Censura[7]. Pero estos datos no hacen más que confirmar información sobre su persona de la que ya teníamos conocimiento con anterioridad. Las declaraciones que resultan verdaderamente relevantes para el estudio de la persecución liberal son todas aquellas que se encuentran relacionadas con sus publicaciones literarias en el transcurso de la guerra, la relación entre el desempeño de su cargo político y el movimiento liberal, y su posición con respecto a la restauración del monarca en el trono español.

Un segundo conjunto agrupa las preguntas que se le hicieron en cuanto al contenido de los textos de sus papeles personales. A Quintana se le requisaron un total de siete cartas, que ordenadas cronológicamente figurarían del siguiente modo: Sevilla (06/10/1812) firmada por José Hidalgo; Sevilla (07/11/1812) José Hidalgo; Méjico (16/06/1813) Cormin; Soria (31/01/1814) José María Runte; Soria (30/02/1814) Luis y Pedro Martínez de Aparicio y Bartolomé de Martin; Coruña (16/04/1814) Foronda; Sevilla (09/03/1814) Pereira. Ocho de las cuarenta y dos preguntas del interrogatorio tratan sobre estas cartas. La fórmula raíz de estas preguntas principia al modo de "Si reconoce como escrita á el declarante la carta q^e^. se halla…", de cuya forma busca el reconocimiento expreso de Quintana como su receptor. Sobre detalles como quién es "el amigo que se habla en la expresada carta y qual es la conjuracion á que hace referencia" (14r) se demuestra que la Comisión aplicó un especial interés en la lectura de estas cartas con el fin de hallar cuantos indicios fuesen posibles para la imputación de Quintana. Además denota un profundo atractivo por sus relaciones públicas y personales. El orden en el que se realizaron estas preguntas sobre su correspondencia es una buena muestra de lo anteriormente comentado. Las cuestiones sobre las cartas son las que siguen: 3, 11, 12, 13, 14, 18, 20 y 25, es decir, fueron realizadas sin seguir un orden argumental o cronológico.

[7] Estos datos han sido extraídos sobre las respuestas de Quintana a las preguntas 1, 2, 10 y 15.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Como interrogantes sobre sus papeles personales también han de añadirse las preguntas 4 y 16. En la cuarta se le pidió que reconociese el papel que titulado "Deudas qe. he contraido desde el año de mil ochocientos diez" (11v), que no aportó más relevancia al proceso judicial que la de afirmar que efectivamente se trataba de una relación de las deudas contraídas por Quintana hasta el momento. Así como en la decimosexta se le pidió que reconociese el documento que principia "Satisfaccion que halla la Academia" (15v) y que Quintana reconoció como apuntes para su discurso de felicitación al Rey, cuyo encargo había recibido directamente de la Academia Española. La insistencia que profuso sobre estas cuestiones se debe a que demuestran el vivo interés que generaban sus papeles personales para la Comisión.

En un tercer grupo compendio las cuestiones que le fueron realizadas en cuanto a su producción literaria. En conjunto se le preguntó por su obra *España Libre*, compuesta por tan solo dos odas y sobre la publicación periódica del *Semanario Patriótico*[8]. En cuanto a *España Libre*, Quintana reconoció las odas "como composiciones escritas […] para aplaudir y excitar el entusiasmo Nacional contra la tiranía de Bonaparte" (11v-12r). Debido al carácter, contenido e implicaciones de la publicación del *Semanario Patriótico*, en el interrogatorio se dedicó una especial atención al mismo. Para empezar, en la cuestión número cinco, se le preguntó cuál fue su intervención "en la publicacion del Periodico yntitulado Semanario Patriotico, si fue edictor y en su caso si solo ó en compª. de otras personas quienes heran estas y qe. objeto y fines se propuso" (11v-12r). Afirmó haber sido editor y autor del mismo en diferentes momentos acompañado por Eugenio de Tapia y Joaquín Abaitua en la primera etapa, y por Juan Álvarez Guerra, Eugenio de Tapia y José Rebollo en la tercera. En la segunda etapa de esta publicación no fue ni editor ni autor por lo que fue sustituido por José Blanco e Isidoro Astillón. Un detalle significativo es que omitiese el nombre de Alberto Lista como autor del Semanario, mientras que Rebollo y Tapia si lo mencionaron en sus declaraciones, aunque no se acierta a comprender si se trata de un olvido o de una omisión intencionada, y de ser así por qué motivo[9]. A continuación se le preguntó "si conserva algun exemplar del expresado Periodico" (13r), cuestión que le volvió a ser formulada en la pregunta veintiuno, donde es significativo comprobar cómo Quintana afirmó no conservar ninguno "aun quando parece inverosímil" (17r). En relación a este punto los interrogatorios de Tapia y Rebollo difieren porque ellos presentaron un ejemplar voluntariamente el 1 de julio de 1814 ante el tribunal. Como último punto referente al Semanario, a Quintana se le interrogó acerca de si en el periódico se publicaron "maximas democraticas y destructoras de la Constitucion" a la par que "expecies contrarias á la Soverania de S. M", lo que negó diciendo que ninguna de las máximas publicadas eran de carácter democrático, pues los autores del periódico deseaban para España una "Constitucion Monarquica heredetaria templada por leyes" (12v). Así como alegó que de haber alguna referencia a la soberanía del monarca, esta debía entenderse como una mera opinión personal del autor del texto. Estas son las cuestiones de mayor valor para el estudio de la persecución liberal y de la relación de estos personajes con la política, su voz pública y la repercusión de sus acciones con respecto a la figura de Fernando VII.

En estas latitudes del interrogatorio todo pasa a girar en torno a de qué forma Quintana pudo perjudicar negativamente a la imagen del monarca y a su reinstauración en el trono, a conocer su posición con respecto a la Restauración y analizar qué repercusión tuvieron sus escritos en detrimento de la monarquía. De este modo encontramos un cuarto y último bloque de preguntas de corte político, puesto que ya sea de forma directa o indirecta hacen referencia

[8] Entre los papeles personales de Quintana que se adjuntan al final del expediente, se encuentra una copia impresa de la obra *España Libre*, que cuenta con una extensión de 16 páginas.
[9] A José Rebollo y Eugenio de Tapia se les planteó esta cuestión con idéntico enunciado en sus correspondientes interrogatorios: "Si tiene noticia del paradero de Dn. Joaquin Abaitua, Dn. José Blanco, y Dn. Alverto Lista".

ISSN: 1594-378X

a las circunstancias del ámbito político del momento. Este grupo de preguntas es el más complejo para su análisis, por lo que de cara al estudio he considero conveniente agruparlas por los conceptos a los que se hacen referencia reiteradamente en las cuestiones. Este bloque de preguntas se articular a través de dos ejes centrales: la soberanía del rey y la soberanía nacional. El interés mostrado por estas cuestiones refleja la razón misma del proceso judicial y es que la persecución ejercida por el monarca sobre los liberales tuvo como uno de sus pilares básicos la liquidación de aquellos elementos que ponían en duda la legitimidad de la Restauración, con todo lo que ese concepto implicaba, es decir, perseguir toda muestra de apoyo a la implantación de un sistema en el que se aportasen tintes democráticos, la vigencia de un organismo de Cortes en el que el pueblo contase con una representación activa y la existencia de una Constitución, que por su contenido en sí, era incompatible con un régimen de monarquía absoluta. Sobre los pilares mencionados circularon interrogantes acerca del contenido de los textos del *Semanario Patriótico*, del desempeño de alguno de sus cargos, de la convocatoria de Cortes, etc. Pero antes de analizar la formulación y respuesta a estas preguntas, merece un especial interés recordar qué visión tenía el propio Quintana sobre la soberanía nacional. Consideraba que "la declaracion de la Soverania en la Nacion hera dirigida especialm^te^. á justificar y apoyar la insurreccion contra los franceses y su Emperador que llamava á los Españoles insurgentes y rebeldes" (13v). A partir de este tipo de declaraciones es posible dibujar un retrato de su pensamiento y personalidad. Sus palabras hablan de él a través de él mismo.

Ciñéndonos al ámbito literario, a Quintana se le preguntó acerca de si en el *Semanario Patriótico* se publicaron textos con tintes democráticos o con la intención de destruir el orden político tradicional español, a lo que respondió escudándose en que lo que se pudiera haber publicado a este respecto no pasó nunca de ser reflexiones personales, que "le parece que no habra ninguna indicacion directa y adsoluta sobre el particular" (13v) y que la publicación de estos textos se ajustaba correctamente a las leyes vigentes en su momento. Realmente en la lectura del *Semanario* sí que encontramos textos con este tipo de contenido, pero es completamente comprensible que nuestro interrogado se respaldase en no afirmar con total certeza que el periódico presentara esos rasgos y que recalcase que, efectivamente, esta publicación era del todo legal en su momento de vigencia. Incluso en un intento de restarle importancia al Semanario, llegó a referirse a él como una "obra de circunstancias" (17r) que una vez transcurridos los sucesos de la Guerra le resultaba *indiferente*. A este mismo respecto corresponde la cuestión en la que se le ordena que declare si propaló máximas revolucionarias contra la soberanía del rey[10]. Durante la guerra, las máximas que Quintana inculcó en sus textos estuvieron siempre "dirijidas á propagar el respeto y la obediencia a las autoridades lexitimas", por lo que si en alguna circunstancia se le interpretó erróneamente, téngase en cuenta que el autor "no ha creido q^e^. tubiesen caracter de revolucionaria por insinuar y manifestar la necesidad de que la autoridad se dirigiese por leyes", pues consideraba que el hecho de que "se escuchasen la voz y opinion de la Nacion por medio de representantes", no solo evitaría que "volviésemos ha caer en el avismo de los males horribles" (20r) en el que había caído España, sino que repercutiría beneficiosamente a todo el pueblo español.

Uno de los testimonios más valiosos que aporta el *expediente* es, sin lugar a dudas, la defensa personal que ofrece Quintana sobre las intenciones que manifestó en sus escritos. En esta autodefensa, que queda recogida en la respuesta a la pregunta 28, Quintana defendió

> que no ha insultado, no ha caludniado, no ha zaerido a nadie […] no se ha valido de intrigas, ni de otro medio ninguno vil ó reprobado para hacer valer

[10] Referencia a la pregunta 27.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> sus opiniones, las quales podran estar sujetas al error, pero an sido siempre concevidas de vuena fé y con dignidad. (21r)

El hecho de que se planteen estas preguntas denota el eco que alcanzaron los escritos del autor, ya fuesen los textos que aparecieron en el *Semanario*, como sus obras líricas o los textos que fructificaron como consecuencia del desempeño de su cargo como Secretario General de la Junta Suprema Central. Por el desempeño del cargo de secretario de la Secretaría General y por su resonancia pública a través de sus publicaciones, Quintana fue objeto de múltiples interrogantes con respecto a la convocatoria de las Cortes. Debe tenerse en cuenta que la insistencia manifiesta en conocer si el acusado estuvo involucrado de primera mano en el asunto de las Cortes se debe a que el modelo de Cortes que pretendían mantener los liberales era incompatible con la monarquía absoluta a la que deseaba regresar Fernando VII. Quintana fue interrogado a cerca de un Decreto expedido para la convocación de Cortes en los últimos días del gobierno de la Junta Suprema Central, además de si tenía noticia de algún tipo de fraude en relación al mismo con la intención de que en las Cortes "solo huviese una representacion popular […] para democratizar una Nacion" (18r). Quintana no tenía más información sobre dicho Decreto, ya que una vez suprimido el gobierno de la Junta todos los documentos pasaron a la Secretaría de Estado, momento desde el cual él no tuvo relación con los documentos de la Secretaría General de la Junta y "por consecuencia ignora adsolutam^{te}. el curso q^{e}. tomo dicho Decreto" (18r). Insistió reiteradamente en no haber "aconsejado ni adoctado opinion ninguna determinada sobre el modo de su reunion" (22r). Tras esta defensa se le informó de que el hecho de que él ante la opinión pública hubiese apostado por la "renovación de las Cortes" (21v) había constituido un verdadero peligro, pues podía haber procurado la desunión de la nación, razonamiento que Quintana invalidó al declarar que su intención era "dar la mayor absibidad y enerjia" (21v) al pueblo.

Un excelente ejemplo de los temores del monarca se muestra en la formulación de la vigesimosexta pregunta:

> Diga y declare si tiene noticia de haverse atentado contra la Soverania del S^{or}. D^{n}. Fernando Septimo, y contra los derechos y regalias del trono para establecer un Govierno democratico, privarle de su corona Real y de la posesion de sus Reynos, y si […] ha tenido alguna intervencion.

Al leerla es irremediable preguntarse por qué no fue esta una de las primeras preguntas que le realizaron cuando, en realidad, es la cuestión que más preocupaba a Fernando VII. En sintonía con este temor se le interrogó acerca de "intrigas, manejos y ardides" (22v) de los que pudiera tener conocimiento o involucración, de los insultos que habían recibido algunos diputados en Cortes por diferir del pensamiento liberal y de los clubs y cafés donde se reunieron estos alteradores del orden. Quintana aseguró en todo momento no tener "noticia ninguna de un proyecto tan desatinado y loco" (19v), no haber "intervenido en esta especie de intriga" (23r), "q^{e}. no permitiendole sus ócupaciones hir con frecuencia a las Cortes no ha podido observar el desorden" al que se le hace referencia y que desconoce "q^{e}. haya havido reuniones" (23v) con el fin de alterar el orden político y social. Además sentenció rotundamente el hecho de no haber "insultado a nadie ni concurrido a musica ni alvoroto alguno" (24r-24v).

A estas cuestiones sobre cualquier tipo de manifestación de alteración del orden, añado aquellas en las que se le sondeó acerca de la degradación de la imagen del monarca. Hablar de la degradación de Fernando VII es hablar de ataque a la soberanía del rey, lo que es sinónimo de atentado sobre el sistema de monarquía absoluta. Para la Comisión, Quintana elogió los Decretos de las Cortes que contrariaban los derechos soberanos del monarca, por lo que su afirmación de haber "hablado de palabra y por escrito con el mayor respeto" (24v) siempre

ISSN: 1594-378X

hacia el rey, carecía de valor. Es más, no solo se consideró que había atacado a la figura de Fernando VII, sino que también a la de la Infanta Carlota. Ante estas consideraciones, Quintana insistió reiteradamente en que él había manifestado "p^{r}. quantos modos ha podido su amor, su lealtad y su addesion a la causa del Monarca" (25r). Entre los últimos puntos tratados en el interrogatorio destaco las cuestiones relacionadas con los cargos que ocupó. Así la cuestión quince pretendía obtener la afirmación de que Quintana hubiese utilizado su puesto en la Junta de Censura de forma inadecuada. La Comisión entendía por un desempeño incorrecto de sus funciones el no elegir a las personas convenientes para la mencionada Junta, entiéndase por personal adecuado cumplir los siguientes requisitos: ser católico, respetar la Constitución y considerar a Fernando VII como único rey legítimo. Quintana en su respuesta añadió como cualidades necesarias la prudencia y la sabiduría. Del mismo modo en que posteriormente, la cuestión veintidós, pretendía que el acusado afirmase haber hecho uso de su cargo como vocal de la Junta para declarar como subversivos todos aquellos textos que versaban sobre la soberanía del rey y de la defensa de sus derechos, afirmación que Quintana contrarió sentenciando que en el desempeño de sus funciones procedió "segun su leal saver y entender […] con arreglo a las leyes" (17r-17v).

Para concluir el estudio hago una última llamada de atención sobre la referencia al Decreto publicado por el atentado que sufrió el Obispo de Orense, del cual Quintana declaró no haber tenido noticia, y a la penúltima cuestión sobre si tuvo parte alguna en la Revolución Americana, ya fuese publicando proclamas o a través de cualquier otro acto, ante lo que negó haber "contribuido en manera ninguna a la insurreccion de aquellos paises" (26v) y, lo más importante, que las proclamas que escribió para América fueron

> las que se le han encargado en diferentes tiempos por el Govierno" y que "estos papeles hantes de publicarse fueron leidos y aprovados por el Gobierno […] y que lexos de intentar contribuir con ellos a la separacion de aquellos paises el objecto constante q^{e}. se llevaba hera el de mantener su union y procurar ausilios p^{a}. la guerra. (27r)

***

Una vez concluido el análisis del interrogatorio, puedo afirmar que su lectura y estudio ofrecen una imagen original, enriquecedora e ilustrativa sobre la ola de persecución que se extendió sobre los liberales al regreso de Fernando VII. El espíritu que movió al monarca para poner en marcha este proceso político queda manifiesto en las preguntas que les fueron realizadas a los acusados. Fernando VII tomó como máxima la eliminación de cualquier elemento que pudiese poner en tela de juicio su restauración en el trono y en ese marco de intento de regreso al estado anterior a la Guerra de la Independencia, los liberales suponían una pieza que debía ser eliminada del tablero del juego político. Sin embargo, la reclusión de los liberales en las cárceles del país, o su exilio, no fueron medidas suficientes para extirpar la simiente de las ideas que ya habían germinado en la mente colectiva del pueblo español. El 'Deseado' no solo temía los posibles atentados que pudieran planearse para privarle del ejercicio del poder, sino también la propagación de todas las ideas que fueran contrarias a la Restauración. La persecución liberal englobó en sí misma mucho más que la propia detención de los acusados como liberales. La persecución se extendió a la censura literaria, a la supresión de libertades, a la prohibición de tertulias en cafés, etc. Como ejemplo extraordinario contamos con este expediente judicial.

Las preguntas fueron diseñadas para dibujar una imagen en la que Quintana habría hecho uso de su situación política y de su imagen pública para menoscabar la confianza y la lealtad del pueblo español al orden político tradicional. La orientación del interrogatorio debe

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

comprenderse como producto de un proceso de persecución política, por lo que contiene todos los ingredientes en la búsqueda de la inculpación del acusado. A un lado quedaron las palabras de Quintana, pues su insistencia en no haber obrado jamás para quebrantar la imagen del rey no le libró de sufrir seis largos años de reclusión en la Ciudadela de Pamplona. El fiscal sentenció prisión para Quintana, mientras que no para Eugenio de Tapia y José Rebollo, no por la divulgación de sus escritos como el *Semanario Patriótico*, sino porque se le consideró como involucrado en la Revolución Americana y en el Decreto para la convocación de Cortes:

> resulta q^{e}. á D^{n}. Manuel ádemas de las preguntas relativas á las ideas publicadas en los periodicos, se le hacen otras pertenec^{tes}. á puntos enteram^{te}. distintos é inconexos con aquellos papeles, como son los respectivos al desempeño de las funciones de vocal de la Junta suprema de Censura: á la noticia é interbencion que pudo tener en el giro q^{e}. se dio al Dec^{to}. expedido para la combocacion de Cortes, á fin de que concurriese la Nacion representada por los tres brazos de Clero, Nobleza, y pueblo: y á la parte q^{e}. tamb^{n}. pudo tener en la rebolucion de las Americas publicando proclamas u otros actos de esta naturaleza: Punto, q^{e}. en el concepto Fiscal son de mui grave considera^{on}. (59r)

2.3. Comparación de los interrogatorios de Quintana, Tapia y Rebollo

Para comprender correctamente la sentencia del Fiscal en este proceso, por la que Eugenio de Tapia y José Rebollo fueron puestos en libertad, mientras que Quintana se mantuvo en prisión, es necesario analizar cuáles fueron las causas de ello. En esencia, al comparar los tres interrogatorios, queda manifiesto que la Comisión mantuvo un interés fijo sobre los tres arrestados. Este interés no fue otro que la publicación del *Semanario Patriótico*, que se convirtió en el nexo común para la acusación de los citados. Mientras que el interrogatorio realizado a Quintana constó de cuarentaidós preguntas, los ejecutados a Rebollo y Tapia se compusieron de quince y catorce interrogantes respectivamente. La desproporción existente entre el interrogatorio a Quintana y los de Rebollo y Tapia es evidente. Quintana fue el primero en ser interrogado y su cuestionario fue mucho más amplio. Sin embargo, en lo esencial, su interrogatorio comparte una gran similitud con los de Rebollo y Tapia. A Quintana se le preguntó acerca de sus cargos en la Secretaría de la Interpretación de Lenguas y la Junta de Censura, se dedicaron doce cuestiones a los documentos que se anexionan al expediente, se le abordó sobre su papel en la Revolución Americana y se le plantearon preguntas concretas sobre las Cortes, la figura de Fernando VII y los incidentes provocados por los grupos liberales que atentaban contra el gobierno monárquico constitucional establecido. El desarrollo más profundo de estas cuestiones se debe a la involucración política de Quintana en los sucesos a los que hacen referencia. La conexión entre los tres interrogatorios se basa en las preguntas referentes al *Semanario Patriótico*, las Cortes y la soberanía del monarca.

Los interrogatorios de Rebollo y Tapia comparten una mayor similitud entre ambos que con respecto al de Quintana, sin embargo, los tres mantienen unas pautas comunes. Las preguntas oscilan, en los tres casos, sobre los mismos temas de interés. Las preguntas ausentes en el interrogatorio de Quintana y que marcan la diferencia, radican en lo referente a si conocían a los miembros de los partidos que estaban *agitando* a la Nación y si conocían el paradero de Joaquín Abaitua, José Blanco y Alberto Lista. Existen dos preguntas comunes a los tres interrogatorios, la inicial y la final, por lo que de este modo contamos con los mismos datos de los

ISSN: 1594-378X

interrogados. A saber: nombre, estado civil, lugar de nacimiento y de residencia actual, oficio, si saben por qué motivo se les toma declaración y si han sido apresados anteriormente[11].

Por lo que se refiere al *Semanario* cabe destacar que los procesados fueron interrogados sobre los mismos puntos: su intervención en el periódico, quiénes fueron los autores y editores, qué objeto y fines tenía la publicación, qué doctrinas publicaron en él y si respetaron los Sagrados Cánones, la Constitución, las leyes del Reino, la Monarquía y los derechos de Fernando VII. A los tres por igual se les preguntó si en el periódico habían escrito contra la soberanía del rey, sobre la soberanía nacional antes de declararse en Cortes, contra el sistema de clases en favor de un gobierno popular democrático, a favor de los discursos pronunciados por diputados de ideas democráticas, apoyando los desórdenes y disturbios acontecidos en las Cortes extraordinarias, contra decisiones tomadas en Cortes, y porqué el periódico no se pronunció en las ocasiones en las que las Cortes fueron contra los derechos del Rey. Si relevantes son los enunciados de las preguntas y el hecho de que los tres acusados fuesen cuestionados sobre los mismos puntos, aún más significativa es la declaración de objetivos que hicieron cada uno en cuanto a la publicación del periódico:

> el objeto que se propuso en la publicacion de este papel, fue el de mantener el espiritu publico en la Guerra que tenia la Patria contra los franceses, y al mismo tpô ilustrar la opinion segun los alcances de los autores para que se hicieren en la administracion y el Govierno aquellas reformas necesarias pª. precaver los males tan orribles a donde la adbitrariedad de los tpôs pasados havian conducido a la Nacion" (12r). "La pª. época del Semanario Patriotico enpezada a publicarse inmediatamente despues de la salida de los franceses se imprimio con licencia del Consejo de Castilla y en sus diferentes numeros procuro el declarante segun el alcanze de su instruccion y de sus talentos llamar la atencion publica hacia los males referidos indicando su remedio; que en la tercera época en que el declarante volvio á exivir el dho papel, procuro hacerlo del mismo modo llevando por objeto el contribuir a la unidad de accion en la autoridad reconocida entonces, y a que no se dividiera la opinion respecto de ella, pues en la conformidad y union estava zifrada nuestra defensa contra los franceses y la salvacion de la patria: que ha guardado asi en este como en sus demas escritos aquella atencion; aquella urvanidad; y aquella moderacion propias de su caracter y convenientes al descubrimiento de la verdad. (20v-21r) (Quintana)

> fomentar el odio a los franceses, y el amor y entusiasmo qᵉ. toda la Nacion manifestava a nrô deseado Soverano, el Sᵒʳ. Dⁿ. Fernando Septimo procurando para conseguir tan graves é importantes objetos, promover una cordial union de todos los Españoles, y una exacta obediencia a las autoridades qᵉ. en la fatal ausencia de nrô augusto Monarca exercian todas las atribuciones de la autoridad suprema. (40v) (Rebollo)

> fomentar el odio contra los franceses y el amor y adesion a nrô amado Soverano el Sᵒʳ. Dⁿ. Fernando Septimo, procurando siempre acreditar las autoridades constituidas para lleva acabo la grande enpresa de la independencia Nacional, y el rescate de nrô lexitimo Rey. (49r-49v) (Tapia)

[11] Las preguntas realizadas a Rebollo y Tapia son tan semejantes que tanto la quinta como la sexta fueron formuladas de forma idéntica: "Si en el expresado Periodico se ha escrito contra la Soberania de S. M. reconocida por toda la Nacion y jurada en Cortes legitimas, con arreglo a la ultima costumbre del Reyno, y ademas proclamada por todos los pueblos libres del Yugo enemigo en el año pasado de mil ochocientos ocho, y aun por las mismas que se dicen cortes generales y extraordinarias en el dia veinte y quatro de septbre. del ano diez, en el acto de su instalacion."

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La exposición de los objetivos que tenían los autores y editores del periódico se vio constatada y aprobada por el Fiscal, que en su resolución enunció que teniendo en sus manos ejemplares del *Semanario* aplaudía "el juicio, critica y moderacion con q^{e}. sus editores procedieron, y las ideas Monarquicas, y Fernandinas q^{e}. manifestaron, inspirando un S^{to}. odio al tirano, y amor a nrô Monarca y á las autoridades que nos governaban" (60r). Por ello no podía calificarlos de "tumultuarios y sediciosos, ni por personas que estaban en la libertad q^{e}. los demas gozan puedan comprometer la tranquilidad y sosiego publico, ni tampoco ser enemigos de la Soberania de S.M." (60v). Pero lo más notable del discurso del Fiscal son las tres razones que expuso para no considerarlos como *agitadores* por sus publicaciones en el *Semanario*:

> prim^{o}. el estilo y moderacion q^{e}. se obserba en todos sus Periodicos, mui ageno y distinto del q^{e}. han usado la Abeja, el Redactor, el Duende de los Cafees, la Campana del Lugar y otra multitud de Periodicos sediciosos é incendiarios q^{e}. por nuestra desgracia han inundado la Nacion. La segunda porq^{e}. dejaron de escrivir antes de publicarse la Constitu^{on}. […] Si los edictores del Semanario Patriotico huvieran tenido estas perversas miras, lejos de haver cesado en su publica^{on}. antes de proclamada la Constitu^{on}., huvieran continuado desp^{s}. auxiliando ó coperando con los autores del plan rebolucionario, p^{a}. conseguir su iniquo y detestable obgeto. Y por ultimo la tercera razon consiste en q^{e}. seis meses despues de sancionada por las Cortes la Soberania Nacional reconocieron estos edictores á nuestro S^{or}. D^{n}. Fern^{do}. 7°. por legitimo Soberano. (60v-61v)

Por estas conclusiones, se dictaminó que se levantase el arresto a Tapia y Rebollo, mientras que "por lo q^{e}. toca á D^{n}. Man^{l}. Quintana combendra mandar, q^{e}. formandose pieza separada […] se proceda á la averigua^{on}. de los particulares q^{e}. quedan referidos con resp^{to}. á este, y q^{e}. el Fiscal los ha considerado como graves" (63r).

3. MEMORIA SOBRE EL PROCESO Y PRISIÓN DE D. MANUEL JOSÉ QUINTANA EN 1814

El estudio de este proceso judicial, y por tanto de la persecución liberal, requiere de la lectura y análisis de la *Memoria* escrita por Quintana (1872) durante su encierro en la Ciudadela de Pamplona, puesto que se trata de una visión única narrada en primera persona de los hechos transcurridos antes y durante el proceso, así como también describe en qué situación se hallaba en su encarcelamiento. Un testimonio así supone una fuente de información ineludible[12]. El valor principal de este texto radica en que nos ofrece la posibilidad de contemplar el proceso judicial desde ambas partes, es decir, desde el texto oficial resultante de la Comisión de Causas de Estado y desde la visión personal de uno de los procesados[13]. Para el historiador, poder

[12] En palabras de Manuel Cañete: "la Memoria de Quintana, ofrece copioso caudal de noticias, observaciones y juicios que deberá tener en cuenta quien se proponga historiar las turbaciones y luchas de este siglo, en la esfera intelectual, política y literaria". Quintana (1872, pp. 70-71)

[13] Considero necesario ejemplificar lo dicho incluyendo un fragmento del relato que desarrolló Quintana sobre el momento que dio inicio a su encarcelamiento, con el fin de acercar el texto a aquellos que lo desconocen: "a la una de la noche del célebre 10 de mayo, fui despertado por los golpes estrepitosos que se daban a mi puerta. Mandé abrir, y entró un magistrado acompañado de soldados y alguaciles, que a nombre del Rey ocupó mis papeles y me mandó conducir al cuartel de Guardias de Corps. […] Llegué al cuartel, fui detenido un corto rato en el cuerpo de guardia, y después llevado al calabozo que se me destinaba. Al ver su estrechez, su oscuridad, su inmundicia, no pude menos de conmoverme, no pudiendo concebir cómo podía tratarse tan indignamente a un hombre que jamás había hecho mal a nadie". Quintana (1872, p. 219)

ISSN: 1594-378X

estar presente en las dos caras de una misma moneda, resulta un suceso admirable. Sin embargo, su singularidad no acaba ahí, sino que también supone un testimonio de referencia para los estudios sobre la persecución liberal, ya que el objetivo de Quintana para con esta *Memoria* era que ya que la sociedad española, en general, había tachado a los liberales

> de imprudentes que merecen su suerte por su temeridad y su ilusión. Bueno será, pues, para desengaño común, que cada uno manifieste lo que ha sido, lo que ha pensado, lo que ha deseado en esta crisis extraordinaria. Tal es el objeto que me propongo en este escrito […] a lo menos mi familia y los buenos aunque pocos amigos que aún conservo, verán que no he sido indigno de su estimación ni de su cariño […] tendrán en la Memoria presente una pintura fiel en que mirarme, y decidirán entre mí y mis perseguidores. (1872, pp.166-167)

No obstante, también utilizó el texto como medio para mostrar el sentimiento de indefensión y desilusión que experimentó tanto durante el ejercicio judicial como en su reclusión. No hay ejemplo más evidente de ello que el que nos brinda al inicio de la *Memoria*:

> más de una vez […] he tomado la pluma en la mano para rechazar las calumnias de mis enemigos […]. Pero siempre he vuelto a dejarla, por parecerme […] unas veces inútil y otras superfluo […]. A quién la inocencia y publicidad de sus acciones no le son defensa bastante, ¿se la darán sus palabras? (1872, p.165)

Él, que permanentemente defendió su persona en el interrogatorio, basándose en la evidencia de que en sus escritos nunca atentó contra la monarquía, fue declarado culpable, y esta frustración se hace evidente durante todo el relato: "Mi suerte y la de mis tristes compañeros estaba irrevocablemente decidida desde que se resolvió nuestra prisión […] nuestra condición no podía ser otra que la de proscriptos". (1872, p. 166)

Si bien la *Memoria* fue firmada en la Ciudadela de Pamplona el 30 de enero de 1818, no fue hasta la publicación de sus *Obras inéditas* cuando el texto vio la luz por primera vez. El sobrino del autor, de idéntico nombre, relató en la introducción de la obra que se había decidido por hacer públicos algunos de los documentos "olvidados o ignorados" que él guardaba desde el fallecimiento de su tío y que, por tanto, "no han tenido presente algunas personas al criticarle ciertas palabras en sus escritos políticos" (1872, p.6). Con respecto al encarcelamiento de Quintana, cita que estuvo

> encerrado cerca de seis años procesado capitalmente; privado de toda comunicación y hasta de escribir, pues no se lo permitieron en los primeros años de su prisión […] Su causa era justa […] su causa era la de la patria, a la cual consagró todas las facultades de su entendimiento. (1872, pp. 9-10)

El contenido de la *Memoria* está estructurado de forma temporal, es decir, se inicia el texto con la declaración personal de su objetivo para con el relato y a partir de ese punto inicial procede a describir los sucesos anteriores a la guerra, evidentemente, siempre enfocados desde su punto de vista personal, ya que estamos ante un relato autobiográfico. En el transcurso de las primeras páginas expuso que antes de librarse cualquier revolución, él gozaba de una vida tranquila, siendo su único deseo el entregarse "al estudio y al retiro, cultivando los libros y la amistad". El poeta ansiaba que en España sucediera "una reforma que la sacase del fango vergonzoso en que estaba sumergida, pero no en los términos con que se había hecho en Francia" (1872, p.168). Este es un concepto que conviene recalcar de cara a la contextualización del papel de Quintana en la denominada revolución liberal. Quintana, que ha sido designado como el patriarca del partido liberal, no buscaba una revolución al estilo francés. Sus ideales

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

eran bien distintos. Él no propuso una revolución que derribase por completo el sistema tradicional español para ser reemplazado por una nueva versión democrática bajo la voluntad de la soberanía nacional, sino que como espectador que compartía las miserias del país comprendía que era necesario experimentar un movimiento de cambio y transición hacia formas en las que España pudiera adaptarse a la evolución de los tiempos modernos convirtiendo al pueblo en un elemento activo. No quería que España "siguiese siendo víctima de una arbitrariedad ciega que […] la estaba consumiendo" (1872, p.169).

Para un hombre que se hallase en una posición como aquella en la que se encontraba Quintana hubiese sido imposible permanecer mudo ante los acontecimientos que se desataron en cadena tras los sucesos del Escorial, pues "nadie ignora cuánto obra la opinión en las crisis políticas, y cuánto influyen en ellas los hombres de letras" (1872, p.169). En su opinión había tres vías posibles ante este fenómeno: "ceder a la agresión francesa […], resistirla con todos los medios y con todos los sacrificios […], no hacer nada". Sin embargo, "el primero y el último eran demasiado repugnantes a mi carácter y principios" (1872, p.173). Ante estas circunstancias, optó por actuar de la forma más activa que le fuera posible:

> que mis talentos y mis estudios, cualesquiera que fuesen, servirían entonces a mi patria en lo que ella quisiese emplearlos; que si nadie se movía y todos sufrían el yugo, a lo menos yo habría conservado mi opinión intacta hasta entonces […]. En medio de la degradación […] y del envilecimiento en que han estado generalmente las letras en la época que acaba de pasar, yo me he mantenido en pie, usted lo sabe. (1872, p.175)

Si bien la *Memoria* nos resulta de gran utilidad para comprender la razón de sus acciones y escritos durante la Guerra, a través de su propia voz, ha de entenderse este escrito como una autodefensa constante en cada página. En ella trató cada uno de los puntos sobre los que incidieron las cuestiones del interrogatorio al que fue sometido en el proceso de 1814. A la hora de exponer la motivación que le impulsó a escribir sus odas de *España Libre*, relata:

> El partido […] que yo tomé […] fue el de contribuir con todos los medios que estuviesen a mi alcance para libertar a mi patria de la tiranía de Bonaparte […] con estas disposiciones y este espíritu escribí, estando aún los franceses en Madrid, las dos Odas de España libre; (1872, p.178)

y en el mismo discurso justificó la publicación periódica del *Semanario patriótico*: "grandes y pequeños, sabios e ignorantes, todos vieron expresados en este papel el odio que abrigaban contra la tiranía que habían sufrido" (1872, p.179). Uno de los incisos más interesantes del texto es su recurrencia a mencionar que todos sus textos fueron aprobados por los censores en su momento de publicación, sin incurrir en ninguna falta:

> Nadie entonces dio en el absurdo de tachar sus principios de democráticos, ni sus intenciones de desleales. Dos consejeros de Castilla eran los censores de los números (del Semanario patriótico) entre los suscritores se encontraban la mayor parte de las autoridades y de los personajes más distinguidos.

Es evidente que la intención de Quintana era recalcar la legalidad de la publicación, su aceptación, y su ideología manifiesta, como testimonio suficiente con el que despertar la conciencia del lector para replantearse la intención acusatoria de las cuestiones que le fueron realizadas en relación al *Semanario*. En este sentido, se lamentó exclamando: "¡Quién no se hubiera engañado como yo!", pues ante el éxito experimentado por el periódico y por las alabanzas que recibió, jamás hubiera imaginado semejante desenlace.

Con respecto a las reiterantes preguntas sobre la convocatoria de Cortes, Quintana no guardó silencio: "todos mis consejos, se reducían a que convocasen las Cortes y pusiesen los

ISSN: 1594-378X

destinos de la nación en manos de ella misma" (1872, p.181), puesto que consideraba que las Cortes eran un medio que podía "salvar a la nación en aquella crisis" (1872, p.182). Pero insistió pertinazmente en que nada tuvo que ver en las decisiones que se tomaron sobre la convocatoria de Cortes: "yo no intervine en nada, ni como principal, ni como dependiente, ni de un modo directo, ni indirecto" (1872, p.199). Para concluir a este respecto, sentenció que

> las Cortes […] fueron reunidas bajo una representación única y nacional […] porque los votos de los dos Consejos, la opinión pública decididamente declarada en este sentido, y la situación de las cosas, así lo prescribían. Yo no tuve partido ninguno. (1872, p.199)

Igualmente se manifestó a cerca de la desazón que le provocó el hecho de que las proclamas y manifiestos que redactó para América, por encargo de la Regencia, fuesen utilizados como medio para llevarlo a prisión, pues quién "pudiera imaginarse […] que había de llegar día en que estos escritos, vistos, revisados y aprobados antes de imprimirse por las autoridades […] fuesen después denunciados, tergiversados y convertidos en cargo contra mí" (1872, p.197).

La lectura de esta *Memoria* muestra el desarrollo de un relato estructurado y cuidado con sumo detalle para no dejar sin explicación personal cada una de las acusaciones que le llevaron a prisión, a la par que nos acerca de forma extraordinaria a cómo vivió los momentos inmediatamente anteriores a la Guerra, cuál fue su papel en el transcurso de la misma y qué consecuencias tuvieron estos acontecimientos en su persona tras la conclusión del conflicto. Su riqueza reside en que no solo nos brinda la oportunidad de conocer su opinión al respecto del proceso judicial que sufrió, sino en que también dibuja, desde su perspectiva, el retrato de la situación social de la época. O dicho con otras palabras, las *Obras inédita del Excmo. Señor D. Manuel José Quintana*, publicación en la que se encuentra inserta esta *Memoria*, nos resulta de "grandísima utilidad" para dar "a conocer los primeros y últimos pasos del hombre ilustre" y para "ver la sinceridad de sus sentimientos, al tiempo mismo que proporcionan datos auténticos inapreciables para la historia civil y política de nuestra nación" (1872, pp.40-41).

Bibliografía

ALONSO CORTÉS, Narciso (1944) *Quintana. Poesías. Edición, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortes*, Madrid, Espasa Calpe.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, coord. (2008) "Literatura y política: Manuel José Quintana (1772-1857)", *Ínsula*, 744.

ARMILLAS VICENTE, José A., coord. (2001) *La Guerra de la Independencia: estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

BUTRÓN, Gonzalo (2014) "Redefinir rey y soberanía. El retorno de Fernando VII y la agonía del Liberalismo", *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 13, pp. 59-78.

CANO REYES, Rogelio (1978) *Manuel José Quintana: selección poética*, Madrid, Editora Nacional.

CARR, Raymond (2009) *España 1808-2008*, Madrid, Ariel Historia.

CASTELLS, Irene (2001) "La resistencia liberal contra el absolutismo fernandino (1814-1833)", *Ayer*, 41, pp. 43-62.

ISSN: 1594-378X

DE DIEGO GARCÍA, Emilio, coord. (2009) *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Madrid, editorial Actas.

DÉROZIER, Albert (1978) *Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Ediciones Turner.

——, ed. (1980) *Manuel José Quintana. Poesías completas*, Madrid, Editorial Castalia.

ESDAILE, Charles J. (2002) "Relaciones hispano-británicas en la Guerra de la Independencia", en Área de Historia Contemporánea (2002) [coord.], *La guerra de la Independencia (1808-1814): perspectivas desde Europa: actas de las Terceras Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea*, Jaén, Universidad, pp. 119-136.

Expediente formado por la Comisión de Causas de Estado a Manuel José Quintana, José Rebollo y Eugenio de Tapia, por delitos contra la nación y la soberanía del Rey, Archivo Histórico Nacional, DIVERSOS-COLECCIONES, 118, n. 2.

LARA GARRIDO, José (2008a) "Materiales para una arqueología de la literatura española del Siglo de Oro. Las observaciones a las Poesías castellanas", *Analecta malacitana*, 31.1, pp. 157-274.

—— (2008b) "Nación poética y nación política la construcción cambiante de un paradigma en la historiografía literaria de Quintana (1795-1833)", en L. ROMERO TOBAR, coord., *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Universidad, pp. 373-432.

—— (2010) "Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo", *RILCE*, 26 (1), pp. 97-117.

QUINTANA, Manuel José (1808a) *España libre. Odas por Don Manuel José Quintana*, Madrid, Imprenta Real.

—— (1808b) *Poesías Patrióticas*, Madrid, Imprenta Real.

—— (1872) *Obras inéditas del Excmo. Señor D. Manuel José Quintana precedidas de una biografía del autor por su sobrino D. M. J. Quintana y de un juicio crítico por el Ilmo. Señor Don Manuel Cañete de la Academia Española*, Madrid, Median y Navarro Editores.

SÁNCHEZ MANTERO, Rafael (2014) "Manuel José Quintana: Poeta fiel a la patria y a sus convicciones", *La Aventura de la historia*, 25 (extra), Madrid, Editorial Arlanza, pp. 32-39.

VACA DE OSMA, José Antonio (2002) *La Guerra de la Independencia*, Madrid, Espasa Calpe.

VIGUERA RUIZ, Rebeca (2010) "La Guerra de la Independencia en España y Europa. Aportaciones al debate historiográfico", en R. VIGUERA RUIZ, coord., *Dos siglos de historia: actualidad y debate histórico en torno a la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, pp. 9-26.

ISSN: 1594-378X

Il laboratorio della scrittura di Baltasar Gracián attraverso le edizioni facsimili

FELICE GAMBIN
Università degli Studi di Verona

Riassunto
Il contributo intende analizzare le opere di Baltasar Gracián stampate in edizione facsimile dall'Institución "Fernando el Católico" e dal Gobierno de Aragón nell'arco di trent'anni. È merito di Aurora Egido, "Directora de la Cátedra Baltasar Gracián de la Institución 'Fernando el Católico'", avere curato tutte le edizioni e di avere offerto ai lettori rapidi ed efficaci prologhi ma anche più ampie introduzioni consegnando preziose chiavi di lettura di ciascuno dei libri del gesuita. L'imponente ed elegante biblioteca si è ulteriormente arricchita nel 2016 con il ritrovamento della prima edizione del 1637 de *El Héroe* stampata a Huesca da Juan Francisco de Larumbe. L'esemplare, acquistato dalla Biblioteca Nacional di Madrid nel 2013, pone fine a molte congetture, consente di entrare nel laboratorio della sua scrittura e di riesaminare la lunga ed accattivante peregrinazione degli studi sulla sua opera.

Resumen
Esta aportación pretende analizar las obras de Baltasar Gracián impresas en edición facsímil por la Institución "Fernando el Católico" y por el Gobierno de Aragón en el arco de treinta años. Aurora Egido, Directora de la Cátedra Baltasar Gracián de la Institución "Fernando el Católico", tiene el mérito de haber cuidado todas las ediciones y de haber ofrecido a los lectores no sólo rápidos y eficaces prólogos sino también más amplias introducciones para ofrecer valiosas claves de lectura de cada uno de los libros del jesuita. La imponente y elegante biblioteca se ha enriquecido en 2016, al ser hallada la primera edición del *Héroe*, impresa en Huesca en 1637 por Juan Francisco Larumbe. El ejemplar, adquirido por la Biblioteca Nacional de Madrid en 2013, pone fin a muchas conjeturas, permite entrar en el laboratorio de su escritura y revisar la larga y cautivadora peregrinación de los estudios sobre su obra.

L'apprezzabile e continua attenzione dell'Institución "Fernando el Católico" e del Gobierno de Aragón per l'opera del gesuita spagnolo Baltasar Gracián ha raggiunto l'esito da decenni atteso: la pubblicazione nel corso degli anni in edizione facsimile di tutte le singole opere dell'autore. È un merito delle due istituzioni aragonesi avere continuato la pubblicazione delle opere di Gracián in preziose edizioni facsimile, ed è merito di Aurora Egido averne curato tutti i prologhi e le introduzioni, al di là delle celebrazioni, degli anniversari e delle mode. Di fatto, dopo la pubblicazione, come si è detto, de *El Político don Fernando el Católico* (Gracián, 1985 e 2000), dell'autografo de *El Héroe* (Gracián, 2001a) e de *El Héroe* (Gracián, 2001b), dell'*Oráculo manual y arte de prudencia* (Gracián, 2001c), de *El Discreto* (Gracián, 2001d), de *El Comulgatorio* (Gracián, 2003), de *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (Gracián, 2005), dell'*Agudeza y arte de ingenio* (Gracián, 2007), l'intera biblioteca sembrava avere trovato l'inevitabile conclusione all'imponente lavoro nella stampa dei tre volumi de *El Criticón* (Gracián, 2009a; Gracián, 2009b; Gracián, 2009c).

Felice GAMBIN, "Il laboratorio della scrittura di Baltasar Gracián attraverso le edizioni facsimili", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 251-261.
Recibido el 15/12/2016 · Aceptado el 28/12/2016

Ed invece la già copiosa e splendida biblioteca si è arricchita nel 2016 di un altro *brinquiño:* la prima edizione del 1637 de *El Héroe* stampata a Huesca da Juan Francisco de Larumbe. L'esemplare, acquistato dalla Biblioteca Nacional di Madrid nel 2013 dalla Libreria "Antonio Mateos" di Malaga, pone fine alle molte congetture sulla prima edizione dell'opera di Gracián. Come ricorda molto opportunamente Aurora Egido (Gracián, 2016: VIII-IX), il ritrovamento consente agli studiosi di confrontarlo con il manoscritto autografo (BNE: Ms. 6643), l'unico a noi pervenuto delle opere dell'aragonese, e con la "segunda impressión" madrilena del 1639 stampata da Diego Díaz, editore delle *Obras* de Villamediana (1642), della *Vida de Marco Bruto* (1644) e del *Parnaso español* di Francisco de Quevedo (1644).

L'attenzione posta già nel 2001 da Aurora Egido in un ampio e articolato prologo alla scrittura, alle correzioni, alle date e alle edizioni dell'opera, le ipotesi là proposte (Gracián, 2001a: IX-LXXX) [1], si apre con la ritrovata prima edizione ad interessanti conclusioni:

> Antes de llevar en 1637 *El Héroe* a la imprenta de Juan Francisco de Larumbe, el jesuita lo enmendó y abrevió a conciencia, pues si en la edición de 1639 Romera-Navarro detectó 1.262 casos de corrección respecto al autógrafo, a ello cabe añadir los que presenta la prínceps. Estos se mantendrían en buena parte dos años después en la susodicha edición madrileña, a salvo de algunos cambios. (Gracián, 2016: XXIII)

Le differenze e possibilità di confrontare i testimoni, l'autografo e le due edizioni a stampa del 1637 e del 1639, confermano quanto già anticipato dalla studiosa nel 2001. Abbiamo tra le mani un

> Precioso ejemplo del taller de la escritura de Gracián, obsesionado no sólo por la invención y la disposición de sus obras, sino por la elocución, como muestran sus retoques constantes de las palabras antes de llevar el texto a la imprenta, cosa que sin duda quiso hacer, desde el principio, al destinarla a los lectores. Llevaba además el realce de una dedicatoria que no podía llegar más alto, como la que se supone el endosar la obra a la majestad de Felipe IV, lo que hace más lógico su destino impreso. Sin duda pensaba Gracián hacer otra copia posterior más clara, donde las correcciones se dispusieran como definitivas y sin tachaduras, y aún es posible que hubiera más de una hasta que llegó a la imprenta. (Gracián, 2001a: XI)

Si tratta di testimoni straordinari che consentono di entrare nel laboratorio della scrittura di un autore del Seicento e di cogliere due grandi torsioni da parte dell'aragonese: quella sulla figura del re Filippo IV e quella sul suo *privado*, il Conde-Duque de Olivares. Gli elogi al monarca presenti nell'autografo, che potevano trasformare l'opera, come già ricordò Romera-Navarro (1946), questa "razón de Estado de ti mismo" (*Al lector*), in uno specchio del re, vengono limati, contenuti, cancellati nei *primores* XIV e XVIII, così come viene eliminato il nome del suo *privado* nel panegirico dell'ultimo *primor*.

L'analisi dei tre testimoni consente di ritenere che il gesuita consegnò a Larumbe un manoscritto con differenze sostanziali rispetto all'autografo a noi pervenuto: "Esos y otros datos muestran la dependencia de la segunda edición respecto a la primera, así como el distanciamento de ambas con el autógrafo" (Gracián, 2016: XI-XII).

[1] Il volume presenta al lettore, dopo una lunga e interessante introduzione, il facsimile dell'autografo e, come si legge nel frontespizio, "la reimpresión de la edición de 1639 publicada con las variantes del códice inédito de Madrid y el retrato del autor" che Adolphe Coster diede alle stampe nel 1911. A questo proposito rammento che Coster è il primo a studiare i testi originali del gesuita ed il primo a testimoniare l'esistenza di edizioni pirata delle opere, confermando così l'esito editoriale dei suoi libri (Coster, 1910).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Diverse però dal punto di vista materiale le edizioni. Quella del 1637 consta di 8 fogli preliminari e di 108 carte ed è riproposta nell'edizione dell'Institución "Fernando el Católico –come tutte le altre opere di Gracián– nel formato originale, in questo caso in 24°. La stampa del 1639 è invece in 16°, è formata da 7 fogli preliminari e da 70 carte. Il formato assai piccolo, il più piccolo in assoluto di tutte le opere di Gracián, la sua manualità, testimonia come la laconicità, la *brevitas*, lo stile impiegato, coinvolga anche le caratteristiche tipografiche di un'opera che con i *primores* cercava, come si legge nell'avvertenza *Al lector*, di "formar con un libro enano un varón gigante, y con breves períodos, inmortales hechos".

E se dal punto di vista materiale di scarsa qualità è la carta e l'inchiostro dell'edizione del 1637 e inesistenti gli adorni, proprio per il formato, la prima edizione meglio risponde a quell'unità indissolubile tra tema, stile e formato propria della concisione, della laconicità e della manualità delle opere di Gracián.

Se concisi anche se efficaci sono i prologhi alle edizioni facsimile del *El Político don Fernando el Católico*, de *El Héroe*, dell'*Oráculo manual y arte de prudencia*, de *El Discreto*, de *El Comulgatorio*, ricchi ed assai circonstanziati sono quelli de *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, dell'*Agudeza y arte de ingenio* e de *El Criticón*. Le pagine che presentano l'*Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* sono 148, quelle che introducono l'*Agudeza y arte de ingenio* sono 171, quelle della prima parte de *El Criticón* sono 218, quelle della seconda parte 143, quelle della terza 181. Insomma: più di complessive 300 pagine introducono le due versioni dell'*Acutezza* e ben più di 500 le tre parti de *El Criticón*.

Anche se la versione più studiata e celebre è la *Agudeza y arte de ingenio* del 1648, l'*Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* del 1642 è imprescindibile per capire l'opera del gesuita. La sua pubblicazione suscitò un tale interesse nei circoli intellettuali vicini all'autore –come hanno evidenziato, tra gli altri, Mercedes Blanco (1992), Benito Pelegrín ed Emilio Blanco nell'introduzione all'edizione stampata per i tipi di Cátedra (Gracián, 1998)[2]– che spinse Gracián a curare in modo paziente una seconda edizione ampliata e rivista, con numerose e meditate modifiche: la *Agudeza y arte de ingenio*.

Arte de ingenio, opera della maturità e meditata per diversi anni, ha caratteristiche ben precise e peculiari rispetto al formato e al contenuto. Le sue dimensioni, in 8º, abbandonano per la prima volta il formato in 16º delle sue precedenti opere, *El Héroe* y *El Político*, e alcune di quelle successive, tra le quali *El Discreto*, l'*Oráculo manual y arte de prudencia* e *El Comulgatorio*. *Arte de ingenio*, in altre parole, non è "un libro para llevar en la mano o en la manga, sino para ser consultado y leído de otro modo menos personal y más didáctico" (Gracián, 2005: XVI). Firmata anch'essa con il nome del fratello di Baltasar Gracián, Lorenzo[3], l'opera è un trattato "en que se explica –come si legge nel frontespizio– todos los modos y diferencias de conceptos". L'autore cerca di conciliare due opposti, in quanto l'ingegno –dal punto di vista della precettistica del tempo– corrispondeva all'inclinazione naturale ed era in antinomia all'arte, che implicava invece un metodo, una tecnica[4].

[2] Un'utile ricostruzione della vicenda è quella di Antonio Pérez Lasheras (2001), ma l'intero volume coordinato da Aurora Egido e María del Carmen Marín Piña consegna ai lettori un efficace *Estado de la cuestión* su ciascuna delle singole opere del gesuita (2001).

[3] Per una circostanziata ricostruzione della concreta esistenza di Lorenzo, fratello di Baltasar non più mero pseudonimo letterario, come per molti anni si creduto, si veda, anche ai fini bibliografici, Malgorzata Anna Sydor (2004: 63-77).

[4] L'ingegno, l'acutezza, il concetto sono temi sui quali esistono diversi approcci, prima e dopo il libro di Gracián. Tra questi ricordo almeno Antonio Possevino, *Coltura degl'ingegni* (1598), Maciej Casimires Sarbiewski, *De acuto et arguto* (1627), Matteo Peregrini, *Delle acutezze* (1639) e, dello stesso autore, *Fonti dell'ingegno* (1650), Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et*

ISSN: 1594-378X

Il libro, ben più di una mera antologia di preziosità, illustra con esempi le acutezze che spesso l'autore aveva praticato nei suoi sermoni e nelle sue lezioni agli alunni della Compagnia di Gesù (cfr. Gracián, 2005: XX). Il volume s'inscrive in un preciso orizzonte morale ed è legato alla letteratura del tempo e agli amici tra i quali si muoveva il gesuita, amici che lo solleciteranno, al momento di compilare la *Agudeza y arte de ingenio*, ad aumentare la mole del trattato a prezzo, a volte, di aggiungere esempi che seguivano più che i criteri dell'eccellenza e dell'ingegnosità, quelli dell'affetto e dell'appartenenza ai circoli aragonesi (cfr. Gracián, 2005: XLIX).

Questa "téorica flamante", come rivendica l'autore nell'avvertenza al lettore, cerca di individuare un metodo per riconoscere ed effettuare le operazioni proprie dell'ingegno, delinea una disciplina e un'arte accessibile a tutti con la quale trovare gli argomenti, disporli e manifestarli attraverso il *concepto*, impiegando, senza distinzione, esempi sacri e profani di epoche e di generi diversi. Gracián pretese in tal modo di aprire nuovi sentieri, dando all'ingegno precetti, sistematizzando l'acutezza, governandola attraverso un metodo induttivo-deduttivo. Questa nuova arte pretende colmare una mancanza, dominando i concetti sparsi ovunque senza che mai nessuno –a suo dire– li avesse fino ad allora ordinati. Una bussola pertanto che da una parte cerca di dare un'arte all'ingegno e dall'altra riconosce l'impossibilità di determinarla in quanto l'ingegno è "finitamente infinito" e "sería querer medir la perenidad de una fuente, pensar comprehender su fecunda variedad" (Gracián, 2005: Discurso, XXXIX, 114r).

Aurora Egido segnala molto opportunamente che se l'aragonese ampliò e riarticolò l'opera trasformandola nel 1648 nel *vademecum* del concettismo (e del culteranismo) barocco per i lettori moderni, l'"*Arte de ingenio* tiene no sólo la frescura del primer intento, sino una mayor semejanza, en estilo y formato, al resto de sus tratados, sobre todo en la búsqueda de un laconismo que atiende a lo esencial y que trata de seleccionar, buscando quintaesencias, evitando digresiones y excesos ejemplificatorios" (Gracián, 2005: XXIII-XXIV).

Il tentativo di codificare i meccanismi ingegnosi illumina e offre le chiavi essenziali per comprendere la letteratura del tempo. È opportuno non dimenticare che *Arte de ingenio* è, come si legge nel prologo, "un libro lumínico que pretende alumbrar el ingenio" (Gracián, 2005: XXXVIII), aspetto che si coglie anche nella dedica al principe Baltasar Carlos, primogenito di Felipe IV, "esperanza única de la monarquía católica" e "prodigioso ingenio que amanece". Il ruolo educativo dell'opera si legge anche nel destinatario, un giovane principe al quale offrire un trattato su una disciplina della quale nessuno si era occupato fino ad allora, ma che era necessario conoscere ed apprendere (Gracián, 2007: CXXX). In questa dedica, il gesuita, non senza una manifesta temerarietà, "al hablar de Baltasar a Baltasar", rivelava il vero nome dell'autore dell'*Arte de ingenio*, aspirando ad essere lui pure epifania del sole dell'ingegno e che nell'opera è presente nelle molte e ricorrenti immagini solari ed ignee (cfr. Gracián, 2005: XXXIV).

Effettivamente l'*Arte de ingenio* è un vero e proprio snodo cruciale per la comprensione del pensiero di Gracián, benché la sua importanza sia venuta meno con la stampa della versione accresciuta del 1648. Da una parte nei libri che precedono l'*Arte de ingenio* (*El Héroe* e *El Político*) troviamo le basi sulle quali viene costruita, in quanto l'ingegno e l'acutezza compaiono nella prima opera di Gracián come parte integrante dell'ideale eroico, e si potrebbe perfino ritenere che già era scritta nel terzo *primor* de *El Héroe*, là dove l'ingegno è in stretta relazione con le pratiche prudenti del giudizio e delle azioni giudiziose (cfr. Gracián, 2005: XC). Dall'altra parte nell'*Arte de ingenio* si trova la chiave dell'*Oráculo manual*, proprio perché

simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele (1654), Jacob Masen, *Ars nova argutiarum* (1668), Daniel Georg Morhof, *De arguta dictione* (1705), Francisco Leitão Ferreira, *Nova arte de conceitos* (1718-1721).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

è proprio sia dell'uomo ingegnoso sia dell'uomo prudente sapere deliberare e scegliere. L'unione tra vita e letteratura converte l'*Arte de ingenio* non in una mera *summa* di acutezze ma in una *summa* di vita e opera, in un percorso che, iniziato nelle forme narrative de *El Discreto*, giungerà al suo apice ne *El Criticón*, incrociando l'esperienza realmente vissuta rappresentata da *El Comulgatorio*, testo nel quale il gesuita identifica l'amore per l'eucaristia con l'amore per le parole. Effettivamente, come sottolinea Aurora Egido, in Gracián tutto ha un'estrema coerenza e l'*Arte de ingenio*, perfetta sintesi tra *res* e *verba*, è "en cierto modo metonímico, pues, aspira, *pars pro toto*, a contenerlo todo" (cfr. Gracián, 2005: CXXXVII).

La fortuna della ben più nota e più letta *Agudeza y arte de ingenio* spinge Aurora Egido a presentare nel 2007 l'edizione facsimile con uno studio introduttivo di più di quasi duecento pagine. In esso vengono toccate e precisate tutte le grandi questioni che, soprattutto negli ultimi decenni, hanno visto l'infittirsi dell'interesse degli studiosi intorno all'opera, dalle diverse edizioni ed emissioni al contesto editoriale aragonese e alla scarsa qualità della carta e dell'inchiostro impiegati (aspetti che contraddistinguono la maggior parte dei libri stampati nel XVII secolo in Spagna), dalla corrispondenza con gli amici che permette di conoscere il processo di scrittura e di elaborazione all'analisi dell'importante frontespizio:

> La portada de la *Agudeza y arte de ingenio* corresponde a una voluntad muy distinta por parte del autor de *Arte de ingenio*, patente también en los preliminares, pues si este iba dedicado al príncipe Baltasar Carlos y mostraba licencias y aprobaciones madrileñas, consecuente con su lugar de impresión, esta rezumaba aragonesismo por los cuatro costados, aunque ello no empequeñeciera, a nuestro juicio, el afán de ir siempre de lo particular a lo general, para hacer una obra de carácter universal […]. Destaca una vez más, en la portada de dicha obra, la presencia del mecenas oscense Vincencio Juan de Lastanosa, como quien la publica, justo un año después de haberse apropiado este, en iguales o parecidos términos, del *Oráculo* (Huesca, Juan Nogués, 1647) y sobresaliendo su nombre en los titulares. Este, junto al de Manuel Salinas, como traductor [de Marcial], empequeñecía, en cierto modo, el del supuesto autor Lorenzo Gracián. Destacado levemente en su tipografía de los mencionados, pero en iguales mayúsculas que la del conde de Aranda, a quien el libro iba dedicado. (Gracián, 2007: LXXX)

Anche se non mancano pregevoli studi sulle differenze tra la prima versione del 1642, in 8°, e la seconda del 1648, in 4°, il libro dal formato più grande in assoluto delle opere del gesuita, molto rimane da approfondire di questo "monumento a la literatura escrita y a las obras de excelencia más o menos canónicas" (Gracián, 2007: CXXXI)[5], sui nessi tra retorica della filosofia e filosofia della retorica, sulla poetica e la filosofia dell'ingegno. E molto resta da scrivere sulla sua ricezione in Europa e nella Nuova Spagna.

Entrata immediatamente tra i materiali usati dai commentatori dell'opera di Luis de Góngora, che nell'*Agudeza y arte de ingenio* incontravano importanti ed acute rivelazioni sull'ingegno del poeta cordovese, il testo, diversamente da altri libri del gesuita non venne ristampato singolarmente se non nel XX secolo e bisognerà attendere il penultimo decennio per vedere le prime traduzioni, dapprima in francese e poi in italiano. Emblema del "mal gusto" estetico, considerato da Menéndez y Pelayo il peggiore libro del gesuita, l'*Agudeza* ha comunque alimentato la cultura europea, continuando ad essere presente nelle biblioteche, "divulgándose a través de las *Obras* de Gracián, aunque el interés que su autor despertara, particularmente en el extranjero, lo suscitó el grueso de sus tratados políticos y morales, y sobre

[5] Per comodità rinvio all'agevole bibliografia di Elena Cantarino (2001) e per gli studi più recenti a quella curata da Luis Sánchez Laílla e José Enrique Laplana Gil.

ISSN: 1594-378X

todo *El Criticón*, sin olvidar la mencionada acogida que recibiera *El Comulgatorio*" (Gracián, 2007: CLV). In altre parole, le molte edizioni delle *Obras completas*, che comprendevano anche l'*Agudeza y arte de ingenio*, invitano a rivedere quei giudizi che la ritengono del tutto assente o quasi dal respiro culturale europeo (cfr. Gracián, 2007: CLXV).

Con la stampa in tre volumi de *El Criticón* si era, come si diceva, conclusa nel 2009 l'elegante serie delle edizioni facsimile delle opere di Gracián iniziata nel 1985 e che aveva trovato un fertile terreno in occasione dell'anniversario nel 2001 della nascita del belmontino. In attesa dell'edizione critica delle opere, diretta dalla stessa Aurora Egido, coordinata da José Enrique Laplana e da Luis Sánchez Laílla, la presentazione di ognuno dei tre volumi ricostruisce le condizioni di produzione e ricezione de *El Criticón*, riattraversando le più recenti interpretazioni, analizzando i paratesti, le parole ai margini presenti soltanto nella prima e nella seconda parte, le fonti mettendole in relazione con gli altri libri del gesuita, l'ambiente culturale nel quale vede la luce, rispettivamente nel 1651, nel 1653 e nel 1657.

Nelle dense pagine dell'introduzione al primo volume vengono evocate idee ed analisi già pubblicate (Egido, 2000; Egido, 2001; Egido, 2005), concetti utili alla comprensione dell'intero *El Criticón* ma anche nuove proposte di interpretazione:

> Las tesis sobre los usos de la topografía y de la topotesia así como su función simbólica y mnemotécnica se han mezclado con otras que han tratado el tema de la concepción de la vida como peregrinación o del influjo de la filosofía senequista y de otras especies […]. Por nuestra parte, y más allá de otras consideraciones, creemos que *El Criticón* fue, entre otras cosas, una obra pensada como reacción contra la novela griega resucitada por los erasmistas y enriquecida por Lope y Cervantes, pero que el jesuita planteó desde una línea de superación pareja a la que supuso *El Quijote* respecto a los libros de caballerías. Gracián, en este sentido, quiso ser un nuevo Homero y un nuevo Heliodoro, deseoso de renovar el género clásico de la novela de aventuras recuperado por el Humanismo, para darle una profundidad filosófica de la que aquel carecía. (Gracián, 2009a: CXXXV)

Le antiche battaglie e i viaggi del romanzo bizantino e di altri generi, e che conducevano all'unione finale degli amanti, sono sostituiti da un itinerario simbolico pregno di elementi etici che attraverso la peregrinazione conduce Critilo e Andrenio nell'isola dell'immortalità (Egido, 2014a). Non mancano riferimenti alle prime traduzioni italiane e francesi, soprattutto, ma anche una giusta attenzione al primo traduttore inglese della prima parte, Paul Rycaut, diplomatico inglese che nel 1681 dedicò il libro al re d'Inghilterra e che per primo aprì il cammino alla tradizione che intravede molte somiglianze tra le pagine iniziali de *El Criticón* e quelle de *El filósofo autodidacto* (*Risala Hayy ibn Yaqzan*) del medico e filosofo Ibn Tufayl (cfr. Gracián, 2009a: CCVIII-CCXVIII).

Effettivamente la lettura de *El Criticón* si presenta anche per una studiosa come Aurora Egido un'infinita sorta di iniziazione, un pellegrinaggio senza fine, qualcosa di imprendibile e magmatico. L'introduzione alla seconda parte in questo senso è emblematica. Molte le pagine che approfondiscono gli interessanti paratesti e le differenze con la prima parte, la mancanza di un prologo (presente invece nella prima e nella terza parte), la dedica dell'opera al giovane Juan de Austria, figlio di Filippo IV e dell'attrice María Calderón, la frettolosa censura del prolifico Juan Francisco Andrés de Uztarroz e, soprattutto, quella di Joseph Longo che dell'opera sottolinea il suo essere un grandioso compendio di generi, stili e concetti filosofico-morali:

> Lo cierto es que esta censura es –comparada con la de Uztarroz– más crítica o juiciosa que censorina, y se convierte, a mi juicio, en el mejor y más completo

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> estudio de *El Criticón*, superando incluso la muy encomiable de Antonio Liperi en la Primera Parte. El basamento satírico, de raíz erasmiana y a la par lucianesca, seguido de la faz heraclitea y democritea que Longo asigna a la obra, la ubican en un canon concreto y utilísimo no debidamente atendido por los estudiosos de la misma. Por otro lado, las aseveraciones sobre los modelos citados convierten implícitamente *El Criticón* en una mezcla de sátira, comedia y tragedia, que no olvida, sin embargo, ni la filosofía moral ni la discreta combinación de ingenio, prudencia y juicio; elementos que, sumados, configuran un cumplido epítome de la obra en sí y a la vez del resto de los libros del jesuita, situando este de nuevo en el canon horaciano de la utilidad y el provecho. (Gracián, 2009b: LXV-LXVI)

Significativa è pure la considerazione posta alla presenza singolare, interpretata come espediente per attirare l'attenzione del lettore, dell'indice delle dodici *crisis* della terza ed ultima parte accanto all'indice delle tredici *crisis* della seconda parte, volume che Gracián pubblicherà, modificandone l'indice peraltro, soltanto quattro anni dopo a Madrid. Tra le novità viene documentato, attraverso la corrispondenza tra l'autore e il circolo di amici aragonesi, che la seconda parte è stata anch'essa realizzata a Saragozza e non a Huesca dall'editore Juan Nogués (cfr. Gracián, 2009b: XIX-XXIV).

Preziosa ed utile per il lettore la messa a fuoco di alcuni degli argomenti portanti della faticosa peregrinazione di Critilo ed Andrenio nel gran teatro del mondo. Tra gli episodi spiegati, in quella che è una guida per il lettore, merita attenzione la rilettura, in linea con quanto indicato dalla censura di Longo, degli episodi che muovono intorno alla figura di Vincencio Juan de Lastanosa, amico e mecenate di Gracián che aveva a Huesca un casa-museo dotata di una splendida biblioteca, ammirata e visitata da molti personaggi del tempo, tra i quali Filippo IV. Egli non viene soltanto elogiato, come da sempre insistono le interpretazioni degli studiosi, ma la visita di Critilo e Andrenio, accompagnati dalla guida di turno, Argo, della casa-museo di Salastano (anagramma di Lastanosa) è un esempio delle "dos caras que enriquecen y hacen más compleja su lectura [de *El Criticón*]" (Gracián, 2009b: XCIX). La *crisi* va letta anche come critica e satira dinnanzi a quanti accumulano "tesoros y maravillas con medios espúreos y sin verdadera discriminación histórica, llevados más por el efecto del arca de Noé, que por la construcción de un verdadero museo donde el arte y la historia se den la mano con los principios morales" (Gracián, 2009b: XCVIII), come indicazione della profonda e rigorosa differenza che per l'aragonese esiste tra "storia e antiquaria", e come le *antiquitates* siano altro dall'*ars historica*, utili più per la curiosità che per la sottigliezza (Egido, 2000; Egido, 2001).

Due anni dopo la pubblicazione a Saragozza de *El Comulgatorio* (1655), l'unico suo libro apparso con il proprio nome, Baltasar Gracián, il solo che il gesuita riconosce come suo, come legittimo, egli stampò a Madrid, "donde se veía más reconocido y conocido que en su tierra" (Gracián, 2009c: LVIII), presso Pablo de Val la terza ed ultima parte de *El Criticón* con il nome di suo fratello Lorenzo, come già aveva fatto con la seconda parte e con altri libri.

Colpisce la grande cura posta dallo scrittore aragonese alla dedicatoria a Lorenzo Francés de Urritigoiti, specchio e modello dell'anzianità prudente, e il prologo nel quale l'autore, rivolgendosi al lettore, lo avvisa che la terza parte è con i margini sgombri perché non più necessari, in quanto egli, ormai *sabio* perché a lungo ha peregrinato con Critilo ed Andrenio nel corso della vita in un discorso, più non abbisogna di quella sorta di *aguja de marear* che esse rappresentano. L'espediente non è nuovo, già era presente in un libro assai caro a Gracián, il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, ma che nel caso della peregrinazione di Critilo ed Andrenio "corre parejas con el de la propia escritura, prolongado y equiparado también al de la lectura" (Gracián, 2009c: LXIX).

ISSN: 1594-378X

Al lettore spetta di scrivere la *crisi* mancante, la tredicesima della terza parte, ricostruendo la perfetta simmetria con le tredici *crisis* della prima e della seconda parte, approdando così, come i due personaggi dell'opera, nell'isola dell'immortalità. Accanto alle molte utili indicazioni sull'itinerario che porta i due pellegrini dalle Alpi a Roma per poi imbarcarsi dal porto di Ostia verso l'isola dell'immortalità è significativo ricordare che entrambi sono alla ricerca della amata Felisinda. Sposa di Critilo e madre di Andrenio viene cercata e mai trovata. Anzi: la *crisi* nona della terza parte, intitolata *Felisinda descubierta*, com'è noto, rivela per bocca della guida di turno ai due che Felisinda non è di questo mondo: è morta. La ricerca della felicità è inutile, non è di questo mondo[6]. Con acume sottolinea Aurora Egido che

> la destrucción de la esperada anagnórisis que Gracián lleva a cabo al hacer que Felisinda haya muerto y no puedan encontrarla ni su esposo Critilo ni su hijo Andrenio, no solo da un vuelco total a la obra, sino que supone un auténtico revulsivo contra una secular tradición que preparaba en los géneros más dispares un final feliz de gozoso matrimonio entre los amantes que el azar había separado […]. Habida cuenta de que el encuentro imposible entre Felisinda y los dos peregrinos de la vida también supone un duro golpe a géneros tan opuesto a *El Criticón* como la novela pastoril o la novela cortesana, por no hablar incluso de las versiones a lo divino que la narrativa ofreció con anterioridad. (Gracián, 2009c: CXIII-CXIV)[7]

L'impossibilità di trovarla determina un nuovo cammino. La nuova meta è l'immortalità, l'*isla de la inmortalidad*, che viene raggiunta non attraverso una peregrinazione d'amore, ma grazie alle eroiche imprese che sopravvivono, come ricordano le ultime pagine dell'opera, grazie agli scrittori che intingono le loro penne in un mare di inchiostro, evidente metafora di ciò che sopravvive nella scrittura. La filosofia non è più come pretendeva Cicerone la ricerca della felicità, ma quella dell'immortalità.

All'isola dell'immortalità i due pellegrini vengono condotti da un peregrino dalla casa della morte alla casa della vita. Ed è a proposito di quest'ultima guida che Aurora Egido esamina il topos della "secreta mina" che separa ed unisce i due mondi, la sua presenza nella tradizione occidentale, dagli *Epodi* di Orazio alle *Lusiadi* di Camoens e ai versi di Luis de León della canzone della *Vida retirada* che descrive, in un respiro stoico, "la escondida/ senda por donde han ido/ los pocos sabios que en el mundo han sido". Un topos sul quale gli studiosi di Gracián non si erano soffermati ma che già aveva attirato l'attenzione da parte di Mateu y Sanz, autore nel 1658 di un aggressivo attacco nei confronti de *El Criticón* e della persona del gesuita aragonese e che nella "secreta mina" coglieva mancanza di rispetto della tradizione cristiana ed un afflato esoterico ed eterodosso. Ma al di là della profonda conoscenza dell'opera di Gracián da parte dell'autore del libello, che si rivela "como un claro intento de emulación y como un rico minero para comprender mejor *El Criticón*" (Gracián, 2009c: CLXXII), il topos della "secreta mina" testimonia in maniera emblematica

> cuanto supone el taller de Gracián, donde cada palabra o sintagma, por breve que sea, remite a una inmensa tradición anterior, que él renueva, llevando a su vez a los lectores a través de su propia y secreta mina, vale decir, por un

[6] Ricordo che già nell'autografo de *El Héroe* il gesuita cancella la parola "felicidad" e la sostituisce con "inmortalidad", cfr. Gracián, 2001a.

[7] Sulla scorta dell'attenta lettura da parte di Gracian della *Diana* di Jorge de Montemayor, apprezzatissima nell'*Agudeza y arte de ingenio* per le sottigliezze concettuali presenti, non certo per l'orizzonte filosofico e morale che veniva delineato, Aurora Egido mette in rilievo la probabile provenienza del nome Felisinda dalla Felicia e dalla Felismena, o meglio da quello del padre Andronio, cantati dal poeta portoghese (cfr. Gracián, 2009c: CXXXVII-CLVIII). Sull'importanza dell'acutezza nominale e sulla forza dei nomi per Gracian, si veda anche Egido, 2000: 11-25.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> conducto que él fabrica y al que da nuevos destellos, como ocurre con el que lleva a Andrenio y a Critilo a la Mansión de la eternidad. (Gracián, 2009c: CLXIV)

Non ha stupito per nulla in tal senso che Aurora Egido (dopo la stampa di tutte e tre le parti de *El Criticón*, così ampiamente introdotte, dopo la raccolta di una serie di articoli e contributi sull'aragonese (Egidoa, 2014b) e il discorso intitolato *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián* (Egido, 2014a), pronunciato l'8 giugno del 2014 in occasione della sua *recepción pública* all'Accademia Real Española) si sia cimentata nella cura della prima edizione del 1637 dei *primores* de *El Héroe* a testimonianza di una peregrinazione senza fine che non smette di riservare *mirabilia.*

Bibliografia

BLANCO, Mercedes (1992) *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine.

CANTARINO, Elena (2001) "Bibliografía", Aurora Egido, María del Carmen Marín Piña, coords., *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón; Institución "Fernando el Católico". Ora anche http://www.cervantesvirtual.com/obra/bibliografia-de-baltasar-gracian-anterior-al-iv-centenario--0/

COSTER, Adolphe (1910) "Sur une contrefaçon de l'édition de *El Héroe* de 1639", *Revue Hispanique*, XXIII, 64.

EGIDO, Aurora (2000) *Las caras de la prudencia en Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia.

—— (2001) *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

—— (2005) *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

—— (2014a) *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián. Real Academia Española. Discurso leído el día 8 de junio de 2014 en su recepción pública por la Excma. Sra. D.ª Aurora Egido y contestación del Excmo. Sr. Pere Gimferrer*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

—— (2014b) *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Barcelona, Acantilado.

EGIDO, Aurora y María del Carmen MARÍN PIÑA, (coords.) (2001) *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón; Institución "Fernando el Católico".

GRACIÁN, Baltasar (1998) *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, edición de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra.

—— (1985 e 2000) *El Político D. Fernando el Católico*, edición facsímil (Zaragoza, Diego Dormer, 1640), prólogo de Aurora Egido, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (CSIC)-Excma. Diputación de Zaragoza, pp. LXVII + 222.

GRACIÁN, Baltasar (2001a) *El Héroe*, estudio preliminar de Aurora Egido, edición facsímil de la impresión de Madrid de 1639, por Adolphe Coster (Chartres, Lester,1911) del autógrafo (Ms. n.º 6643 Biblioteca Nacional de Madrid), Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. LXXX + 45 cc.; IX + 50.

——— (2001b) *El Héroe*, edición facsímil (Madrid, Diego Díaz, 1639), prólogo de Aurora Egido, Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. XXV + cc. 70.

——— (2001c) *Oráculo manual y arte de prudencia*, edición facsímil (Huesca, Juan Nogués, 1647), prólogo de Aurora Egido, Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. XL + cc. 210.

——— (2001d) *El Discreto,* edición facsímil (Huesca, Juan Nogués, 1646), prólogo de Aurora Egido, Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. XXXVI +480.

——— (2003) *El Comulgatorio*, edición facsímil (Zaragoza, Juan de Ybar, 1655), introducción de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. V-XXXIX + 400.

——— (2005) *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, edición facsímil (Madrid, Juan Sánchez, 1642), estudio preliminar de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. VII-CXLVII + cc. 153.

——— (2007), *Agudeza y arte de ingenio*, edición facsímil (Huesca, Juan Nogués, 1648), estudio preliminar de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. XI-CLXXI + 388.

——— (2009a) *El Criticón. Primera Parte*, edición facsímil (Zaragoza, Juan Nogués, 1651), estudio introductorio de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico, pp. XI-CCXVIII + 288.

——— (2009b) *El Criticón. Segunda Parte*, edición facsímil (Huesca, Juan Nogués, 1653), estudio introductorio de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. XI-CXLIII + 288.

——— (2009c) *El Criticón. Tercera Parte*, edición facsímil (Madrid, Pablo de Val, 1657), estudio introductorio de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución "Fernando el Católico", pp. XI-CLXXXI + 351.

MOLL, Jaime (1996-97) "Las ediciones madrileñas de las obras sueltas de Gracián", *Archivo de filología aragonesa*, LII-LIII, pp. 117-124.

——— (1999) "Notas para la bibliografía de Gracián. Las primeras ediciones madrileñas de las *Obras*", AAVV *Sobre agudeza y conceptos de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Diputación Provincial, pp. 77-82.

ROMERA-NAVARRO, Miguel (1946) *Estudio del autógrafo de «El Héroe» graciano (Ortografía, correcciones y estilo)*, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija (CSIC)-Revista de Filología Española (Anejo XXXV).

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis y José LAPLANA GIL, *Portal Baltasar Gracián*,

http://www.cervantesvirtual.com/portales/baltasar_gracian/su_obra_bibliografia/#bibliografia_2.

SYDOR, Małgorzata Anna (2004) "Los hermanos Lorenzo y Baltasar Gracián", J. Butiñá Jiménez, J. Ziarkowska, *et al.*, coords., *Miscelánea de literatura española y comparada. Homenaje a Roberto Mansberger Amorós*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 63-77.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Che aria tira? La ricezione dell'opera e del teatro italiani nelle comunità sefardite orientali tra Otto e Novecento*

PAOLA BELLOMI
Università degli Studi di Verona

Riassunto
Il teatro sefardita delle comunità orientali ha ricevuto una buona attenzione da parte della critica; in particolare, la bibliografia esistente si è soffermata sulle produzioni originali e sugli adattamenti e traduzioni dal francese, una cultura che ebbe una forte influenza in queste comunità tra Otto e Novecento. Lo stesso non può dirsi a proposito del teatro e dell'opera lirica italiani, che eppure stavano attraversando in quello stesso periodo un momento felice, anche a livello internazionale. Nelle pagine che seguono si indagheranno le cause di questo apparente silenzio o assenza, che paiono poco giustificati se si considerano le relazioni economiche e culturali in essere tra le comunità sefardite orientali e quelle italiane. Il nostro proposito è quello di rivitalizzare il dibattito critico su una linea di ricerca ancora poco studiata e che andrebbe sicuramente approfondita.

Resumen
El teatro sefardí de las comunidades orientales ha gozado de una buena atención por parte de la crítica; en particular, la bibliografía existente se ha ocupado de las creaciones de textos originales y de las traducciones y adaptaciones del francés, una cultura hegemónica en las comunidades del Imperio Otomano gracias a la masiva presencia, entre el siglo XIX y el XX, de las instituciones de la Alliance Israélite Universelle. Lo mismo no puede afirmarse a propósito del teatro y de la ópera italianos, no obstante en ese mismo periodo se encontraran en un momento exitoso y de gran difusión, también a nivel internacional. En las páginas que siguen se investigarán las causas de lo que parece ser un silencio atronador o una ausencia visible, que no tienen justificaciones plausibles si se consideran las relaciones económicas y culturales existentes entonces entre las comunidades sefardíes orientales e Italia. Es nuestro propósito revitalizar el debate crítico en una línea de investigación poco estudiada todavía y que merecería seguramente mayor atención.

L'indagine che mi propongo di sviluppare nelle pagine che seguono parte dalla domanda, un po' canzonatoria, del titolo, ossia: che aria tira? "Aria" viene qui inteso con un duplice e immediato doppio senso: da una parte si riferisce alla presenza del genere operistico e, più in generale, dei generi drammatici nelle comunità sefardite orientali; dall'altra parte suggerisce una riflessione sulle relazioni tra l'Italia e il mondo sefardita ottomano. Il limite cronologico che mi sono posta identifica quello che la critica ha definito come il periodo di maggior fioritura o il risorgimento della cultura sefardita moderna, ossia i secoli XIX e XX. Se dovessi sbilanciarmi, prima ancora di dar conto dei dati da me presi in considerazione nel presente studio, direi che la questione è piuttosto semplice: l'aria è asfittica, almeno al primo

* Il presente articolo fa parte del progetto di ricerca *E.S.THE.R. Enquiry on Sephardic Theatrical Representation* (SIR 2014, RBSI14IDE8).

Paola BELLOMI, "Che aria tira? La ricezione dell'opera e del teatro italiani nelle comunità sefardite orientali tra Otto e Novecento", *Artifara* 16 (2016) Contributi, pp. 263-275.
Ricevuto el 25/07/2016 · Accettato el 20/12/2016

respiro. Se ci soffermiamo infatti sull'attenzione che la critica ha riservato alla questione, si può senza dubbio affermare che ci troviamo davanti ad un'assenza. L'opera e il teatro italiani sembrano essere degli sconosciuti per il pubblico sefardita del tempo. E, seppure questo dato sia almeno in parte condivisibile, ritengo sia interessante chiederci il perché di questo silenzio. Iniziamo con il prendere in considerazione il *corpus* e le problematiche critiche legate alla sua identificazione.

Per indagare la ricezione che il teatro e l'opera italiani hanno ricevuto nelle comunità sefardite allora sotto il governo dell'Impero Ottomano mi sono basata sul monumentale e, direi, tutt'ora insuperato lavoro di ricerca di Elena Romero, ispanista e membro del CSIC (Centro Superior de Investigaciones Científicas) che ha dedicato buona parte della sua vita accademica allo studio del mondo teatrale nelle comunità sefardite orientali. I risultati sono stati raccolti nei tre volumi che compongono il suo *El teatro de los sefardíes orientales*, pubblicato a Madrid nel 1979; l'opera, ormai introvabile e meritevole di essere ristampata in una versione aggiornata, prendeva in esame le notizie riguardanti il mondo teatrale sefardita nei Balcani, in Grecia e in Turchia, apparse in 69 giornali sefarditi pubblicati in 14 diversi centri cittadini, in un periodo di tempo che va dal 1871 al 1938[1]. Nello spoglio delle riviste prese in esame, Romero era riuscita ad identificare 83 testi drammatici a stampa, 684 titoli di opere teatrali citati in articoli di giornale e 578 rappresentazioni realizzate per un pubblico sefardita. Nel suo resoconto, Romero ha registrato sia le notizie e i riferimenti alle opere teatrali propriamente dette, sia agli altri generi limitrofi, come l'opera e l'operetta; è importante tener conto di ciò poiché, come vedremo, nel caso del mondo teatrale sefardita, le distinzioni nette tra un modo artistico e l'altro non sono sempre efficaci. In un lavoro più recente, del 2006, Romero ha rivisto, corretto e aggiornato alcune informazioni contenute nei tre volumi sul *Teatro* e, alle opere già censite, ha aggiunto 10 nuovi drammi, fino a quel momento sconosciuti[2].

In un articolo del 1968, Romero aveva già annunciato, con un decennio di anticipo rispetto alla sua effettiva pubblicazione, la redazione (allora in corso) del repertorio che sarebbe poi confluito nei tre volumi de *El teatro de los sefardíes orientales*. In questo saggio, la studiosa descriveva quattro "dramas en ladino" non inclusi nei repertori classici di Abraham Yaari e di Michael Molho e, quindi, da considerarsi inediti; due di questi sono opera di Mosé Ya'acob Otolenghi [*sic*], direttore del Talmud Torá di Salonicco (Romero, 1968). Appare qui la prima connessione tra il mondo teatrale sefardita e l'Italia. Ottolenghi era infatti un ebreo livornese trasferitosi a Salonicco nel 1880 per assumere l'incarico di direttore della scuola; a lui vengono attribuite tre opere scritte in ebraico e tradotte in giudeospagnolo per il pubblico sefardita. Tra il 1969 e il 1970 Elena Romero pubblica nella rivista *Sefarad* un resoconto, in quattro uscite, ancora una volta sul teatro nelle comunità orientali e, ancora una volta, nomina la figura di Ottolenghi, in questo caso fornendo una descrizione più dettagliata sia del lavoro sia dell'opera letteraria dell'italiano trapiantato in Grecia (1969a, 1969b, 1970a, 1970b); Romero non si ferma però al livornese e inserisce alcune sintetiche informazioni sul rapporto artistico tra l'Italia e le comunità sefardite, in particolare in relazione all'importante ruolo giocato dall'agente artistico Lieto Noah, vero e proprio *trait d'union* tra i gruppi professionisti provenienti dall'Italia e il mondo teatrale sefardita (1969a: 198-199).

[1] L'opera è stata recensita in molteplici occasioni; si rimanda in particolare al dettagliato commento che ne fa Charlotte Stern (1984).

[2] In questo stesso articolo, Romero fornisce altri due dati interessanti: annuncia la redazione del catalogo di opere in giudeospagnolo ad opera di Dov Cohen, nell'ambito del *Bibliographical Project* della Jewish National Library di Gerusalemme, catalogo che, dalle notizie in mio possesso, non ha ancora visto la luce. L'altra notizia riguarda l'annuncio dato dallo studioso Avner Perez dell'esistenza di un *corpus* di testi drammatici sefarditi inediti conservati presso la biblioteca dell'Instituto Maale Adumim, una notizia che ha ovviamente una rilevanza fondamentale per gli studiosi di cultura sefardita (Romero, 2006: 184, 214-215).

ISSN: 1594-378X

Nel 1983 Elena Romero pubblica un nuovo fondamentale volume dedicato al tema che qui ci interessa: ampliando in maniera sensibile i dati già contenuti nella sezione "Cartelera" de *El teatro de los sefardíes orientales*, la studiosa redige il *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*, in cui vengono trascritti diversi tipi di materiali letterari riguardanti la sfera teatrale, apparsi sulla stampa periodica sefardita tra la seconda metà dell'Ottocento e la Seconda Guerra Mondiale[3]. Si tratta di materiali eterogenei, che vanno dalle recensioni di spettacoli, agli annunci pubblicitari di messe in scena, alle semplici informazioni utili su luoghi e orari delle rappresentazioni (ricordo che, spesso, i testi drammatici venivano pubblicati, a puntate, proprio sulle pagine dei giornali).

Ho insistito sulla bibliografia dei lavori dedicati da Elena Romero al mondo teatrale nelle comunità sefardite poiché ritengo siano ancora validi e, anzi, imprescindibili per chi voglia confrontarsi su questo tema; non è, com'è ovvio, l'unica studiosa ad aver sviluppato studi rigorosi sull'argomento (nomino a titolo di esempio Iacob Hassán, David Bunis, Paloma Díaz-Mas), ma i dati che Romero è riuscita a riunire rimangono un punto di riferimento ancora insuperato. Dico ciò in risposta ad alcune critiche metodologiche mosse ai criteri seguiti da Elena Romero per definire il "teatro sefardita"; secondo Olga Borovaya, infatti, Romero non distingue in maniera chiara fra "teatro sefardita" (*Sephardic Theater*) inteso come pratica sociale e "opere scritte in giudeospagnolo" (*Ladino drama*) intese come uno specifico *corpus* di testi che fanno parte della pratica teatrale sefardita (Borovaya, 2012: 195-196). Borovaya fornisce la sua definizione di "Sephardi Theater", inteso come "a sociocultural practice rather than a corpus of texts" (2012: 196); dal suo punto di vista, il teatro sefardita nasce come uno strumento didattico che aveva bisogno di testi scritti in *ladino* per poter perseguire la sua finalità educativa: quindi, conclude Borovaya, "the plays constitute only one of the components of the Sephardi Theater" (2012: 196). Onestamente, credo ci sia un malinteso di fondo che divide le posizioni delle due studiose: leggendo i lavori di Elena Romero, a seconda del contesto, il termine "teatro" viene usato come sinonimo di "mondo teatrale" o di "insieme di opere drammatiche", quindi sia nell'accezione socioculturale sia in quella prettamente letteraria[4].

L'identificazione del *corpus* da me preso in esame si basa quindi sui citati studi di Elena Romero.

La prima informazione in cui si fa un esplicito riferimento alla cultura drammatica italiana presso le comunità sefardite risale al 1883, quando sulle pagine de *El Amigo de la Familla*, giornale distribuito a Costantinopoli (l'odierna Istanbul), viene annunciata la pubblicazione, a puntate e in giudeospagnolo, della commedia *La scozzese* di Carlo Goldoni (Romero, 1983: 34-35, 2006: 186). Per quel che riguarda la ricezione del teatro italiano, il caso della traduzione de *La escocesa* è forse tra i più interessanti; Patrizia Panico, che ha curato la trascrizione del testo giudeospagnolo, ha posto l'accento su un aspetto significativo che differenzia il testo originale scritto da Voltaire e la traduzione di Goldoni (a sua volta tradotto poi per il pubblico sefardita): il drammaturgo italiano parte dall'originale francese ma riadatta il testo al gusto del suo pubblico (Panico, 2003a, 2003b, 2003c); citando le parole di Goldoni:

> Più ch'io m'inoltrava nella traduzione, vedea chiaramente, e con pena, che non sarebbe gustata, com'era, sui teatri d'Italia […]. [La natura umana] convien presentarla con gli abiti, e con gli usi, e con quelle nozioni e prevenzioni,

[3] Ulteriori dati sono disponibili nella sezione "Bibliografía sefardí comentada", consultabile *on line*, del progetto diretto da Paloma Díaz-Mas *Sefardi Web*, in cui possono essere effettuate molteplici ricerche, su diversi aspetti del mondo culturale sefardita; cfr. http://sefardiweb.com/ (04/01/2017).

[4] Nonostante la ricezione talvolta negativa degli studi di Elena Romero, ritengo nondimeno che la studiosa mostri in essi un concetto di teatro sefardita assai chiaro; a riprova si veda il quadro d'insieme che Romero dedica a questo tema nella sua monografia in cui descrive il mondo letterario sefardita (1992a: 265-312).

ISSN: 1594-378X

> che sono meglio adattate al luogo, dove si vorrebbe farla gustare. (Panico, 2003a)

Fedele a questo precetto, Goldoni attenua la vena polemica che caratterizza la versione di Voltaire e punta l'accento sulla storia d'amore tra i giovani protagonisti; dal canto suo, invece, l'anonimo traduttore sefardita non introduce molti cambi, rispetto all'originale italiano. Le spiegazioni che giustificano il rispetto del testo di partenza possono essere molteplici. In maniera molto sintetica, ricordo la trama della commedia: due giovani, appartenenti a due famiglie contrapposte politicamente, si innamorano; superate le difficoltà che si interpongono alla loro unione (lo scontro tra i rispettivi padri, gli inganni della precedente fidanzata del ragazzo, ecc.), possono coronare il loro sogno d'amore, con la benedizione di tutti. Sottolineo che la protagonista, Lindana, di origini scozzesi, si trova a Londra per intraprendere un viaggio che dovrebbe portarla in America, in una sorta di esilio. Quasi certamente, oltre alla piacevolezza dell'intreccio amoroso, potrebbe essere stato proprio il riferimento all'abbandono della propria terra d'origine ad aver richiamato l'attenzione del lettore del testo di Goldoni tanto da convincerlo a tradurlo in giudeospagnolo. Nelle poche righe che annunciano la pubblicazione del testo de *La Escocesa*, l'anonimo editorialista, oltre ad elogiare l'operazione giudicando l'opera di Goldoni come meritevole di essere diffusa anche tra i lettori sefarditi, si rivolge al suo pubblico augurandosi di veder presto messo in scena il testo da qualche giovane volenteroso (tanto più che "[la obra] tiene la ventaja de puederse representar con pocas personas"), magari in occasione di qualche evento di beneficenza (Romero, 1983: 35). L'editorialista tocca due punti che sono una costante nei casi che verranno qui discussi, ossia: spesso le rappresentazioni sono affidate a compagnie amatoriali e altrettanto spesso le messe in scena avvengono in un contesto dipendente da altri eventi (principalmente feste religiose, raccolte di beneficenza o saggi scolastici di fine anno)[5]. È così anche per il già citato maestro Ottolenghi.

Mosé Ya'acob Ottolenghi era nato a Livorno nel 1840 e intorno al 1880 si era trasferito a Salonicco, dove rimase fino alla morte, sopraggiunta nel 1901. Direttore del Talmud Torá Hagadol di Salonicco, è autore di tre opere teatrali moralizzanti, scritte in ebraico e tradotte poi in giudeospagnolo (uno dei traduttori noti fu Rafael Yishac Benveniste). I tre drammi, accomunati dallo stesso sottotitolo *Mahazé sa'su'ím* e databili fra il 1885 e la morte dell'autore, vennero rappresentati in ebraico ma pubblicati in edizione bilingue, ebraico e giudeospagnolo (Romero, 1968: 404-406, 1970b: 489-492, 1992a: 276). Vediamo rapidamente le trame delle tre opere: nel primo testo due giovani, David e Saúl discutono su cosa sia più importante per un giovane: nutrire il corpo o lo spirito; intervengono nella controversia due giudici che danno ragione a David, che propone di costruire delle scuole in cui si possano soddisfare gli appetiti spirituali attraverso la riflessione e lo studio (Romero, 1970b: 490). Nel secondo testo teatrale, Ottolenghi mette in scena ancora una volta un confronto tra due uomini: Sim'ón e Leví. Il primo loda i benestanti di Salonicco, le cui ricche donazioni hanno permesso l'acquisto di molti abiti per i bambini poveri della comunità; Leví fa notare all'amico che la generosità è un obbligo morale per un ebreo, a maggior ragione se benestante, e sottolinea che è necessario rimettere a nuovo l'edificio scolastico, che cade a pezzi, e pagare il salario ai maestri della scuola. I due vengono interrotti dall'arrivo di un terzo personaggio che annuncia che il gran rabbino ha risolto le questioni sollevate da Leví; i tre, rasserenati, si allontanano insieme felici (Romero, 1968: 405). Nel terzo e ultimo dramma scritto dal livornese, il pubblico si trova di

[5] Sebbene genericamente il connubio scuola-teatro venga accettato dagli appartenenti alle comunità sefardite, non sempre questo è vero. Si vedano, ad esempio, le forti critiche rivolte da un collaboratore de *La Época* di Salonicco, che si scaglia con durezza contro l'abitudine di alcuni direttori scolastici di mettere in scena degli spettacoli, "usando" gli allievi della scuola per finalità economiche e sottraendo tempo all'apprendimento vero e proprio (Romero, 1983: 64-66).

ISSN: 1594-378X

fronte al dilemma di Abraham, un giovane che non sa decidere se seguire il consiglio del padre, che gli ha suggerito di dedicarsi allo studio delle lingue straniere, o proseguire con lo studio dell'ebraico. Abraham si confronta con Gabriel, che ha idee opposte alle sue; nuovamente si ricorre all'aiuto di due giudici che sentenziano che un buon ebreo dovrebbe imparare la lingua sacra da bambino e le lingue moderne da adulto (Romero, 1968: 406). Descrivendo quest'opera, Elena Romero sottolinea che i personaggi, anche se parlano e ragionano da adulti, nel testo si chiamano "niños"; afferma la studiosa: "Seguramente esta obra estaba también destinada a ser representada por los alumnos del Talmud Torá. Su argumento parece implicar una llamada de atención a los padres que preferían escuelas extranjeras para sus hijos y descuidaban la enseñanza del hebreo" (Romero, 1968: 406). Il dibattito sull'uso della lingua è fondamentale nelle comunità sefardite e, come si può desumere dai brevi riassunti qui sopra esposti, nelle opere di Ottolenghi è assente qualsiasi riferimento alla sua cultura materna, quella italiana; come pedagogo, il livornese mette la sua scrittura creativa al servizio della comunità di appartenenza, quella sefardita di Salonicco, dando la priorità alla finalità didattica del mezzo teatrale. Il legame con la patria, almeno sul piano della creazione letteraria, è completamente reciso nel caso di Ottolenghi; anche quando scrive in ebraico, la lingua è frammista a termini *ladinos* più che a italianismi[6].

Un altro italiano presente nella comunità di Salonicco e attivo sia sul piano pedagogico sia su quello artistico è il professor Girolamo Ocoferi, autore della commedia *Ideales contrastados*, portata in scena presso il Circolo Italiano sul finire del 1899; il giornalista che commenta l'opera di Ocoferi, Eliyahu Sem-Tob Arditti, elogia non solo le qualità dell'autore, definito "artista de grande talento y merecimiento", ma anche la sua opera che merita di essere tradotta dall'italiano, lingua in cui evidentemente è stata recitata, alla "muestra lingua" (Romero, 1983: 58).

Ottolenghi e Ocoferi sono due esempi frequenti della figura dell'educatore-autore teatrale: come direttore di una scuola e come professore, i due italiani scelsero il teatro come strumento dalla duplice utilità, ossia poteva aiutare gli alunni nell'apprendimento e, allo stesso tempo, poteva creare un momento di conviviale condivisione con il resto della comunità, attraverso le rappresentazioni realizzate dagli alunni stessi in spazi pubblici, come l'Edén Teatro di Salonicco, il luogo dove con maggior assiduità venivano svolte le recite e si organizzavano delle feste di beneficenza. Dalle cronache che testimoniano questi eventi si coglie l'importanza che, in quei decenni, aveva la questione linguistica, legata com'è comprensibile alla questione identitaria. Tutte le recite includevano monologhi e dialoghi recitati dagli alunni in diverse lingue; insieme al francese, è l'italiano la lingua che compare con maggior frequenza, seguita poi dal turco, dall'ebraico e in rare occasioni dallo spagnolo. Spesso sono gli stessi dialoghi che invitano a riflettere anche il pubblico sulla necessità di imparare le lingue straniere o, al contrario, di concentrarsi sulla lingua dei padri. Un anonimo cronista, dopo aver assistito ad una di queste dispute, commenta:

> Los juzgadores (¿por qué dos?; ¿y si no estaban de acodro?) decidieron que cale [hay que] pensar a las lenguas estranjeras que mos ayudan a hacermos una posición; ma que cale [hay que] cuidar también por muestra lingua madre que mos acodra más de todo que semos jidiós. Si esta conclusión era dicha en español es seguro que ella sería más gustada de todos los visitadores, que no entendieron grande cosa siendo fue meldada en una lingua para ellos estraña. (Romero, 1983: 47-48)

[6] Un'interferenza linguistica forse dovuta all'influenza del bagitto, ossia la parlata giudeo-spagnola della comunità ebraica livornese.

ISSN: 1594-378X

Le parole del cronista testimoniano che non si trattava solo di guardare al proprio futuro o al passato, ma anzi che la comunità sefardita avrebbe fatto meglio a prestare attenzione anche al presente, cercando un linguaggio il più possibile condiviso dalla maggior parte della comunità, anziché accettare con entusiasmo l'occidentalizzazione o, al contrario, trincerarsi dietro posizioni fin troppo tradizionaliste.

Il legame, presso le comunità sefardite orientali, fra espressione teatrale e opere di carità è talmente forte da far parlare, come fa Elena Romero, di "simbiosis teatro-fiesta de caridad" (Romero, 1969a: 201). Prima ancora, infatti, della diffusione di un sistema teatrale professionale, nelle regioni orientali si instaura un teatro che molti critici hanno definito "folk", popolare, nell'accezione di amatoriale. Se guardiamo alle caratteristiche generali del mondo teatrale sefardita, il sistema di produzione artistica è piuttosto artigianale: gli autori sono spesso gli stessi insegnanti delle scuole in cui le opere vengono messe in scena; gli attori sono il più delle volte gli alunni degli istituti; in alcuni casi si ricorre a compagnie teatrali esterne (e quindi a persone adulte, benché si insista molto nel sottolineare la giovinezza degli attori, definiti molto spesso come "mancebos"), ma sempre provenienti da un ambito amatoriale, senza veri e propri studi teatrali alle spalle. Le sale sono di solito spazi all'interno delle scuole o qualche sala cittadina prestata per l'occasione. Il pubblico varia a seconda della finalità dello spettacolo: se si tratta di recite delle alunne di un istituto femminile, quasi sicuramente gli assistenti saranno in misura maggiore donne; se si tratta di una rappresentazione legata a un evento di beneficenza, il pubblico sarà misto, ma vedrà la presenza delle personalità illustri e importanti della comunità e, in alcuni casi, della città.

Quello che a prima vista può sembrare un aspetto negativo, ossia la mancanza di professionalizzazione che caratterizza la scena teatrale sefardita, offre in realtà dei dati interessanti per lo studio che stiamo affrontando. L'assenza o per lo meno la scarsa presenza di una struttura organizzativa ben definita ha permesso a queste forme teatrali semi-improvvisate di godere di una libertà strutturale diversa da quella che un sistema teatrale istituzionalizzato prevede. Anche quando si mettono in scena autori noti (soprattutto i francesi, come Molière o Racine)[7], in originale o in traduzione, le licenze che i registi si prendono nel creare la messa in scena sono molte, molto più che se si trattasse di una *performance* vera e propria. Il risultato, spesso, è uno spettacolo ibrido e ciò rappresenta un'innovazione propria del teatro sefardita "popolare".

Quasi per rispondere a un'esigenza del pubblico, più che a una urgente necessità estetica, molti spettacoli sono il frutto di una commistione tra brani tratti da un testo teatrale e aggiunte, cantate e musicate, di arie più o meno in voga in quel momento. Con una struttura che ricorda le funzioni teatrali della Spagna barocca, in cui ogni atto (*jornada*) veniva anticipato e seguito da uno spettacolo breve di varia natura (farsa, danza, ecc.), a cui veniva affidato il compito di rendere più piacevole l'esperienza teatrale (ricordo che una rappresentazione durava all'incirca quattro-cinque ore), anche nel teatro sefardita "popolare" si assite ad una commistione di generi che crea uno spettacolo in cui le parti recitate e quelle cantate, seppur provenienti da opere diverse, si alternano. Ecco allora dove l'opera e l'operetta italiane fanno, timidamente e sempre in secondo piano, la loro entrata in scena presso i sefarditi orientali. Come già per l'apprendimento delle lingue, anche l'educazione musicale dei giovani ebrei era affidata ai maestri dei vari istituti scolastici presenti nelle comunità: si tratta, pertanto, anche in questo caso di una conoscenza elementare dei linguaggi musicali, finalizzata ad uno studio più gradevole e interessante per gli studenti.

Il 30 marzo 1900 il giornale di Salonicco *La Época* dà notizia dell'imminente messa in scena, presso il Teatro Edén, del dramma scritto e composto dal professor Puchareli [*sic*, forse

[7] Sulla presenza e influenza della cultura francese nelle comunità sefardite (in particolare attraverso l'opera educativa dell'Alliance Israélite Universelle), cfr. Díaz-Mas (1989: 143-153), Kerem (1996) e Romero (1992b).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Pucciarelli] *La mancha de sangre* (Romero, 1983: 60-63). Puchareli, professore della scuola italiana Orfeo, viene descritto dal cronista (che si firma con il nome di *Sitrí*), come "un musicante de grande merecimiento", a guida sia della Società Filarmonica sia della Società Filodrammatica "La Bohem" (Romero, 1983: 60). Le due società sono composte da "numerosos mancebicos jidiós [y] mancebos pasionosos por el teatro" (Romero, 1983: 60), uniti da una finalità benefica, ossia ottenere dei fondi per l'associazione "Asistencia al Trabajo". Ancora una volta, quindi, emerge il legame tra volontariato e slancio artistico di un gruppo di amatori della musica e del teatro. L'aspetto interessante però è dato dalla costruzione dello spettacolo, che "va contener un dramo, una comedia, pedazos escogidos de música, ecetre" (Romero, 1983: 61). La serata della rappresentazione viene descritta da un altro giornalista de *La Época*, D. Rogman, con toni entusiastici e, cosa per noi interessante, descrive lo spettacolo come un insieme di generi diversi, alternati: la rappresentazione si apre con un monologo comico recitato dal capo redattore de *La Época*, nonché vicepresidente dell'associazione "Asistencia al Trabajo", Se. Semuel Sa'adi Haleví, seguito poi dalla messa in scena dal dramma vero e proprio: "Separada en los entreactos con pedazos… de música… dirigidos del se. Pucharelli [*sic*], hábil profesor de la Orfeo Italiana, vino representada *La mancha de sangre*, drama en italiano en tres atos" (Romero, 1983: 63). La serata prosegue con una commedia recitata dai signori Rosina Vernatza [*sic*, forse Vernazza] e Manfredo Pantaneli. Poiché non mi è stato possibile risalire alla trama del dramma, se si esclude la lingua di redazione, è impossibile dire se l'opera abbia qualche legame con l'Italia. È chiaro però che, nonostante il dramma venga recitato in italiano, il pubblico non sembra essere frenato dalla difficoltà linguistica; ancora una volta sono i commenti apparsi sui giornali sefarditi a confermare che lo spettacolo fu un successo e alla serata parteciparono le persone più influenti della città (Romero, 1983: 64).

Il teatro è quindi percepito non solo come un luogo ricreativo e educativo per la comunità sefardita, ma anche come una vetrina per la società altoborghese di Salonicco; il testo o la musica passano in secondo piano: non sembrano avere molto peso, almeno a giudicare dal poco spazio che viene dato loro nelle cronache giornalistiche, la cui attenzione si concentra sul successo (quasi mai si parla di insuccessi) dello spettacolo, decretato dalla partecipazione del pubblico (la vendita dei biglietti d'ingresso). Anche quando si parla delle qualità artistiche degli attori e della regia, si tratta sempre di considerazioni di circostanza, che hanno lo scopo di mettere sotto una buona luce i pregi dell'iniziativa benefica di turno. Così è anche per l'operetta *Las güérfanas*, portata in scena nel 1903 presso la "Escola de Hijas Italiana" di Salonicco da un gruppo di alunne che "se hicieron mucho aplaudir", grazie anche alla direzione del "bravo maestro" Arturo Cortí [*sic*] (Romero, 1983: 93). Lo spettacolo, che aveva ottenuto l'alto patronato del console italiano, è quasi sicuramente l'opera con libretto di Giuseppe Calenzoli e Pietro Lastrucci e musica di Ettore De Champs intitolata *Le orfanelle: operetta in prosa e musica per giovinette* (1879), nata per essere usata come strumento educativo in collegi ed istituti scolastici. La collaborazione italiana prosegue, qualche anno dopo, nel 1915 con gli aiuti economici concessi dal console italiano e dalla Società Dante Alighieri di Salonicco per la messa in scena di un'altra opera melodrammatica, molto simile alla precedente: si tratta di *Las dos güérfanas*, ossia *Les deux orphelines* (1874), scritta dai francesi Adolphe d'Ennery e Eugène Cormon. Anche in questa occasione, l'opera viene recitata in italiano e ciò non viene percepito come un ostacolo per la comprensione da parte del pubblico (Romero, 1983: 287-288), mentre lo stesso non può dirsi per le opere interpretate in ebraico o in *yiddish* davanti ad un'*audience* sefardita. È il caso delle opere di Ottolenghi a cui si è accennato sopra, scritte originariamente in ebraico, o del dramma *Der Dibbuk* (1917) di Shalom Ansky la cui messa in scena, avvenuta a Salonicco nel 1933, seppur accolta con entusiasmo dal pubblico sefardita, risulta abbastanza difficile nella comprensione sia per le difficoltà linguistiche (l'opera viene rappresentata in

ISSN: 1594-378X

originale, ossia in *yiddish*), sia per i ripetuti riferimenti alla tradizione ashkenazita, che gli spettatori faticavano a comprendere appieno (Romero, 1983: 428-429).

Oltre a Ottolenghi, gli unici due autori italiani di fama europea che si affacciano sul panorama sefardita sono Vittorio Alfieri e Giacomo Puccini. Del primo viene messa in scena, nel 1909, la tragedia *Saul, rey de Israel*. Si tratta in realtà di una rivisitazione dell'opera di Alfieri da parte di Yosef Herrera, direttore del *Cercle des Intimes* di Salonicco che, "siguiendo la inspiación de moldes franceses e italianos, compuso en judeoespañol algunas obras de tema bíblico" (Romero, 1969a: 196). Seguendo il gusto del tempo, Herrera intercala parti cantate nelle parti recitate; l'adattamento ebbe tanto successo che alcune canzoni contenute nel dramma divennero famose tra il pubblico sefardita, come il canto di David davanti a Saul, che diventò un canto popolare indipendente dall'opera di Herrera (Romero, 1969a: 196). Fino ad ora abbiamo visto che le motivazioni che si celano dietro le rappresentazioni teatrali sono essenzialmente didattiche (le opere di Mose Ottolenghi) o edificanti (muovere a compassione il pubblico per renderlo più sensibile alle necessità della comunità, come nei casi dei melodrammi sulle giovani orfanelle). *Saul* viene scelto, invece, insieme ad altri drammi di tono simile, per il legame che la storia ha con l'identità ebraica. Non è un caso che, immediatamente dopo l'inizio della Rivoluzione dei Giovani Turchi (1908) si sviluppino anche all'interno delle comunità sefardite orientali posizioni che chiamano al cambiamento. Anche il teatro prende parte al dibattito sulla futura identità ebraica e, parallelamente al rafforzarsi dei partiti politici socialisti e sionisti, il sipario diventa uno spazio di riflessione su di sé, sulle proprie origini e sul futuro (Romero, 1992a: 298). In quest'ottica può essere letto il successo del *Saul* di Herrera, che viene rappresentato a più riprese in diversi teatri; scrive l'anonimo giornalista de *La Nación*: "Piezas tan interesantes como Saúl […] irán remenear los sentimientos nacionales que vivirán en cada corazón de jidió verdadmente atado a sus tradiciones" (Romero, 1983: 185).

L'unica vera opera lirica italiana che viene registrata nella stampa sefardita e, quindi, presumibilmente, una delle poche ad essere rappresentata presso le comunità orientali è *La bohème* di Giacomo Puccini, messa in scena dalla compagnia Castellano per la Società di Beneficenza Italiana il 29 dicembre 1904 presso lo Sporting Club di Smirne (Romero, 1983: 119). La notizia, la sola che riporta la presenza dell'opera di Puccini, è molto scarna e, oltre a dar conto de *La Bohème*, riferisce la messa in scena de *La juive* di Jacques Fromental Halévy e Augustin Eugène Scribe.

Purtroppo le informazioni sulla ricezione del genere operistico italiano nelle comunità sefardite partono e si fermano qui. Eppure l'opera non era sconosciuta presso l'Impero Ottomano; anzi aveva goduto delle attenzioni e dei favori dei sultani Abdulhamud II (1725-1789) e Selim III (1789-1807). Al veneziano Bartolomeo Giustiniani si deve la costruzione, nel 1839, del primo teatro moderno in Turchia, a Beyoglu/Péra, adatto ad ospitare sia opere teatrali sia opere liriche (Yöre, 2011: 59); e ancora ad un altro italiano, Gaetano Mele, si deve il merito di aver costruito, contemporaneamente a Giustiniani, la prima *Opera House* di Istanbul e il Teatro Bosco (poi *Théâtre de Péra* ed infine Teatro Naum) (Meystan, 2011: 103-113). Adam Meystan afferma addirittura che, intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento, "theatres began popping up in other districts of Istanbul" (2011: 115). La lista delle opere in cartellone nei principali teatri ottomani è nutrita: di Gaetano Donizetti vengono allestite *Belisario*, *Don Pasquale* e *Maria di Rohan*, di Giocchino Rossini *Il barbiere di Siviglia*, di Giuseppe Verdi *Macbeth*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto* e *Giovanna D'Arco*, di Vincenzo Bellini *La sonnambula* e *Norma*, di Ruggero Leoncavallo *I Pagliacci*, a cui andrebbero aggiunte numerose opere francesi (Yöre, 2011: 60-63).

Torniamo quindi alla domanda iniziale: come mai questa costante assenza dell'opera e dei drammi italiani nel panorama teatrale sefardita? La prima risposta è di ordine pratico: il regime di monopolio che reggeva il mondo operistico nell'Impero Turco. Era infatti lo Stato a

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

concedere ai privati la possibilità di costruire le sale e il diritto di portare in scena le opere provenienti dall'estero. Per quanto riguarda Costantinopoli/Istanbul, il monopolio dell'opera lirica era stato concesso ai fratelli Michel e Joseph Naum (gli stessi proprietari dell'omonimo teatro); di conseguenza era proibito agli altri impresari di rappresentare una qualsiasi opera, senza aver ottenuto prima il beneplacito dei fratelli Naum, che difficilmente cedevano alle richieste[8]. È presumibile, quindi, che le difficoltà materiali ad ottenere i permessi e a gestire un'impresa di questo tipo fossero un buon deterrente per limitare l'interesse attivo degli impresari sefarditi; eppure, dopo la Prima Guerra Mondiale, afferma Elena Romero che "casi todas las salas de espectáculos de Salónica estaban en manos judías […]; también lo eran los teatros «ande jugavan trupas de operettas griegas y, mutchas veses, francesas y italianas»" (Romero, 1969a: 203). Di nuovo quindi, come mai, anche davanti alla possibilità di mettere in scena delle opere liriche, non sono rimaste molte tracce dell'attività operistica presso le comunità sefardite? La motivazione può essere interna alle comunità anziché esterna: fin dalle loro origini, le forme teatrali sono state osteggiate dalle autorità religiose ebraiche. Romero intitola significativamente un paragrafo della sua panoramica sul mondo teatrale sefardita con "La lucha por el teatro", perché in effetti, ricostruendo la storia di questo genere artistico, sembra di assistere a una vera e propria lotta per l'esistenza. Scrive Romero: "De forma general todos los grupos de actores aficionados del mundo sefardí tuvieron que luchar contra problemas de todo tipo, siendo quizás uno de los más graves la oposición frontal que en ocasiones plantaron al teatro las autoridades civiles y religiosas de algunas comunidades" (Romero, 1992a: 303).

I famosi versi del poeta Abraham ben Ezra sembrano confermare la distanza, direi culturale, tra un'espressione popolare come il teatro e la tradizione artistica ebraica legata alla religione:

> Gli arabi cantano dell'amore e del piacere,
> I cristiani della guerra e della vendetta,
> I greci della saggezza e degli enigmi,
> Ma il canto d'Israele è per il Signore degli Eserciti. (in Idelsohn, 1994: 281)

Studiando le origini della musica popolare ebraica (ma è un concetto che, credo, può essere esteso anche alla rappresentazione teatrale), Abraham Zvi Idelsohn afferma che essa

> come la vita degli ebrei negli ultimi duemila anni, si è sviluppata all'ombra della religione e dei valori etici. […] La musica popolare ebraica acquistò sempre più un carattere etico-religioso strettamente collegato con i temi del dolore e della speranza di un popolo, finché divenne lo specchio dei valori spirituali della cultura ebraica diasporica. (1994: 280)

A proposito della nascita del teatro ebraico, Miriam Camerini, studiosa del teatro e regista teatrale, in una interessante conferenza sulle origini di questa espressione artistica esordiva così: "La cultura ebraica, in maniera pragmatica, non si domanda a cosa serva il teatro, bensì, dall'inizio dei tempi, prende atto della sua esistenza e dice: «Giacché esiste, vediamo come dargli una funzione etica»"[9]. Da questo punto di vista, si possono meglio comprendere le parole del poeta Ezra: mentre le altre culture hanno riservato alla musica e al canto il compito di narrare storie, la cultura ebraica ha impiegato questi strumenti come

[8] Per una più esauriente descrizione delle normative che reggevano i monopoli degli spettacoli e i contrasti tra i fratelli Naum e i loro concorrenti, cfr. Meystan (2011: 391-393).

[9] Miriam Camerini, "Dalla sinagoga al palcoscenico. Habima: il primo teatro ebraico moderno", conferenza tenuta presso l'Università degli Studi di Verona in occasione de *Il sipario e la stessa. Giornata di studio sul teatro spagnolo ed ebraico*, a cura di Andrea Zinato, Verona, 02/05/2013.

ISSN: 1594-378X

espressione del divino[10]. In virtù del forte legame tra le due sfere (cultura e religione), le frizioni per ostacolare lo sviluppo di generi laici sono state costanti. Con questi presupposti, è facile comprendere come un genere come quello teatrale non religioso abbia avuto una vita difficile. Non sorprende quindi che il primo, acerbo, esempio di melodramma ebraico sia stato un *Purim Spiel* eseguito, nel 1708 a Francoforte, con accompagnamento musicale (Idelsohn, 1994: 342); allo stesso modo, non deve stupire che uno dei padri dell'operetta ebraica, Abraham Goldfaden (1840-1908), abbia trovato la spinta che porterà, nella seconda metà dell'Ottocento, al rinnovamento del genere proprio nel seguire un'esigenza di tipo morale-religiosa, ossia la necessità di far riscoprire alle comunità ebraiche a lui vicine, che sembravano aver perso memoria della loro storia, le proprie origini e, quindi, la propria religione. A proposito di Goldfaden scrive Idelsohn:

> Questo era il pensiero di Goldfaden quando concepì l'idea di creare un teatro ebraico, melodramma od operetta. Il dramma ebraico non è una novità di Goldfaden […]. E neppure il teatro ebraico è un'innovazione di Goldfaden […]. Tuttavia nell'Europa orientale non c'era traccia di una tradizione simile e quando Goldfaden iniziò, non aveva sotto mano né attori né palcoscenico. […] Per mancanza di preparazione musicale, Goldfaden in realtà scrisse dei drammi inframmezzati di canzoni, in forma di *couplets*, arie e cori, con un accompagnamento orchestrale assai elementare […]. Goldfaden prese le sue melodie da tutte le fonti possibili: dalla musica sinagogale, dai canti popolare ebraici, ucraini e rumeni, usando inoltre brani di *couplets*, marce, opere e *pots-pourris* francesi, italiani e russi. (1994: 349-350)

La descrizione che Idelsohn fa di Goldfaden è interessante perché, per molti aspetti, disegna un profilo che è adattabile anche al mondo sefardita d'area ottomana. Come abbiamo visto negli esempi precedenti, la scena teatrale sefardita è caratterizzata dalla presenza di autori-educatori, mossi da finalità pedagogiche o caritatevoli, spesso con una formazione artistica approssimativa, così come amatoriale è la preparazione dei collaboratori con cui allestiscono le opere in cartellone; spesso si tratta degli stessi alunni delle scuole in cui gli autori lavorano o, nel migliore dei casi, di giovani amanti del teatro che si offrono come attori non professionisti. Come per Goldfaden, la formula più congeniale è quella che unisce le parti recitate alle parti cantate. Non lascia sorpresi, quindi, leggere sulla stampa sefardita una cronaca entusiastica dedicata alla messa in scena di una delle opere più famose di questo autore, *Sulamit*, avvenuta a Salonicco nel 1925. L'autore della cronaca, tal *Hayim*, non dubita a inserire Goldfaden fra i tre migliori autori della letteratura ebraica, e se i primi due, ossia Abraham Mapú e Zeev Ya'abis, vengono considerati gli esempi massimi della prosa, Goldfaden è l'inarrivabile rinnovatore del genere drammatico:

> Goldfaden buscó de relevar el teatro jidió que se topaba en un muy negro estado. […] Él quiso crear una literatura mueva y él reusó al tanto que le era posible de reusir. Ma él, sabiendo que non era posible de relevar al teatro jidió en una tiera que no es judía, raportó la acción de su opereta en Erez Israel. (Romero, 1983: 337)

[10] Scrive Enrico Fubini: "Nel mondo cattolico e protestante vi è una linea di demarcazione piuttosto netta, sia nella musica colta, sia nella musica popolare, tra ciò che è religioso e ciò che è profano, tra canto liturgico e canto popolare, tra musica fatta per il culto e musica intesa unicamente come fine a se stessa, concepita solamente per il diletto dell'ascoltatore. Tali categorie tendono molto spesso a confondersi nella tradizione ebraica" (1990: 162).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Ma l'elogio non si ferma qui e prosegue: "Él quiso hablar con la alma. Los vierbos se habían escapado; y él ansí compuso su opereta en la cuala la música, que es el linguaje de la alma, ocupa un primo lugar" (Romero, 1983: 338). Il cronista sottolinea, in un lungo ed emozionato passaggio, l'importanza della musica nella cultura ebraica: Goldfaden, ci dice *Hayim*, non fu l'inventore della musica ebraica, prima di lui c'erano stati Halévy, Gustav Mahler, August Strindberg, ma al creatore dell'operetta ebraica va il merito di aver recuperato l'eredità musicale nata nelle sinagoghe: "En la historia de la música judía mosotros topamos que ella tuvo una sola influenza. Ella nació en el bet hamidrás [sinagoga]. Aquellos que la crearon fueron jidiós que venían rogar al Dio y demandar pardón por sus pecados" (Romero, 1983: 338). Il merito di Goldfaden, a detta di *Hayim*, è proprio quello di aver unito la tradizione ebraica con il suo presente, creando un mezzo espressivo nuovo, in grado di parlare con freschezza ritrovata al suo pubblico. Il cronista arriva ad attribuire alla messa in scena di *Sulamit* un significato che va oltre la valutazione estetica: "[La rappresentazione di *Sulamit* ha dimostrato che] el pueblo jidió no es solamente un pueblo comerchante envuelvido en el materialismo, ma que él también tiene una literatura hermosa y spléndida, más hermosa y más spléndida puede ser que cualunque literatura" (Romero, 1983: 339).

In conclusione, la presenza artistica italiana sembra essere stata molto timida nelle comunità sefardite orientali; eppure le cronache giornalistiche sono disseminate di riferimenti alla nostra cultura teatrale e musicale. L'impossibilità di fornire un quadro esauriente della ricezione dell'opera lirica italiana non può che essere uno stimolo per continuare la ricerca; credo infatti che questa assenza non sia da imputare in toto agli ostacoli che sono stati commentati in precedenza, credo invece che ci troviamo davanti ad una difficoltà di tipo informativo: quelli che nelle cronache sono solo riferimenti indiretti al *corpus* operistico e teatrale italiani, necessitano di ulteriori ricerche, che permettano di identificare in maniera chiara i testi che venivano utilizzati per le recite scolastiche e le rappresentazioni semi-professionali; putroppo spesso si trattava di materiali "usa e getta", non nati per essere conservati e archiviati, ma ciò non toglie che, tra i ricordi di famiglia, negli archivi dei giornali o delle stamperie, ecc., qualcosa sia sopravvissuto al passare del tempo e dei disastri delle guerre e che abbia solo bisogno di essere visto con uno sguardo nuovo[11]. Se, infatti, la presenza e l'influenza francesi hanno ricevuto una grande attenzione da parte della critica accademica che si occupa dello studio delle comunità sefardite orientali, lo stesso non si può dire della cultura italiana. Per citare un solo esempio, mentre sulla storia e l'importanza del lavoro svolto dall'Alliance Israélite Universelle esiste una cospicua bibliografia, lo stesso non può dirsi delle associazioni culturali e benefiche italiane presenti ed attive in quegli stessi territori[12]. Nelle cronache giornalistiche vengono citati i vari circoli italiani, l'Istituto di Madame Poli, l'Istituto Orfeo, l'associazione Dante Alighieri, ecc., eppure la bibliografia critica sulle attività svolte da queste realtà è esigua. Sarebbe inoltre di estrema utilità incrociare i dati sull'argomento forniti dalla stampa sefardita e da

[11] Si veda, ad esempio, il recente studio di Clementi e Toliou sulle conseguenze delle leggi razziali e le successive deportazioni dei membri delle comunità ebraiche nel Dodecaneso italiano, studio basato sulla riscoperta, avvenuta nel 2013, dell'archivio dei Carabinieri Reali a Rodi, per decenni rimasto inaccessibile (Clementi, Toliou, 2015).

[12] A titolo di esempio, cito alcune affermazioni dallo studio di Sami Sadak sulle diverse influenze musicali che hanno interessato il repertorio sefardita; come si può vedere, mentre viene giustamente messa in luce l'influenza dell'Alliance Israélite nel processo di cambiamento, anche culturale, delle comunità, manca un riferimento diretto alla commistione con la tradizione musicale italiana: "Les processus de mutation sociale, le démembrement de l'Empire ottoman et les nouveaux exils ont inévitablement affecté l'identité musicale des Judéo-Espagnols. C'est ainsi que, dans certaines *kantigas* judéo-espagnoles, nous découvrons des airs d'opéra du XIXe siècle, des *zarzuelas*, des opérettes, ou des rythmes de fox-trot, de tango ou de valse. À partir du début du XXe siècle, les communautés séfarades, influencées par le système éducatif de l'Alliance Israélite Universelle, introduisant le mode de vie à *la franca* et la culture française, ont été également sensibles à des traditions européennes comme le chant en canon, les fanfares et la musique de troupes de music-hall" (Sadak, 2007: 238).

ISSN: 1594-378X

quella ottomana coeva: così si potrebbe arrivare ad avere un quadro generale della presenza della cultura italiana in quell'area geografica.

Il teatro e l'opera erano e sono strumenti che, come l'aria, valicano le frontiere linguistiche e religiose, è quindi possibile che uno sguardo d'insieme su mondi che condividevano per lo meno lo stesso territorio riesca a far emergere, in maniera più uniforme, la presenza artistica italiana nel mondo ottomano.

Bibliografia

BOROVAYA, Olga (2012) *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press.

CLEMENTI, Marco e Eirini TOLIOU (2015) *Gli ultimi ebrei di Rodi. Leggi razziali e deportazioni nel Dodecaneso italiano (1938-1948)*, Roma, Derive Approdi.

DÍAZ-MAS, Paloma (1989) "Influencias francesas en la literatura sefardí: estado de la cuestión" in Paloma Díaz-Mas, ed., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 143-153.

FUBINI, Enrico (1990) "Musica ed ebraismo nel Novecento" in Marco Brunazzi e Anna Maria Fubini, edd., *Ebraismo e cultura europea nel '900*, Firenze, Giuntina, pp. 161-167.

IDELSOHN, Abraham Zvi (1994) *Storia della musica ebraica*, Firenze, Giuntina.

KEREM, Yitzchak (1996) "The Greek-Jewish Theater in Judeo-Spanish, ca. 1880-1940", *Journal of Modern Greek Studies*, 14, pp. 31-45.

MEYSTAN, Adam (2011) *"A Garden with Mellow Fruits of Refinement". Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istambul (1867-1892)*, Budapest, Central European University, tesi inedita.

PANICO, Patrizia (2003a) "*La scozzese* di Carlo Goldoni in traduzione giudeospagnola", *Artifara*, 3, luglio–dicembre, http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/sefardita.asp (25/07/2016).

——— (2003b) "*La scozzese* di Carlo Goldoni in traduzione giudeospagnola. Note sul testo" *Artifara*, 3, luglio–dicembre, http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/sefardita2.asp (25/07/2016).

——— (2003c) "*La Escocesa*. Edizione di Patrizia Panico", *Artifara*, 3, luglio–dicembre, http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/goldoni.pdf (25/07/2016).

ROMERO, Elena (1968) "Teatro judeoespañol aljamiado: adiciones bibliográficas", *Sefarad*, 28, 2, pp. 403-408.

——— (1969a) "El teatro entre los sefardíes orientales", *Sefarad*, 29, 1, pp. 187-212.

——— (1969b) "El teatro entre los sefardíes orientales", *Sefarad*, 29, 2, pp. 429-440.

——— (1970a) "El teatro entre los sefardíes orientales", *Sefarad*, 30, 1, pp. 168-176.

——— (1970b) "El teatro entre los sefardíes orientales", *Sefarad*, 30, 2, pp. 483-508.

——— (1979) *El teatro de los sefardíes orientales*, Madrid, Instituto "Arias Montano".

ISSN: 1594-378X

——— (1983) *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*, Madrid, Instituto "Arias Montano".

——— (1992a) *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE.

——— (1992b) "Más teatro francés en judeoespañol", *Sefarad*, 52, 2, pp. 527-540.

——— (2006) "Nueva bibliografía de obras de teatro sefardíes", *Sefarad*, 66, 1, pp. 183-218.

SADAK, Sami (2007) "Transculturalité et identité musicale dans les répertoires judéo-espagnols", *Cahier d'ethnomusicologie*, 20, pp. 229-242.

STERN, Charlotte (1984) "The Sephardic Theater of Eastern Europe: Literary and Linguistic Perspectives", *Romance Philology*, 37, 4, pp. 474-485.

YÖRE, Seyit (2011) "Kültürlesmenin Bir Parcasi Olarak Osmanli da Operanin Görünümü / View of the Opera in the Ottoman Empire as a Part of Acculturation", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 3, 2, pp. 53-69.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

"En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)": imprenta y librerías en el siglo XVII

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ
Universidad de Córdoba

Resumen
En el presente estudio se realiza una detallada descripción del proceso de elaboración y distribución del libro impreso en el siglo XVII.

Abstract
A detailed description of the processes of books printig and distributing in the XVII c.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

El reinado de Felipe IV (1621-1665) se halla venturosamente flanqueado por una serie de textos que versan sobre el "arte ingenua y liberal de la impresión", a saber: el Discurso CXI de *La plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615), de Cristóbal Suárez de Figueroa, rotulado "De los impresores"; el cual –como se sabe– es una versión remozada, "parte traducida de toscano y parte compuesta", de "De' stampatori", de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venecia, 1589), de Tomaso Garzoni[1]. La *Apología del arte de imprimir* (Madrid, 1619), de Gonzalo de Ayala, corrector de la oficina tipográfica del conocido maestro impresor Luis Sánchez, cuyo opúsculo persigue establecer una nítida separación entre el oficio liberal de los impresores y el de los mercaderes de libros (Ayala, 2006). El *Syntagma de arte typographica* (Lyon, 1664), del prolífico cisterciense Juan Caramuel y Lobkowitz, insertado en el cuarto tomo, la *Theologia praeterintentionalis*, de su prolijo tratado la *Theologia Moralis fundamentalis*, que constituye el primer prontuario sobre el oficio tipográfico (Caramuel, 2004). El *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del arte de la imprenta* (Madrid, 1675), de Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, tratadista y abogado de los Reales Consejos, que también subrayó que la tipografía es un arte liberal y, por ende, ha de estar exenta de cargas fiscales (Cabrera, 1993). La *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (*c.* 1680), de Alonso Víctor de Paredes, importantísimo manual técnico –el primero en su especie– de un experimentado oficial cajista, que fue impresor en Madrid y en Sevilla, sobre la composición (Paredes, 2002). Ellos serán nuestros guías fundamentales en la sintética descripción que sigue sobre el proceso de fabricación de un libro impreso, de la imprenta manual, sus operarios –maestro, fundidor, cajista, corrector, tirador y batidor– así como para esbozar algunas consideraciones sobre el mercado editorial y su normativa legal en el periodo. Sirva de preámbulo la memorable visita de don Quijote a un taller de impresión en Barcelona, donde, a golpe de prensa, Cervantes nos enseña las múltiples tareas y la división especializada del trabajo requeridos para obrar el milagro de la conversión de un texto en un libro:

[1] Seguimos la edición de "El Discurso «De los impresores» de Cristóbal Suárez de Figueroa" de Sonia Garza y Silvia Iriso (2000).

Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, "«En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)»: imprenta y librerías en el siglo XVII", *Artifara* 16 (2016) Contributi, pp. 277-300.
Ricevuto el 30/09/2016 · Accettato el 31/12/2016

> Sucedió, pues, que yendo por una calle, alzó los ojos don Quijote, y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*; de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna, y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra. (*Don Quijote de la Mancha*, II, LXII, 1026)

1. HACIA EL LIBRO IMPRESO

En el *annus Domini* de 1325, ser Petracco di Parenzo (c. 1266-1326), notario de profesión radicado en la curia papal de Aviñón, financiaba, probablemente en conmemoración del vigésimo aniversario de su hijo primogénito, la hechura de un códice manuscrito con la *opera omnia* de Virgilio, acompañada de los comentarios de Servio. La manufacturación del códice así como la organización interna y la configuración heterogénea del contenido, pues aparte de las obras del autor de la *Eneida* se reúnen la *Aquileida* de Estacio, cuatro odas de Horacio con sus escolios respectivos y un comento al libro III del *Ars maior* de Elio Donato, serían obra del precocísimo genio de Francesco Petrarca (1304-1374). Cierto es que guiado en su realización y aconsejado tanto por el poeta estilnovista Sennuccio del Bene como sobre todo por el obispo Ildebrandino Conti, su maestro y protector, que había puesto a su disposición su extraordinaria biblioteca, ricamente surtida de volúmenes de la Antigüedad clásica y de los Padres de la Iglesia, de la que podría haber obtenido el antígrafo –un manuscrito del siglo XII– con las tres obras del mantuano y los *commentarii* de su exégeta y biógrafo. El joven humanista, incitado por su padre desde la niñez a la lectura y el estudio de los clásicos, adquiría, con su sufragio, las ligaduras y un pergamino de excelente calidad, al tiempo que contrataba los servicios de un ducho escribano del mediodía francés, tal vez proveniente de los *scriptoria* de Aviñón o de la vecina Montpellier, que le introduciría en el arte y los misterios de la transcripción. El resultado es un imponente infolio máximo (410/415x263/265mm), propio de los libros escolares y religiosos de atril, compuesto por II+269+II folios, escrito en una letra gótica libraria, con tinta negra y marrón, distribuido del siguiente modo: ff. 2r-233r, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio, con las glosas de Servio; ff. 233v-248v, la *Aquileida* de Estacio; ff. 249r-250v, las odas II, 3, 10, 16 y IV, 7 de Horacio; ff. 251r-269v, el comentario al *Barbarismus* de Donato. Tras la muerte de su padre, acaecida en 1326, Petrarca, engañado por las albaceas, perdía el valioso códice, para recuperarlo doce años después, en 1338, según declara la nota de posesión que figura en el folio de guarda (f. IIr); el mismo en que anotaría los obituarios de su hijo Giovanni, Laura y varios amigos más. Sería por entonces, o un poco más tarde, pero en todo caso antes del otoño de 1343, cuando el célebre pintor y amigo del poeta, Simone Martini, iluminaba el frontispicio del manuscrito (f. 1v), con una miniatura en la que Servio, acompañado de un pastor (*Bucólicas*), de un campesino (*Geórgicas*) y de un soldado (*Eneida*), retira un telón que desvela a un poeta laureado. Tres pareados en latín, obra de Petrarca, explican el significado de la escena. El códice, hoy custodiado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (sig.: A 79 inf. –S.P.10/27–), no solo fue compañero inseparable de Petrarca por el resto de su singladura, sino que está profusamente apostillado por él en los márgenes y en el interlineado; constituye un ejemplo señero de la transición entre el Medievo y el humanismo, en tanto delinea los componentes esenciales de los *studia humanitatis*: la poesía latina, la gramática, la filología y aun la moral; y representa un singular caso de confección colectiva de un manuscrito hecho a medida –piel, letra, tinta, ilustraciones, encuadernación y contenido– antes de la aparición del libro impreso[2].

[2] Véase Billanovich (1996), Billanovich y Venier (1994), Feo (1988), Petrarca (2012) y Muñoz Sánchez (2012: 472-486).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Elizabeth Eisenstein (1994), en su precioso ensayo sobre *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, ha resaltado la importancia decisiva que tuvo la introducción del papel, elaborado a partir de la molturación de trapos de lino blanco, durante el siglo XII en Europa, por cuanto permitió que los letrados, especialmente los humanistas, fueran sus propios amanuenses[3]. No menos relevante fue, como ha subrayado Paul Saenger (2011), el desarrollo, a partir del siglo XII, de la escritura discontinua, la puntuación sintáctica, la adopción de un complejo sistema de abreviaturas y la presentación gráfica de la información textual en pasajes agrupados y separados por títulos, calderones en color, mayúsculas destacadas e iniciales decoradas. Pues comportó una novedosa interacción iconográfica entre el libro y el lector; el establecimiento de la lectura privada en silencio (*lectio*), distinguida de la oral (*prelectio*); la instauración de la copia escrita no al dictado sino al cotejo visual del original; y el interés por la composición autógrafa, que incide en la noción de autor-escritor o copista, al tiempo que potencia la mayor complicación textual, cifrada en una composición basada en referencias cruzadas, capítulos y *distinctiones* y en la aparición de índices y glosarios finales[4].

Nadie mejor que Giovanni Boccaccio (1313-1375), editor, historiador, crítico, ilustrador, dibujante, copista y autor de códices, lo verifica. Pues, efectivamente, el certaldés, para aunar en su persona las diferentes fases de la *auctoritas* medieval: *scriptor, commentator* y *auctor*, hubo de dominar a cabalidad la comprensión de un texto en toda su materialidad: desde el elemental plano lingüístico y gráfico, hasta la estructura global, pasando por la orquestación interna de las partes, la maquetación, el formato, la *mise en page*, la articulación entre columnas y márgenes en la página y el uso de elementos ornamentales. Famosos son a tal respecto sus *Zibaldoni* y la *Miscellanea*. Pero sobre todo códices manuscritos hológrafos como el Chigiano L.V. 176 de la Biblioteca Apostólica del Vaticano y el Hamilton 90 de la Staatsbibliothek de Berlín. El primero constituye un tan original como entusiasta homenaje a la naciente literatura italiana en lengua vernácula, significado en sus figuras más egregias: Dante, Guido Cavalcanti y Petrarca[5]. El segundo representa un bellísimo ejemplo de la recuperación del libro unitario, o sea la presencia en un códice manuscrito de una o varias obras de un mismo autor en romance, que es al mismo tiempo, y en toda regla, un libro de autor: la *vulgata* del *Decamerón*. Un autógrafo transcrito entre 1370 y 1372 en el que Boccaccio muestra, mediante una magistral puesta en página, el uso de una grafía semigótica textual y un formato de libro de banco, tanto sus excelentes dotes de editor como la veneración que profesaba por su obra maestra[6].

No deja de ser curioso, aunque constituya un caso excepcional, que Alonso Víctor de Paredes, cualificado especialista de los pormenores de la tipografía con más de cincuenta años de experiencia, compusiera su tratado, cual si fuera un autógrafo, directamente con los tipos: "como avia de gastar el tiempo en escribirlo, le fuy gustando en irlo componiendo, y imprimiendo por mi solo para que me sirva de original" (f. 46v). Naturalmente, *La institución*

[3] "La producción del papel atendió a las necesidades de mercaderes, burócratas, predicadores y literatos; agilizó el ritmo de la correspondencia y permitió que un mayor número de hombres de letras fueran sus propios amanuenses" (Eisenstein, 1994: 30). Véase también Febvre y Martin (2011: 11-34).

[4] Por cierto, Caramuel, hablando de los índices, que dan problemas en el libro impreso por la variabilidad de los formatos empleada en las reediciones, sugiere la numeración por párrafos (Artículo VIII).

[5] Cierto: en el códice Boccaccio edita con primor la *Vita di Dante* compuesta por él mismo (ff. 1r-13r); seguida de la *Vita Nova* del Alighieri (ff. 13r-28v); del célebre poema *Donna mi prega* de Cavalcanti, enmarcado por las profusas glosas latinas del médico florentino Dino del Garbo (ff. 29r-32v); después de dos folios en blanco (ff. 33r-33v), de la epístola en hexámetros *Ytalie iam certus honos cui tempora lauro*, destinada al "illustri viro francisci petrarce laureato" por "Johannes boccaccius decertaldo florentinus" (f. 34r); de las *canzoni* de Dante (ff. 34r-43r), y, finalmente, del *Canzoniere* de Petrarca, tal y como se hallaba a la sazón (43v-79r) (Cfr. *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*). De Robertis (1974: 11-21) baraja la posibilidad de que en el cuerpo central del manuscrito figurara la *Commedia* de Dante, que hoy constituye el códice Chigiano L.V. 213, hológrafo de Boccaccio y gemelo de este, en lugar del poema de Cavalcanti, lo cual confirmarían los dos folios en blanco.

[6] Cfr. Boccaccio (1974a). Véase igualmente Branca (1991: 211-262) y Bataglia (2008: 141-149).

ISSN: 1594-378X

y origen del arte de la imprenta carece del propósito artístico-editorial del manuscrito de Boccaccio, como declara el propio autor: "está mal impresso por falta de Tirador; con erratas, porque como no imprimia más que para que me sirviese de memoria, no saquè prueba en todo ello, ni casi lo corregi…" (f. 46v).

Leighton D. Reynolds y Nigel G. Wilson (1987: 109 y 114) sustentan que, en el tránsito del renacimiento carolingio al renacimiento del siglo XII, se produjo un paulatino traspaso del conocimiento, primero, "dai monaci e dai monasteri al clero secolare nelle scuole delle cattedrali e delle città", y después, entre finales del siglo XII y comienzos del XIII, a las universidades, que "si occuparono più di assimillare ed organizzare materiale ed idee portate a galla del recente fermento intellettuale che di fare nuove scoperte". Fue, en efecto, una sensacional época de transformación, de avance de la vida civil, de renovación cultural, de ebullición intelectual, de erección de los nuevos templos del saber y de bibliotecas de lectura, de progresión de la literatura en lengua vernácula y, claro está, de desarrollo del libro manuscrito. Al socaire de las escuelas catedralicias y de las universidades, germinó una reciente profesión: los libreros universitarios (*stationarii* o *librarii*), que se agruparon en gremios y que, para satisfacer la demanda estudiantil de manuales y libros, conformaron un nuevo sistema de copia de manuscritos por cuadernos separados que se repartían a otros tantos amanuenses asalariados, conocido con el nombre de *pecia*, sistema que abarataba costes y disminuía el tiempo de producción. Es así como despuntó un incipiente comercio librario. Un mercado editorial que, a medida que la lectura, ya como práctica, necesidad o entretenimiento de goce estético, se fue extendiendo –especialmente la silenciosa– a todas las capas de la sociedad, originando el nacimiento del libro como instrumento de labor intelectual, como objeto de esparcimiento y, en el ámbito cortesano, como signo de riqueza y ostentación, y causando su jerarquización y tipificación en diferentes formatos –el gran infolio de banco o atril, el libro humanista en folio o en 4º y el *libellus* o libro portátil en 8º–, alcanzó un sorprendente auge a lo largo del siglo XV[7]. Acreditados son los *cartolai* italianos, los grandes empresarios del libro manuscrito, que dominaron ampliamente su elaboración, difusión y venta: compraban papel y vitela al por mayor; contrataban copistas, iluminadores, artesanos y encuadernadores; seleccionaban los textos que copiar y con los que especular; elaboraban catálogos en colaboración con sus clientes; producían a gran escala –a escala artesanal, según la sociología de la era manuscrita– para abastecer sus librerías, y, por encargo, libros de lujo. Y de entre todos ellos: el célebre mercader, editor y librero de Florencia Vespasiano da Bisticci (1421-1498), conocido como el *princeps omnium librariorum* (Grafton, 2011: 240-249).

De consiguiente, la invención de la imprenta manual de tipos móviles y prensa de dos golpes no fue tanto una revolución cuanto una innovación técnica de capital relevancia (Briggs y Burke, 2011: 25-92). Una invención que, en todo caso, permitió la multiplicación de ejemplares de un original, teóricamente iguales (o sea: una edición)[8], y la circulación masiva de libros; favoreció una significativa reducción de los costes de producción así como la universalización del saber; propició el desarrollo de la empresa impresora de tecnología preindustrial, la creación de nuevos oficios y profesiones especializadas y el negocio editorial; y modificó substancialmente los modos de reproducción de los textos no menos que el sistema o los

[7] Así, A. Petrucci afirma que "la produzione del libro manoscritto era, almeno per alcuni settori (quali quello scolastico-universitario, quello tecnico-scientifico e quello umanistico-letterario), sufficiente sul piano numerico e sul piano qualitativo, in quanto sin dall'inizio del Quattrocento l'esistenza di grandi centri laici di produzione e anche la scoperta di nuovi sistemi di impostazione dell'opera scrittoria... permettevano la contemporanea produzione di gran numero di libri" (Pról. a Febvre y Martin, 2011: XIX).

[8] Afirma Caramuel que "en tipografía, al manuscrito original se le llama «copia», a los libros impresos, «ejemplares»" (*Syntagma de arte tipographica*, p. 133). Por su parte, Moll (2011: 91) dice que una edición es un "conjunto de ejemplares de una obra, impresos de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones".

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

aspectos técnicos de elaboración de los libros, aun cuando su estructura fundamental no experimentara grandes cambios: el formato *codex*, con sus diferentes tamaños y su configuración en fascículos o cuadernos de pliegos, siguió siendo básicamente el mismo antes y después de la imprenta, aun cuando el impreso imitara y aprovechara la inveterada experiencia del libro manuscrito, al extremo de que la época incunabulista ha podido ser denominada como la del "manuscrito impreso".

En el umbral del taller, Suárez de Figueroa pondera justamente la divulgación del conocimiento, el incremento exponencial de lectores y la sustanciosa rebaja del precio de los libros; particularidades ligadas íntimamente entre sí:

> Viene a ser el arte de imprimir ilustre y clara, porque ella sola desencentra los tesoros de erudición, que sin su cuidado se hallaran sepultados en perpetuas tinieblas… Se puede decir haber sido la imprenta quien despertó los espíritus del hombre, que estaban como adormecidos en el sueño de la ignorancia; porque antes de su invención se hallaban, en comparación de ahora, muy pocos letrados. Esto procedía del intolerable gasto de los libros; supuesto podía solo estudiar el rico y facultoso, cuya hacienda resistía a tan crecido interés como el de entonces, causa de quedar muchos pobres, mal de su grado, ignorantes. Ahora todos pueden aprender y darse a virtud por haber cobrado los libros moderados precios y manifestándose las obras de los antiguos. (*De los impresores*, p. 261)

Y especifica, de acuerdo con Polidoro Virgilio y en sintonía con Pedro Mexía (1990: t. II, III, 1-2, pp. 11-23), que el padre de la tipografía fue "Juan Cutembergho, caballero alemán, que la ejercitó desde el año mil y cuatrocientos y cuarenta y dos o, según otros, mil y cuatrocientos y cincuenta y uno, en la ciudad de Maguncia, habiendo hallado también la tinta que usan los impresores" (*De los impresores*, p. 262). Caramuel y Paredes, que siguen igualmente de cerca al autor de la *Silva de varia lección* para elaborar la historia de la escritura y de su soporte hasta el papel, ofrecen otras versiones basadas en fuentes distintas. Caramuel (2004: 51), que da hasta tres pareceres diversos, concluye, con Johann Alsted, que fue un caso de poligénesis: "este arte lo inventaron simultáneamente diversas personas en diversos sitios". Paredes (2002: ff. 4v-4r), por el contrario, cita sorprendentemente el texto anónimo *En dónde y por quién fue inventada la arte de imprimir libros, y en qué año se divulgó*; texto de apenas treintaitrés líneas que fue incluido, para no dejar en blanco el último folio, en la cuarta edición de la *Visión delectable de la Philosophía e Artes liberales*, impreso en Sevilla, en el taller de los Cromberger, en 1526. Comenta que lo halló "en vn libro antiquissimo, que me comunicò vn curioso" y que lo transcribe "à la letra" amparado en su antigüedad[9], en la probabilidad de la experiencia directa del autor y, sobre todo, en que difiere así en la adscripción como en la fecha, que adelanta a 1425: "Contra los que han tratado del origen del Arte de la Imprenta, dà este Autor por su primer descubridor a Pedro Fuest, Cavallero noble Aleman, natural de Maguncia, de adonde tambien lo fue Iuan Cutemberg… que el vno inventandole, y el otro perficionandole, vinieron a conseguir el imprimir" (Paredes, 2002: f. 4r). Como quiera que sea, tanto Caramuel (2004: Art. III) como Paredes (2002: ff. 5r-5v) no solo recuerdan que antes de la invención de la tipografía en Europa la estampación (xilográfica) se practicaba desde antiguo en China, sino que señalan que son dos modos divergentes y aun opuestos de impresión.

Parece ser, en definitiva, que ambos tenían razón, sobre todo Paredes al asociar los dos nombres. Pues según la tradición Johann Genfleisch, apelado Gutenberg, fue, hacia los años

[9] V. Infantes (2006: 190), que lo edita, sostiene que podría constituir "la primera vez que –por impreso– se daba noticia en el ámbito hispano de la invención de la imprenta".

ISSN: 1594-378X

cuarenta del siglo XV, el inventor de la imprenta y el primero en utilizar los caracteres móviles y la tinta oleaginosa en la reproducción de un texto; Johann Fust, el benefactor económico de la empresa. A ellos hay que agregar a Peter Schöffer, calígrafo de profesión y editor de manuscritos, que colaboró con Gutenberg –incluso pudo ser el responsable del arte combinatoria de los tipos en las cajas– en la impresión de los dos tomos de la famosa *Biblia de 42 líneas*.

A pesar de su vertiginosa propagación desde Maguncia por el occidente europeo, singularmente por Alemania, el septentrión italiano, Francia, y los Países Bajos (Febvre y Martin, 2001: 224 y ss.), la imprenta no puso fin a la difusión manuscrita como forma de transmisión cultural. Antes bien, se desarrolló un proceso de interacción entre los dos canales de comunicación durante la alta Edad Moderna, que comportó un reparto de funciones.

Así, Asa Briggs y Peter Burke (2011: 58-63) han destacado que entre las clases elevadas no estaba bien visto publicar sus escritos por cuanto "sarebbero stati venduti al pubblico comune, ciò che avrebbe fatto apparire gli autori come mercanti". Este prejuicio nobiliario ante la dimensión pública, comercial y venal que suponía la retracción de la estampa, como es bien sabido, en España, al igual que en otras partes del continente, afectó principalmente, entre los géneros literarios, a la poesía, cuyas formas de divulgación fueron básicamente, aparte de las antologías impresas de varios autores, las copias manuscritas y los pliegos sueltos. No de otro modo, en pleno siglo XVII don Luis de Góngora hacía correr letrillas y romances, su *Polifemo* y sus *Soledades*, por la Corte en copias a mano, y solo al final de su vida, acuciado por los problemas económicos, reúne y prepara su poesía para darla a la estampa. Como contrapartida, a caballo entre los siglos XVI y XVII emergía en España el escritor profesional, encarnado en las figuras de Mateo Alemán, Miguel de Cervantes y, sobre todo, Lope de Vega[10], los cuales, por demás, mostraron una cristalina conciencia de sus derechos de autor ante el uso fraudulento de su creaciones literarias. Briggs y Burke han subrayado igualmente la importancia decisiva que jugó la epístola de puño y letra en la época como comunicación interpersonal y como vehículo portador de noticias; que la divulgación manuscrita establece una comunión mayor, más estrecha e íntima, entre emisor y receptor, y que es un eficacísimo método tanto de "eludere la censura" como una poderosa arma de acción política. Cierto: durante el siglo XVII español prolifera toda una suerte de literatura manuscrita clandestina, de sátira política, personal, institucional y religiosa, así como erótico-pornográfica y mágica de ensalmos y conjuros[11].

Por su lado, Fernando Bouza, que ha suscrito y refrendado estas cuestiones, ha atenuado asimismo la distancia entre la *scribal culture* y la *print culture* al apuntar que "en realidad manuscrito e impreso son los polos de un solo continuo que es la escritura" (Bouza, 1997: 48). Ha, sobre todo, ahondado en la relevancia que, en el marco de la cultura impresa, alcanzó la cultura manuscrita: desde obras literarias, "memorias, diarios, confesiones, cartas familiares y toda una pléyade de textos que forman la literatura autógrafa que entonces empezó a florecer" (Bouza, 1997: 43), hasta "copiar, sacar o trasladar manuscritos", que fue "un trabajo al que en los siglos XVI y XVII se dedicaron profesionalmente los llamados copistas, copiadores, escribientes o, también, escribanos o escritores de libros"(Bouza, 2002: 31). Y ha resaltado que la imprenta trajo consigo la consolidación de la escritura individual, "la huella personal que el

[10] Joan Oleza (2004), comparando las figuras de Lope y Velázquez, comenta que tanto uno como otro disfrutaron, sobre todo en sus primeros años, de la emancipación artística que les dispensaba el incipiente mercado artístico, pero que su mentalidad aun no estaba preparada para su legitimización y que, en consecuencia, buscaron el prestigio a través de los canales propios del Antiguo Régimen: la nobleza y la Corte. Y véase también García-Reidy (2013).

[11] Véase, por ejemplo, Díez Borque (1983).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

manuscrito siempre tiene", que en el siglo XVII, en tiempos del Rey Planeta, se alejó definitivamente del canon escriturario, pese a las cartillas, a favor de la grafía y el estilo propios.

Quizá el caso paradigmático de esta interacción entre la transmisión manuscrita y la impresa lo constituye Francisco de Quevedo, no solo porque, antes de darse a la publicidad de la estampa, su obra corrió abundantemente manuscrita, más la prosa que el verso –pues muchos de sus poemas permanecerían inéditos hasta 1648–, sino porque puesto a dirimir la ardua *quaestio* comparativa de *las armas y las letras*, en lugar de tomar "ora la espada, ora la pluma", enfrentó "plomo contra plomo, tinta contra pólvora, cañones contra cañones"(Quevedo, 2009: 35, p. 291).

2. EL LIBRO IMPRESO Y SU ENTORNO

Desde su invención en los aledaños de 1450, la técnica impresora permaneció fiel a sí misma hasta los primeros compases del siglo XIX, en que la prensa de dos golpes fue sustituida por la prensa accionada por vapor, ideada por Friedrich G. König en colaboración con Andreas F. Bauer. Ello vino, más o menos, a coincidir con la invención de la máquina para elaborar papel continuo –la máquina Fourdrinier–, patentada por Nicolas-Louis Robert. E igualmente, con el desarrollo, desde comienzos del siglo XVIII, en que se regulariza en Gran Bretaña el *Copyright Act*, del derecho de la propiedad intelectual, que no sería internacionalmente reconocido hasta la convención de Berna de 1887. Durante casi cuatro siglos, por consiguiente, la imprenta manual apenas experimentó cambios, fuera de algunas modificaciones tecnológicas, una mayor especialización en las labores de trabajo, un mejor aprovechamiento del instrumental y de sensibles variaciones en la representación gráfica del texto impreso[12].

La transformación de un texto manuscrito en un libro impreso requiere una serie de operaciones que se desarrollan tanto dentro como fuera del taller de imprenta, independientemente del proceso legal que autoriza la impresión de la obra, al que aludiremos después, hacia el final. Comienza fuera con una serie de elecciones que habitualmente se fijan contractualmente y ante notario entre el autor o el librero-editor y el maestro impresor; prosigue dentro con la codificación impresa de un original de imprenta en un número determinado de resmas de pliego, y concluye fuera con la encuadernación, distribución y venta.

Antes, pues, de iniciar el proceso de impresión, las partes interesadas habían acordado la clase de papel a utilizar, el formato, el diseño y el cuerpo de los tipos, el detalle sobre los ajustes de las páginas, la ilustración, la cantidad de ejemplares, el ritmo de trabajo y la corrección de pruebas. Alonso Víctor de Paredes alude someramente a algunos de estos requisitos previos cuando dice que "los dueños vnas vezes quieren que sus obras vayan desahogadas, y que tenga su libro más volumen; otras vezes desean el que no parezca grande…" (Paredes, 2002: f. 23v). Y así, por caso, mientras que la Primera parte del *Quijote* (Madrid, 1605) se edita en un volumen en cuarto de seiscientas sesentaicuatro páginas, con treintaidós líneas por página, en letra redonda, la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599), más elegante y pulida tipográficamente hablando, lo había hecho en un volumen en cuarto, de doscientos cincuentaiséis folios, con veintiséis líneas por página y alternancia de redonda y cursiva en cuerpo y títulos.

El papel constituye el material principal de la edición impresa desde los comienzos y es lo que más encarece el precio final del producto. En realidad, desde su introducción en Europa por los árabes en la Península Ibérica en el siglo XI y por los mercaderes italianos en el XII, había ido desplazando al pergamino como soporte de la escritura en la transmisión manuscrita, hasta convertirse en el XV en el material más utilizado incluso en la elaboración de los

[12] Véase, en general, González de Amezúa, (1951: I, pp. 331-373), Moll (2000 y 2011 11-173), Martín Abad (2002, 2003 y 2004), Rico (2005: 53-93) y Bermejo (2009).

ISSN: 1594-378X

códices. Juan Caramuel señala, en efecto, que, en pleno siglo XVII, hacia finales del reinado de Felipe IV, el uso del pergamino era, por su gran valor y fuera de los libros de coro, más bien raro. Y añade: "por amplio margen supera al pergamino nuestro papel, que se hace de paños prensados (lino entre nosotros y seda entre los persas), macerados y aglutinados con cola" (Caramuel, 2004: p. 49). El papel en la España del Siglo de Oro podía ser de dos clases: el *papel de la tierra*, de baja calidad, elaborado en cualquiera de los molinos papeleros del territorio, entre los cuales era el del monasterio del Paular de Rascafría, Segovia, el que surtía a la Corte, aunque el más reputado era el de los Capellades de Cataluña; y el *papel del corazón*, proveniente de los molinos de Génova, que es, según Caramuel, "el mejor que se encuentra en Europa" (p. 153). El papel se adquiría por resmas, que equivalen a veinte a manos o quinientos pliegos. Empero, la unidad de medida desde la perspectiva editorial era el *pliego*, también llamado *papel de marca*, cuya dimensión, estándar en casi toda Europa, era 32x44cm; si bien existían otros tamaños mayores, como el *papel de marca mayor* (44x64cm) y el de *registro* (60x88cm). El pliego de papel de marca daba la pauta de los formatos: si se imprimía sin doblez ninguna, el *atlas*; doblado por la mitad, el *folio* (22x32cm), generando cuatro páginas de impresión; doblado dos veces, el *cuarto* (16x22cm), con ocho páginas; doblado tres veces, el *octavo* (11x16cm), con dieciséis páginas, etc.[13].

El tamaño del volumen que se elegía, por demás, guardaba una estrecha relación tanto con el contenido del texto como con el horizonte de expectativas del lector; lo cual era una práctica heredada de la jerarquización del formato en la era manuscrita. Por lo general, el infolio se reservaba para libros de gran extensión y de géneros de gran prestigio, como tratados técnicos y científicos de ámbito universitario, obras clásicas y religiosas; era el más caro y habitualmente estaba destinado a ocupar un lugar de privilegio en los anaqueles de las grandes bibliotecas al lado de los códices manuscritos, que seguían siendo la *alta costura* del universo librario. El formato en cuarto fue el más extendido durante los siglos XVI y XVII, sobre todo durante el Renacimiento y el primer Barroco; prácticamente polarizó la literatura humanista y la de entretenimiento, en especial la ficción en prosa y la poesía épica. No en vano la mayor parte de los géneros narrativos nacidos en el mediodía del Quinientos se amoldaron como el guante a la mano a su caja de impresión; pero también las obras completas de poesía lírica, empezando por *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros* (Medina del Campo, 1543), y el teatro impreso, en partes de doce comedias por volumen, a partir de 1604. En el tamaño en cuarto, por otro lado, se editaron los popularísimos pliegos sueltos o el *libro mínimo* de cuatro a dieciséis hojas, cuyos antecedentes manuscritos son los folios sueltos de pergamino medievales, como los famosos *breu de pergamina* de Jaufré Rudel. Los pliegos sueltos fueron difundidos por millones por buhoneros, vendedores ambulantes y ciegos, aunque también constituían un provechoso comercio para las librerías como producto típico de surtido. En ellos circularon abundantemente los romances, coplas y otras composiciones poéticas sueltas, las cartillas, doctrinas, catecismos, almanaques, relatos de sucesos y en general los textos de dimensiones reducidas, incluso los carteles de una cara. El formato en octavo, puesto de moda por Aldo Manuzio a comienzos del siglo XVI, en 1501 con los llamados "libelli portatiles in forma enchiridii", al editar a los clásicos grecolatinos e italianos, desde Virgilio y Homero a Dante y Petrarca, en letra itálica o cursiva, se convirtió en el tamaño ideal para las colecciones y las reediciones de las obras de éxito, así como, por su manejabilidad, para portar consigo y disfrutar de su lectura en cualquier sitio, sobre todo en esas alamedas y jardines caviladas para que "el afligido espíritu descanse". Resulta llamativo que Petrarca iniciara el humanismo con la hechura del majestuoso Virgilio Ambrosiano y que Aldo Manuzio, en los albores del Renacimiento, hiciera lo propio también con la *opera* del mantuano, pero

[13] Sobre el pliego como la hoja básica de impresión, véase V. Infantes (2006: 139-140). E igualmente González de Amezúa (1951: I, 348-350), y Moll (2011: 31-32 y 120-121).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

en una edición impresa y en formato de bolsillo o de libro de faltriquera listo para una difusión masiva. Por cierto, el otro libro que acompañó fielmente al cantor de Laura hasta los años finales de su vida, incluso a los lugares más insospechados, como a la cima del Mont Ventoux, fue un pequeño códice en 8º de las *Confesiones* de san Agustín que le había regalado el teólogo agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro: "perexigui voluminis sed infinite dulcedinis". El mismo tipo que había utilizado para los manuscritos autógrafos de dos obras suyas: el *Bucolicum carmen* (1357) y el *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1368). El formato en octavo, que dio materialidad al texto del *Lazarillo de Tormes* y que concentró la producción impresa del siglo XVII, es, según Alonso Víctor de Paredes, el tamaño cabal del "Genero perfecto" de la impresión por formas: "el pliego de à octavo es la guia, y camino por donde se gobiernan todas las imposiciones del Genero perfecto; porque un octavo tiene diez y seis planas, y otras tantas tiene vn quaderno de à folio, pues lo mas ordinario es hazer cada quaderno de quatro pliegos" (Paredes, 2002: f. 25v). El mismo componedor, cuando habla de la "fabrica de las paginas, y de sus medidas" (ff. 23v-25v), menciona otros tamaños, como el dieciseisavo, ideal para los libros de devoción, y el treintaidosavo, "para Horitas pequeñas"; amén de las medidas del "Genero atravesado" y del "Género imperfecto". Al final del todo, casi como un apéndice, incluye las imposiciones "de a diez y ocho" y "de a treinta y seis" (47r-48v).

El mismo Alonso Víctor de Paredes constituye la imprescindible referencia para comentar el tamaño o cuerpo de los tipos de imprenta. Al establecer las diferencias esenciales entre la imprenta tradicional china y la tipografía manual, el ducho cajista observa que "nosotros imprimimos con letras cada vna de por si, de forma, que las letras sirven para un pliego, sirven despues para otro, y otro, hasta que la letra se envejece, ò maltrata, y se derrite para fundirla de nuevo" (Paredes, 2002: f. 5v). En efecto, tanto el tipo de imprenta –los tipos móviles– como la máquina de fundir constituyen la base primordial de la invención de la imprenta, junto con la prensa de dos golpes y la tinta. Durante la época incunabulista se supone que cada imprenta disponía de los útiles necesarios para el proceso de producción de tipos. Sin embargo, a lo largo de los siglos XVI y XVII se va pasando del taller que posee sus propios punzones con los que se abren los correspondientes juegos de matrices para fundir las letrerías, justificadas o sin justificar, al que dispone de un conjunto de matrices, hasta la independencia del fundidor que trabaja en su propio taller, fuera de las imprentas, a las que vende sus fundiciones. En un caso o en otro, los tipos constituyen una parte muy importante del capital de un taller, tanto o más que la propia prensa. Suárez de Figueroa dice que al fundidor le

> toca… fundir *caracteres*, *viñetas*, que son ciertas flores halladas para ceñir cosas que requieren particular curiosidad, y *reglas* para dividir y cercar las planas o páginas. Para la fundición se derrite estaño y plomo, todo mezclado en una cuchara de hierro grande, y con otra pequeña se echa el metal en sus moldes de hierro con las matrices de cobre, donde está formada la letra. Quiébrase, pásase por una piedra y se compone para cortarle el pie porque estén iguales y derechas y luego se cuentan y se entregan al impresor. (*De los impresores*, p. 264)

Gonzalo de Ayala subraya también que "el Ministerio del Fundidor, que es hazer letras, tiene tanta dificultad, que para hacerse buenos caracteres, es menester mucha destreza, porque tiene tantos instrumentos y matrices, en que se funden, y estos tan dificultosos de concertar, que son raros los que salen perfectos Artífices" (Ayala, 2006: p. 203). Por su lado, Juan Caramuel, que dedica dos artículos de su tratado a las clases de los tipos (Art. V) y a la elección de las letras (Art. VII), asegura que "los tipos… reciben el nombre de los grabadores que primero los crearon (en español, punzones, matrices). Fueron Garamond, Robert Granjon, Galliard, Minion y otros" (Caramuel, 2004: 67). Y agrega, destacando cómo los fundidores, en su siglo

ISSN: 1594-378X

y durante el reinado de Felipe IV, trabajan autónomamente fuera del taller de imprenta: "Hoy, existen en París, Augsburgo, Francfort, Amberes, etc., excelentes fundidores que han dado a conocer varios modelos de caracteres, para que quien necesite alguno sepa dónde encontrarlo" (Caramuel, 2004: 67). En otro lugar, recalca que "los tipos holandeses… son extraordinarios" (Caramuel, 2004: 153). Pero volvamos a Alonso Víctor de Paredes (2002: ff. 7r-8r) y citemos su descripción de los cuerpos de los tipos:

> Son diferentes los gruessos de letras que ay: hasta onze, ô doze he conocido…: empeçando por los mayores, veo que el primero es Grancanon, que tiene letra baxa, y alta, inicial, ò versal… Tiene pues de gruesso el Grancanon dos lineas de Parangona, y llamòse assi, porque como el Canon de la Missa, al tiempo de celebrarse este Santo Sacrificio, es lo que se lee desde mas lexos, ponian desta letra, por ser mayor, las palabra essenciales, para que se percibiesen mejor del Sacerdote: y por esso se llamò Grancanon, à diferencia de la letra de Petitcanon, ò Peticano que llamamos aora… La segunda es Petitcanon…: tiene de gruesso dos líneas de Atanasia, y es mas acomodada que la antecedente para titulos de papeles tendidos, y planas de à folio, y sirve algunas vezes para las Dedicatorias de libros grandes. La tercera es Missal, por imprimirse en ella antiguamente los Missales… La quarta es Parangona, que llamaron assi por averse impresso en ella el Paregon, libro antiguo, y antes las llamaban Paradina ò Paladina. Su gruesso es la mitad del Grancanon. Es la que más sirve para Informaciones de derecho, Memoriales en hecho, y de servicios, y demas papeles que se presenten en los Consejos y Audiencias, y tambien para esto suelen aprovecharse de la letra de Texto. Assi llaman a la que pongo quinta orden… tiene de gruesso dos lineas de Entredos, y se impimen en ella muchos libros de à folio, y de à quarto. La sexta letra es Atanasia… tiene de gruesso la mitad que el Petitcanon. Es muy frecuente el imprimir en ella muchos libros de à folio, y de a quarto, especialmente si son historias [como el *Quijote*]. La septima es Letura, llamada de otros Cicero, por averse impresso en ellaslas obras de Ciceron. Es muy comun para libros de todas facultades, especialmente para Sermonarios y Tomos de Comedias. La octava es Entredos…, es buena para libros pequeños, y para margenes de letras grandes. La nona se llama Breviario… Tiene gruesso la mitad que la Parangona, y sirve tambien para margenes, y libros pequeños de devocion. La dezima es la Glossa… Tiene de gruesso la mitad que el Texto, y sirve tambien para Diurnos, y para imprimir sueltos los Quatro Evangelios. La vndezima es Miñoa, nombre Frances para denotar su pequeñez: tenianla los Iuntas en su Imprenta Real de Madrid, aunque yo no me acuerdo de aver visto imprimir en ella. La duodezima es Nonparilla, ò Piedemosca, à la qual yo no he visto.

Paredes dice asimismo que "en lo que toca a los caracteres ay casi tantas diferencias como Regiones: los de los Griegos, Hebreos, Syriacos, Arabigos, y otros… Y respeto de que es tan poco lo que se imprime en España en esas lenguas estrangeras, ni con essos caracteres, no cuidan los nuestros de hacerlos fundir" (f. 8r). Lo cual confirma que "los libreros españoles editan, por lo general, obras en castellano, catalán o latín", y que, mientras que a lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII la imprenta española entró dentro de los circuitos europeos de difusión, después "el librero-editor español no sale de sus fronteras, no establece delegaciones y depósitos de sus publicaciones en las principales ciudades que eran los centros comerciales del libro. No acude a la feria del libro de Fráncfort. Lo que da fuerza a una industria es la exportación. La industria editorial española se encerró en su mercado interior, olvidando el importantísimo papel que le correspondía de difusora europea de la cultura española. No tuvo el espíritu empresarial que se necesitaba en ese momento" (Moll, 2011: 123 y 135; 1994: 109-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

132). No, desde luego, como Ámsterdam, que a lo largo del siglo XVII fue el centro de producción de libros y de impresión de periódicos más importante de Europa, donde "si pubblicavano libri in varie lingue, compresi il ruso, lo yiddish, l'armeno e il georgiano", donde "l'esportazione di materiale stampato in latino, francese, inglese, tedesco contribuì considerevolmente alla prosperità della nuova nazione" (Briggs y Burke, 2011: 75 y 74).

Efectuada la elección del cuerpo del tipo, había que elegir la grafía, que prácticamente se reducía a gótica o a romana, en cursiva o redonda. En nuestro periodo, o sea, entre 1621 y 1665, básicamente a romana, porque la letrería gótica estaba en desuso: "ocasionalmente solo aparece durante el primer tercio del siglo XVII en algunos impresos muy populares: *pliegos sueltos poéticos*, *relaciones*, *porcones*, etc.; aunque, curiosamente, se mantiene en el *Registro* del papel oficial durante todo el siglo, en las llamadas «cuatro series» –por precios– desde 1637, y en las *Instancias* de la época" (Infantes, 2006: 152). La elección de una determinada letrería podía variar en cada segmento de la composición: paratextos y texto, títulos y contenidos, titulillos, glosas, cabeceras, tablas, colofones, etc. Por fin, se establecía una relación de equivalencia entre los tipos, la letra y el espaciado, que a su vez estaba en proporción con el espacio de la caja de composición.

La ilustración del libro, que provenía de técnicas anteriores a la invención de la imprenta, se sujetaba bien al grabado de madera o estampa xilográfica, del que se hicieron algunos libros en hojas de planchas, por una cara, que no superaban el medio centenar, antes de 1450 y que se correspondía, en parte, con el modelo de impresión chino; bien al grabado en cobre (estampa calcográfica), que experimentó un notable desarrollo a finales del siglo XVI y comienzos del XVII con la aparición del aguafuerte. Un extraordinario ejemplo de uso de la estampa xilográfica en la imprenta es la *Hypnerotomachia di Poliphili* o *El sueño de Polífilo* (1467) de Francesco Colonna, cuya edición por Aldo Manuzio en 1499 constituye, sin duda, uno de los hitos del libro en la era de la imprenta manual (se conserva un ejemplar en la BNE de Madrid, sig.: INC/1323). Caramuel (2004: 59), al diferenciar las imprentas china –'forma continua'– y europea –'forma discreta'–, explicaba así el arte del grabado: "Con la expresión «forma continua» nos referimos a una plancha o lámina en la que se graba un determinado discurso… No hay duda de que en China las «formas continuas» son las más antiguas pero también en Europa se viene usando desde hace muchos años, pues todos los metales grabados sirven a este propósito, y del mismo modo que se puede grabar sobre bronce también se puede dejar marcas sobre papel. Por lo tanto, este procedimiento es antiquísimo, ya sea en los reinos de China como de Europa". Gonzalo de Ayala (2006: 205), por su lado, había especificado que "también se sirue la Imprenta de Abridores de letras de madera y cobre, y estampas de fondo y relieue, que llaman basto fino, retratos, armas y figuras en todo género de Artes, y tinta diferente, que llaman de estampa fina". Famoso es el retrato grabado en cobre, por Pedro Perret, de Mateo Alemán que preside la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, impreso en Madrid, en el taller de Várez de Castro, en 1599; el mismo que, copiado en madera, figura en el frontispicio de las dos ediciones legales de Madrid, en la tipografía de los herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1600, y de Sevilla, en el taller de Juan de León, en 1602. No menos célebre es el escudo nobiliario de Bernardo del Carpio que Lope de Vega mandó colocar en la portada de *La Arcadia* (Madrid, 1598) cuajado de torres, al que un malicioso Góngora dedicó el soneto satírico "Por tu vida, lopillo, que me borres / las diecinueve torres del escudo" (2009: núm. 62).

La edición de un libro impreso en el Siglo de Oro oscilaba entre los mil y los mil setecientos cincuenta ejemplares, con una media de media mil quinientos. Solo las cartillas, los catecismos y otros textos similares superaban los dos mil cuerpos. La edición de las dos formas (*blanco* y *retiración*) de un pliego de mil quinientos ejemplares comportaba un día completo de

ISSN: 1594-378X

trabajo a pleno rendimiento del taller, pues su composición, su imposición y casado, su corrección tras la tirada de prueba y su tirada ocupaba lo que se denominaba una *jornada*. Y es que en la tipografía de la edad manual no solo se imprimía por formas, sino que había una perfecta sincronización laboral entre las dos partes principales en que se dividía el taller: la composición y la tirada. Alonso Víctor de Paredes (2002: ff. 43v-44r) explica tanto el motivo principal por el cual es necesario imprimir por formas, que no es otro que la no disposición de tipos suficientes para componer seguido un cuaderno, como el ritmo de trabajo que ha de haber, según la tirada acordada, para que haya una justa adecuación entre la composición y la tirada. Dice así:

> No es possible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar; porque si se hazen libro de à folio, que lo ordinario son de tres ò quatro pliegos en quaderno: y de à quarto, que casi siempre son de à dos, no parece puede aver fundiciones que sean suficientes para que se dexe de contar (*Institución y origen*, f. 35v).
> En las jornadas de mil y quinientos, dos mil, ò mil setecientos y cinquenta, que se tiran dos formas cada día, ha de tener el Componedor correcto su blanco à las doze, y el Tirador acabada su retiración à la misma hora. En las de mil, ò mil y ciento, que cada día se tiran tres formas, el vno vna retiración, y dos blancos; el otro dos retiraciones, y vn blanco, deven las primeras formas estar acabadas a la forma dicha à las nueve, y las segundas à las dos: y todo lo que se esperaren mas destas horas, es cortesia, y buena amistad de compañeros.

Teniendo en cuenta estos datos, y el número de prensas disponibles en un taller, se acordaba entre el autor o el librero y el maestro impresor el número de ejemplares y el ritmo de impresión. También se solía determinar el número de pruebas a sacar, así como el tiempo de que disponía el autor para corregirlas, una labor que bien podía desempeñar en su casa o en el mismo taller. Así, por ejemplo, Francisco de Quevedo se lamentaba, ante el padre jesuita Juan Antonio Velázquez, de no haber podido corregir las *probas* de la *Vida de san Pablo*: "La *Vida de san Pablo* saldrá pasado mañana; allí sí habrá harto en que la lima trabaje. Yo no he podido más, ni asistir a la corrección ni nada, y así sale todo" (Quevedo, 2005: 149).

Llegados a este punto, tal vez no esté de más recordar las diez primeras de las trece *Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro* de Juan Vázquez de Mármol (2006: 193-194):

> Que el impressor se obligue a començar a imprimirlo dentro de tanto tiempo, y después de comenzado no dexe de proseguir en él, so cierta pena.
> Que a de imprimir la cantidad que el dueño ordenare, y no más, so pena de perder el doblo que mas imprimiere, con doblo.
> Que no ha de trocar el papel que le dieren, sino en el imprimir toda la cantidad, so cierta pena por cada pliego que se hallare peor.
> Si el impressor poner el papel, se a de obligar a imprimir en buen papel, y todo conforme, y no entremeter papel de la tierra.
> Que a de imprimir en la letra que se concertare, de vna o muchas suertes.
> Que a de tener buen corrector que corrija las probas a gusto del autor.
> Que a de sacar dos o tres probas, las que se concertaren, si el autor quisiere corregirlas.
> Que las a de e[n]mendar a la letra,c omo se las e[n]mendare, sin dexar errata ninguna, aunque para eso sea menester adelantar un día o jornada.
> Que no se tire pliego ninguno hasta que esté la roba bien corregida en las formas, so pena que, por cada pliego que pareciere auerse tirado antes, pague vn tanto.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Antes de entrar al taller tipográfico, dos cosas deben de quedar meridianamente claras: la primera es que la industria impresora, en el Siglo de Oro, dependía del negocio editorial, habida cuenta de que era el librero-editor el que contrataba sus servicios e imponía, mediante contrato, las condiciones a seguir en el proceso de impresión; la segunda es que, pese a que el libro, como producto resultante, habría de reflejar las exigencias del editor y/o del autor, el resultado final revela que el ejemplar ideal no es sino la comunión de designios del autor, el editor y el impresor.

Por lo pronto, el maestro impresor también imponía una condición previa, estipulada por acuerdo contractual, al proceso tipográfico: el original de autor (Andrés *et al*.: 2000; Garza, 2000; Rico, 2005: 55-73; Rodríguez, 2014). El cual no es sino una copia manuscrita del borrador del autor destinada para su manipulación en el taller; a no ser que, en lugar de una edición príncipe, se tratase de una reedición, puesto que en tal caso podía ser ya un impreso. Lo más frecuente es que fuera un apógrafo encargado a un amanuense profesional, que sacaba una copia a limpio, en letra clara y regular, con un número constante de líneas por página y márgenes adecuados. Pero también podía ser un autógrafo. Quevedo le anuncia, en carta fechada el 17 de enero de 1645, a Francisco de Oviedo que con el mismo ordinario escribe a su editor, Pedro Coello, para que le envíe "los cuatro *[Marco] Brutos* de la segunda impresión, y le aviso que presto podré remitir algunas cosas a limpio, para que se impriman" (Quevedo, 2005: 163). Como quiera que sea, el original de autor era el texto sobre el cual el escritor realizaba la última revisión antes de iniciarse su impresión y era el que se enviaba al Consejo para obtener la licencia. Su entrega a la oficina tipográfica ponía en funcionamiento las cuatro fases de la producción impresa: la transformación del original de autor en original de imprenta, la composición, el casado y la imposición, y la tirada.

Tanto Gonzalo de Ayala como Melchor de Cabrera, como dijimos al principio, defienden en sus memoriales que el arte de la imprenta es, en conjunto, una profesión liberal, con el propósito de mantener la exención de tributos que desciende de la pragmática de las Cortes de Toledo de 1480, dictada por los Reyes Católicos, para incentivar el asentamiento de impresores foráneos en sus reinos. El primero, entre otras razones, arguye que "tiene su fin determinado, como otra cualquier ciencia, y es hábito del entendimiento con verdadera razón obrar", pues al fin "es un epílogo de todas las ciencias y Artes" (Ayala, 2006: 201 y 204). El segundo asevera "que es en ella muy superior la parte intelectual, y especulativa, a la operación manual" (Cabrera, 1993: f. 17v). Juan Caramuel comenta: "dividen los teólogos a quienes trabajan en la imprenta en dos clases: cajista e impresores. Les parece que los cajistas ejercen un arte liberal; los impresores, mecánico. Como los trabajos liberales no están sujetos a prohibiciones, permiten que los cajistas trabajen [los domingos] y se lo prohíben a los impresores" (Caramuel, 2004: 143 y 145). Por el contrario, prensistas y batidores, ya que "manejar la prensa… es un trabajo muy penoso", están libres de ayuno. En efecto, el taller de imprenta estaba nítidamente estructurado en dos partes: la composición y corrección, por un lado, y la impresión en la prensa, por el otro. En el primer proceso intervienen el corrector y el componedor; en el segundo lo hacen el tirador, que maneja la prensa, y el batidor, que prepara la tinta y lava los tipos.

Una de las diferencias fundamentales entre la copia manuscrita y la edición tipográfica reside, más allá de las erratas, en que "el texto impreso no era una reproducción exacta y literal del manuscrito sino una versión normalizada: probablemente diferían la ortografía, la puntuación, la acentuación" (Dadson, 2000: 107). Tal acometido recaía en el corrector. Su primera tarea, de hecho, consistía en revisar el original de autor, no solo para enmendar los posibles yerros del escritor y del escribano, sino sobre todo para adaptarlo a las pautas normativas del taller. Gonzalo de Ayala (2006: 202), que lo era, señala que el "corrector (de que

ISSN: 1594-378X

huuo antiguamente y ay muchos gradudados en la Vniversidades en diferentes ciencias) ha de saber Gramática, Ortografía, Etimologías, Apuntuación, colocación de acentos, tener noticia de las Ciencias y buenas letras, haziéndose capaz del assumpto del libro que se imprime, conocimiento de Autores, de caracteres Griegos y Hebreos… Elocución y Arte para enmendar barbarismos, solecismos y otros defectos que se cometen en Latín y Romance, saber el comportamiento de la planas, para que salgan en orden, y numerosos, y cuenta para folios". Alonso Víctor de Paredes, por su parte, dedica tres capítulos de su tratado a la ortografía, la puntuación y acentuación, y los sistemas de numeración (Paredes, 2002: caps. III-V, ff. 9v-23v). E igualmente, al abordar la cuestión de la corrección y de la sintonía que ha de imperar entre el corrector y el componedor, subraya "que no se encarga la corrección de vna Imprenta sino es a personas entendidas, hábiles, y suficientes para exercer lo que toman à su cargo" (Paredes, 2002: f. 42r); y establece una tipología, basada en su experiencia, del corrector: el corrector gramático, el corrector gramático e impresor, el componedor cuando no hay corrector en la imprenta y, por último, el mercader de libros cuando el dueño de la imprenta no es un impresor; de estos claramente el segundo el ideal. Víctor Infantes (2006: 155) ha resaltado que la gran innovación de la puntuación en el siglo XVII no fue sino el punto y aparte:

> Quizá el mayor logro de la página barroca sea la conquista en la prosa del punto y aparte, que fragmenta definitivamente la superficie uniforme de la plana renacentista. Media un precipicio de fallas irregulares entre el *Quijote*, como páginas herméticas de un tupido mosaico morfosintáctico, y las novelas de Pérez de Montalbán, como páginas iluminadas por la hendidura polimórfica de los blancos aleatorios[14].

Del corrector, el original de imprenta pasa al cajista o componedor, que había de ser un operario experimentado, con unos seis años de aprendizaje, buen conocedor no menos de los aspectos técnicos de su oficio que de las normas ortográficas y gramaticales de las lenguas con las que opera de sólito. Gonzalo de Ayala (2002: 203)destaca que "muchos dellos son Latinos, y de Componedores han venido a Correctores: y assí casi es vn misterio en este particular: y los que no saben Latín por lo menos han de saber Gramática Castellana, poner las planas en buen orden y correspondencia…, y cierta cuenta particular muy dificultosa". En efecto, la primera tarea que realiza un componedor es el *contado*, que ciertamente es una de las más complicadas de todo el proceso técnico de elaboración del libro impreso por las incidencias y alteraciones que puede acarrear en la transmisión textual. Consiste en marcar en el original las porciones de texto que han de constituir las *planas* –o el conjunto de renglones ajustados por página– de una *forma* de pliego, conforme al tamaño acordado. Alonso Víctor de Paredes, por supuesto, ofrece la descripción más minuciosa del contado del original, de la cual extractamos algunos de los fragmentos más significativos, comenzado por una obviedad de la humana condición: "como no son Angeles los que cuentan, es fuerça que vna, o otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos, que no los expecifico porque se olviden si es posible) queda lo impresso con notable fealdad" (Paredes, 2002: f. 35v). Refiere que "si lo que se han de contar son versos, no tiene dificultad alguna, pues contando cada verso por vn renglón, está ajustado: salvo si son Comedias, que en este caso se ha de tener atención a las salidas, y al verso en que hablan dos, ò tres personas". Indica también que "si el original que se ha contar es impreso, y viene renglón por renglón [es decir: a plana y renglón], tampoco

[14] Indica asimismo que "se puede hacer extensible en la prosa el abandono [en el libro barroco] de la doble columna –tan pródiga en la ficción *quinientista*–, para extender el discurso (literario) en una caja tipográfica que ocupa la dimensión horizontal de una lectura (ahora) continua" (Infantes, 2006: 155).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

tiene dificultad". Y resalta que "lo que tiene mas embarazo, y en que se conoce la destreza del Impressor, es quando el original es manuscrito" (Paredes, 2002: f. 36v). En todo caso, Alonso Víctor de Paredes es sobradamente consciente de que un tipógrafo cualificado había de estar, y estaba, preparado para calcular con precisión cuánta cantidad de texto del original hacía falta y había que marcar para llenar una página del impreso, pues, como dice con conocimiento de causa, "es preciso que el impresor sepa contar, para lo que se le ofreciere" (Paredes, 2002:f. 35v).

Pero la operación más significativa del componedor no es otra que la composición: transformar el original de imprenta en letras de molde. Esta empresa, como se ha señalado repetidamente, es, por lo abultado, muy similar a la labor de copia de un escribano, con la salvedad de que él no transcribe en tipos el texto de seguida, sino por las páginas correspondientes a una cara de pliego, aun cuando en la era del manuscrito, sobre todo a partir del siglo XIII, algunos amanuenses profesionales ya se habían habituado a copiar por pliegos. Por ello, aparte de las derivadas propiamente de la tipografía –como el empastelado–, las erratas son muy parecidas. Su principal objeto de trabajo, consecuentemente, son los tipos de imprenta, que ha de saber manejar con suma habilidad y destreza. El componedor trabajaba sentado, de pie a partir de la primera mitad del siglo XVII, delante de una estructura de madera que se denominaba *chibalete*; sobre la cual se colocaban en posición inclinada unas *cajas*, subdivididas en apartados de diferentes tamaños, llamados *cajetines*, en los que se distribuían los tipos, de tal manera que a cada cajetín le correspondía una letra, espacio o signo. Las cajas, normalmente dos, se llamaban *caja alta* y *caja baja*, la primera contenía principalmente las letras mayúsculas, la segunda, que estaba más próxima al cajista, cobijaba las minúsculas. Aunque Paredes describe con detalle las cajas, de las que ofrece dibujos, y la distribución (Paredes, 2002: ff. 8v-9v), ofrecemos el texto de Suárez Figueroa:

> Échanse las letras en una caja grande dividida en otras pequeñas, llamándose *distribuir* el repartillas en semejantes cajetines. Distribuida la letra se pone el *original*, que se debe acomodar en cierto instrumento largo y angosto con un encaje al pie donde se tiene firme, con nombre de *divisorio*. Pónese en forma de cruz otro de hierro o palo de una pieza, que desde el principio al fin está cortado por medio, sirviendo de ceñir el original porque no se caiga y de ir apuntando con él la materia que se compone, y dícese *mordante*. Lee el componedor lo que ha de sacar, y en otro instrumento de una o dos piezas, de palo, metal o hierro, con cierta concavidad bastante para poner en él las líneas de la medida que se quieren hacer, se van componiendo y ajustando los renglones, iguales todos, llamando *espacio* al que divide una palabra de otra y *cuadrado* al que parte los mismos renglones, siendo uno y otro del propio metal que las letras.

Después de la composición de un molde o página de tipos, viene el *casado*, que consiste en colocar cada molde en la posición y en la orientación requeridas en la cara del pliego, y la *imposición*, o sea su colocación en la rama:

> Compuesto el renglón, se pone en otro instrumento de madera con unos perfiles en forma de paredes más bajas que la letra, por cabeza y lados solamente, que se llama *galera*, y se pone ladeada la parte inferior porque no se caiga lo compuesto. Por el pie entra una tabla tan delgada como un cartón, con una parte della que sale fuera de la *galera* de cuatro dedos de largo y dos de ancho en su principio, y al fin de cuatro poco más o menos; y a ésta llaman *volandera*. Ya hecha la página se ata con una cuerda; sácase la volandera pónese encima de una tabla igual de lisa, y tirando della, queda la página en la tabla [el

ISSN: 1594-378X

> molde]. Compuestas las páginas competentes según la marca en que va el libro… se pone un instrumento de hierro igual, liso y fuerte, hecho de cuatro piezas juntas y unidas, y otra que atraviesa de alto a abajo por medio, que ciñe aquellas páginas de que consta la *forma*, y se dice *rama*. (*De los impresores*, pp. 264-265)

La rama con los moldes, pues, compone la forma, que no solo contiene la copia de metal de una cara de pliego, sino que constituye la unidad mínima de impresión en la tipografía manual. De la forma se saca una muestra, la *prueba*, para su corrección. Como apunta Paredes, "los tres primeros pliegos que salen de la prensa en qualquiera libro, son de los oficiales. El primero del Corrector, porque si despuès se halla algun yerro, ò yerros en lo impreso, lo justifique, ò culpe con èl, enseñando su pliego. El segundo del Componedor, para que en viendo el yerro que passò enseñe su prueba, y pliego, y se averigue si se le corriegieron, ò no. El tercero para el de la prensa, para que también se vea, si por desgracia le ocasionó alguna letra que se salió con las balas, y despues se puso fuera de su lugar; o poner el papel al revés" (Paredes, 2002: ff. 42v-43r). Sin embargo, la realidad solía ser bien distinta, en la medida en que, una vez impresa la forma del pliego, fuera esta el blanco o su retiración, el prensista y el batidor continuaban imprimiendo, mientras el corrector, ayudado de un lector, corregía la prueba. De hallarse alguna errata, se paraba la impresión, se hacían las correcciones oportunas en los moldes que lo precisasen de la forma, y, sin eliminar los pliegos ya impresos con erratas, se reiniciaba la impresión hasta completar el número prefijado (Moll, 2011: 79-90 y 273-281; Dadson,1984 y 2000).

La otra parte de la oficina tipográfica estaba dominada por la prensa, un complejo mecanismo de madera cuyo objetivo principal era entintar en papel las formas realizadas mediante la composición de texto de caracteres móviles de plomo. Aunque no se sabe a ciencia cierta si el modelo de prensa de dos golpes estaba ya perfilado en sus partes fundamentales en tiempos de Gutenberg –que tal vez se inspiró en las prensas del vino habidas en la Renania o en las del papel para su hechura–, por cuanto su primera representación registrada, un grabado de la *Danza macabra* impresa por Mathías Huss en Lyon, data de 1499, cabe suponer, como hemos indicado ya, que sí, habida cuenta de que en lo esencial se mantuvo inalterable hasta el siglo XIX[15]. En España hubo que esperar hasta el tratado de José Juan Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan* (Madrid, 1811), para tener una completa descripción de una prensa de la era manual. Antes contamos con la sucinta relación de Suárez de Figueroa:

> La prensa consta de varios instrumentos: *tablado*, dos *piernas* o maderos a propósito, *escalera*, dos *bandas*, *camprones*, *cofre*, *cigüeña*, *carro* con cierta cuerda, con nombres de *bisagras* y *cantoneras*. De aquí está asido uno que llaman *timpanillo* cubierto de pergamino. Hállanse en él dos puntas, a quien dicen *punturas*, para que el papel esté firme. Aquí se pone el pliego y se prende con unos instrumentos llamados *chavetas*, de que se ase otro, dicho *frasqueta*, que guarda limpia la obra. Dásele tinta, que consta de aceite de linaza y trementina… Cuécese y confeciona, recibiendo después el color negro de humo de pez y el colorado de bermellón. (*De los impresores*, p. 265)

Lo que remacha Gonzalo de Ayala al matizar que la prensa "tiene tal concierto, que en su tanto es como vn relox… Y para sacar vna impresión perfeta, conuienen que sean muy primos los Artífices: porque son las dificultades muchas, aunque parece lo más fácil" (Ayala, 2006: 203).

[15] Aunque tanto Moll (2000) como Martín Abad (2002) brindan sendas descripciones de la prensa de dos golpes y de su funcionamiento, remitimos al trabajo de Bermejo (2009).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Los oficiales que laboran coordinadamente en la prensa son el tirador y el batidor. "Toca al tirador –dice Suárez de Figueroa– el cargo principal de la prensa: él es quien ajusta para que los renglones salgan a la vuelta… en línea con los precedentes. Es propio suyo mirar las concordancias del guión o *reclamo*, de la *signatura*, que es la letra que se pone al fin de algunas páginas…, y el *reclamo* es la palabra última de la página que está junto a aquella signatura, que concuerda con la que sigue. También es de su obligación mojar el papel, no pudiéndose imprimir seco». Por su parte, «pertenece al batidor ser coadjutor del tirador, como subordinado a él, y hacer las *balas*, que son ciertos instrumentos a manera de plato con un palo que sale dellas con que se toman en el mano. Hínchense de lana, cúbrense de valdrés, toman tinta con las mismas, y después de bien repartida (a quien llaman *distribuir*) se la dan a la forma. Es suyo asimismo mezclar la tinta para que salga bien negra, lavar las formas con lejía para que se limpien" (*De los impresores*, pp. 265-266). Se necesitan dos golpes de prensa por forma, cuatro por pliego; de manera que una tirada de mil quinientos pliegos por jornada requiere nada menos que seis mil golpes.

Gonzalo de Ayala puntualiza que "quando se imprime colorado y negro en Missales o Brevarios; es otra particular dificultad" (2006: 203). Juan Caramuel, que describe detalladamente el proceso y ofrece una solución más práctica experimentada por él en su imprenta de Praga, confirma que "es un trabajo incómodo que incrementa los gastos y en el que es fácil cometer errores" (Caramuel, 2004: 71). Como es sabido, para la imprenta española fue fundamental la unificación de los textos litúrgicos adoptada en el Concilio de Trento. Tanto porque puso a prueba su capacidad técnica para producir los libros del Nuevo rezado, impresos a dos tintas y con una altísima exigencia de fidelidad textual, como porque demandaba una fuerte inversión y auspiciaba suculentas ganancias. Aunque se imprimieron miles de ejemplares y se favoreció el traslado de Julio de Junti de Salamanca a Madrid para regir la Imprenta Real, fue finalmente la oficina de Plantino la que abasteció al Monasterio de El Escorial de libros litúrgicos, sobre todo en tiempos de Felipe IV[16]. Juan Caramuel (2004: 73), entrando en el ámbito de la curiosidades, asegura haber visto "un libro árabe impreso en un verde apagado cuya variedad inusual de pigmentos era un deleite para los ojos"; y otro, el prodigioso libro del príncipe de Ligne, de tinta invisible: "hay en él letras que no están, es más, porque faltan todas están hasta las que no están, que no es ninguna. Los ojos descubren cualquier color porque ningún color se ha empleado" (Caramuel, 2004: 85).

En fin, impresos, secados y prensados todos los pliegos del libro, que el impresor entrega al librero-editor en rama, se concluye no solo la edición, sino también el trabajo en la oficina tipográfica. Su distribución y venta, encuadernado o no, acontecía, después de haber sido certificado y tasado en el Consejo, en la librería del editor, en otras de la misma ciudad o de otras ciudades con cuyos libreros mantenía correspondencia el editor o en determinados puestos de la ciudad en donde los libreros tenían alquilados cajones[17]. Que los libros se entregaran y se vendieran en rama, lo atestigua, por ejemplo, la carta que Lope de Vega le endereza al Conde de Cabra, desde Toledo, el 3 de setiembre de 1605. En ella, el dramaturgo madrileño le anuncia que "no muchos [días ha] que yo había impreso algunos escritos míos en un libro que llaman *Rimas*" –lo cual, por cierto, constituye un hito en la historia de la literatura española, pues se trata justamente del primer libro de poemas impreso por el propio poeta–, al tiempo que le

[16] Con todo, Moll (2011: 190) dice que "Felipe II no concedió a Plantino ningún privilegio", que no es sino "un fraude histórico que ha distorsionado la situación de la imprenta española" de entonces.

[17] Moll (2011: 308) indica que "las transacciones, principalmente entre los grandes libreros, que eran editores, se basaban en el intercambio de sus publicaciones. En la venta al por mayor el libro nuevo no era una unidad que tenía precio. El intercambio se realizaba teniendo en cuenta los pliegos impresos recibidos y enviados, marcando el precio por resma. Al finiquitar las cuentas, se contaban los pliegos recibidos y enviados, y el librero que había recibido mayor número pagaba por la diferencia".

ISSN: 1594-378X

advierte de que "a V.E. envío ese librito de las fiestas de Toledo…, y cuatro de los libritos de las *Rimas* por si allá no los hubiere, y perdone V.E. que van por encuadernar"(Vega, 1985: 69-70).

La encuadernación del libro corría a carago del comprador, que se lo encargaba al librero, quien, además de la compra-venta de libros nuevos y viejos y de otros productos típicos de papelería, era encuadernador y disponía de un taller sito en su librería o ligado a ella para tal propósito. De hecho, en las ciudades donde había un gremio de libreros, para ser oficial era obligatorio pasar un examen de encuadernación. Esta, naturalmente, variaba enormemente según el precio, desde la de cartón a las más lujosas con dorados a rueda e incrustaciones de pedrería, que en el Barroco, habida cuenta su retórica ornamentación, hicieron furor entre los más acaudalados. Alonso Víctor de Paredes (2002: f. 5v), cuando establece las diferencias entre los modelos de impresión chino y europeo, dice "que nuestro modo de imprimir… es imprimiendo el papel por ambas caras. Y por esta razón los libros de toda Europa se cosen al enquadernarlos por el doblez del pliego". Pero es Cristóbal Suárez de Figueroa, en su Discurso CX, "De los libreros", quien ofrece la información más suculenta:

> De sus librerías salen diferentes enquadernaciones, como llama de pergamino, dorada de pergamino, a la italiana verdadera, dorada Breuiario, llama de bezerro, de Breuiario, ò Missal, vayo, negro y otras colores, Beruiario de quatro cortes, dorado, embutido las tablas, matizado de colores, bordadas y matizadas las hojas. Enquadernación de cartones, llana ò dorada, libro de coro de Iglesia, de caxa y otros. Los instrumentos que intervienen en su magisterio son, plegadera, maço de hierro, y piedra para batir, telar para coserle con sus clauijas, y aguja larga: reglas para enlomarle con su prensa, ingenio para cortalle, con lengüeta, tornillo, y tuerquecillas, sisa para doralle, cabeçadas de cordel, y valdrés, varios hierros para labrar tablas y cortes, ruedas y viradores para lo llano, çepillo, gubia, punçón, tixeras, martillo, y otros. (Suárez Figueroa, 1629: f. 376v) [18].

Madrid, durante el reinado de Felipe IV, era el principal centro difusor de libros de la Península y, junto con Amberes, donde se imprimían las ediciones de lujo de las obras completas de los autores, de la Monarquía Católica. Durante el siglo XVI la realidad editorial había sido distinta, pues sin una ciudad capital asiento de la Corte en Castilla hasta 1561, fueron varias las ciudades que desarrollaron una industria impresora y un álgido comercio editorial, sobre todo las universitarias –Salamanca, Burgos, Alcalá de Henares–, Sevilla, que era el puerto expendedor de las Indias, y Medina del Campo; además de otros focos importantes de la Corona de Aragón, como Zaragoza, Valencia y Barcelona. Pero después de la vuelta de la Corte a la Villa en 1606, tras el periodo vallisoletano, se produjo una notable concentración impresora y editorial tanto como de autores y mecenas que la erigieron en la capital literaria. Y, en Madrid, en efecto, era donde se publicaban las novedades y donde más fácil resultaba adquirirlas, amén de las obras básica de derecho, filosofía, teología, otras disciplinas teóricas y prácticas y textos literarios de fondo de catálogo, así como donde se realizaban los pedidos de libros, sobre todo profesionales, al extranjero.

Las librerías de Madrid, tanto las grandes como las pequeñas, tendían a ubicarse en lugares prominentes: zonas comerciales, de paso o al lado de las instituciones administrativas y académicas. Así, por ejemplo, a comienzos del reinado de Felipe IV, un corredor de librerías podría encontrar la de Miguel Serrano en la Puerta del Sol o la de Miguel Martínez a la entrada de la calle Mayor. Frente a las gradas del convento de San Felipe y en sus covachuelas había

[18] Sobre la encuadernación, véase Febvre y Martin (2011: 121-128).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

ubicadas varias, como las de Juan Pérez, librero de la Capilla de su Majestad, Pedro Martín o el librero francés Jerónimo de Courbes, dedicado especialmente al mercado internacional y la importación. En la calle Mayor, frente al Correo, estaban las de Matías Pérez y Miguel de Siles. En la calle Toledo, cerca del Colegio Imperial, donde se rumorea (sin fundamento) que pudo haber estudiado Lope, se hallaba la librería de Diego Sánchez y en una esquina la de Antonio de la Plaza, que estaba muy cerca de la de libros religiosos de Pedro Lizao; la de Francisco de Robles, hijo de Sebastián de Robles, en calle del Rastro; en Puerta Cerrada las de Gonzalo Fernández y de Rodrigo de Lara; debajo de la torre de San Salvador se ubicaba la de Antonio Ribero. Juan Villarroel, el último editor de Cervantes, tuvo tienda en la calle de Santiago, que era una zona famosa por su tradición librera, aunque para 1655 solo quedaba ya la de la viuda de Nicolás Herrán. Alonso Pérez de Montalbán, el amigo y editor de Lope, pero también de Góngora o Tirso, que desarrolló su actividad de librero entre 1602 y 1647, año de su muerte, la tenía justo a la entrada de la calle. El otro editor cervantino, Francisco de Robles, hijo de Blas de Torres, que editó *La Galatea* en 1585, tenía su librería –y su garito–en la Puerta de Guadalajara. En la calle de San Luis, ya en la zona de la Red de San Luis, estaba la librería de Pedro Coello, el editor de los años finales de Quevedo. En la cercana plazuela de Santo Domingo tenían tienda Antonio Castro, Andrés Martínez y Bartolomé de Montenegro. Un lugar muy importante en el negocio librario lo constituía el patio de la reina del Alcázar, como camino de paso que era a la sede de los Consejos, donde se podían conseguir las últimas novedades y otros libros en los cajones de los puestos que allí se alquilaban. Hacia los años finales del reinado, según la *Memoria de los libreros que hay en esta villa de Madrid a los 29 de noviembre de 1650* (BNE de Madrid, Mss. 718), había cuarentaiséis libreros asentados en Madrid, la mayor parte ubicados en la calle Mayor, la de Toledo, la de Atocha, la de Santiago, la de San Ginés y la del Carmen, enre los que eran los mercaderes más importantes: Antonio Velero, Baltasar Velero, Gabriel de León, Samuel Arcerío, Manuel López y Pedro Coello (González de Amezúa, 1951: I, 361 y ss.; Cayuela, 2005; Moll, 2011: 307-318).

Desde que la imprenta se implantó en los territorios hispánicos a comienzos de la década de 1470, propiciando la rápida multiplicación de los libros y su mayor accesibilidad, pues "cada lector podía tener acceso a mayor número de libros; cada libro podía llegar a un número de mayor de lectores" (Cavallo y Chartier, 2011: 49), los poderes de la Administración del Estado fueron adoptando una serie de medidas –favorecedoras, restrictivas y coercitivas de la industria libraria– que redundaron, para su control, en una regulación legal, en la reglamentación que había de seguir todo libro para ser publicado. La primera disposición tomada por los Reyes Católicos en las Corte de Toledo de 1480 fue la de incitar el asentamiento de la nueva tecnología traída por maestros impresores alemanes mediante la exención de impuestos: "no se pida ni se pague ni lieve almoxarifadgo ni diezmo ni portadgo ni otros derechos algunos". Apenas veintidós años después, en la pragmática de Toledo, de 8 de julio de 1502, la consideración de lo "provechoso e honroso" que era para "estos sus reynos se traxiesen libros de otras partes, para que con ellos se fiziesen los hombres letrados", era matizada haciendo obligatoria la obtención de una licencia real: "mandamos e defendemos… que de aquí adelante, por vía directa ni indirecta, no seays osados de fazer ni imprimir de molde ningund libro de ninguna facultad o letura o obra, que sea pequeña o grande, en latín ni en romançe, sin que primeramente ayais para ello nuestra licencia". La cual era expendida por una autoridad judicial o religiosa: bien por el presidente de la Audiencia de Valladolid, bien por los arzobispos de Toledo, Sevilla, Granada, Burgos y Salamanca. Se trataba, por consiguiente, de una prerrogativa cautelar y censora. La necesidad de endurecer aun más la vigilancia sobre el libro impreso y su difusión ("ay en estos reynos muchos libros… en que ay heregías, errores y falsas doctrinas sospechosas y escandalosas y de muchas novedades contra

ISSN: 1594-378X

nuestra sancta fee cathólica") llevó consigo la redacción de una nueva pragmática, promulgada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558. En ella se centralizaba la concesión de la licencia para imprimir, que pasaba a depender en exclusiva del Consejo de Castilla. Se instaba al solicitante de la licencia a presentar un manuscrito, el original de autor, que había de ser firmado y rubricado por un escribano de la Cámara, cuyo texto era el que había de materializarse en la imprenta. El Consejo, además, remitía el original de autor a uno o varios censores para que analizaran su contenido. Una vez otorgada la licencia de impresión, el oficial tipográfico debía imprimir el libro sin la portada ni los paratextos. Porque, una vez concluida la estampatura, el libro por pliegos había de ser de nuevo presentado al Consejo, a fin de que el corrector oficial o un secretario cotejase el resultado con el original aprobado y rubricado, certificase su adecuación y emitiera la fe de erratas. Finalmente, se imprimía la portada y los preliminares, en los que perentoriamente habían de figurar la licencia, el privilegio –que debía ser solicitado por el autor–, la fe de erratas, el nombre del autor y del impresor y el lugar de impresión. A partir de 1598 –fue la última medida adoptada por Felipe II en relación al libro impreso y la primera de orden económico– se estipuló la tasa, que era el precio de venta de cada pliego del libro que fijaba y certificaba un escribano en nombre del Consejo, la cual había de figurar asimismo en los preliminares tras la licencia. Ya en tiempos de Felipe IV, en la pragmática del 13 de junio de 1627, se añadió la medida de incluir en la portada el año de impresión. Estas disposiciones, sumadas a la prohibición de que entraran libros impresos en Castilla, aunque hubieran sido estampados en cualquiera de los otros reinos peninsulares de la Monarquía, y al intento de controlar la circulación de manuscritos, conferían al Consejo de Castilla la dimensión de un verdadero tribunal censor. Esta legislación, con las sensibles modificaciones que hemos visto y alguna que otra más de carácter restrictivo estuvieron vigentes hasta finales del siglo XVIII. Siglo en el que, bajo el reinado de Felipe V, se implantó, mediante una cédula real, en la Corona de Aragón. Pues hasta entonces, en efecto, solo tuvo validez legal en Castilla.

El control sobre el libro impreso no se limitaba exclusivamente a su fase de elaboración. La Inquisición, por medio de los tribunales del Santo Oficio y de su amplia red de familiares, pero también de párrocos, capellanes… e incluso de los profesionales del libro (cfr. Caramuel, 2004: art. IX; Paredes, 2002: f. 43r), fiscalizaba y regulaba su vida pública, conforme a los intereses ideológicos de cada momento, señalados principalmente en los varios índices de libros prohibidos que se sucedieron desde el *Cathalogus* de Valdés de 1559. A lo largo del siglo XVII se publicaron los Índices de Sandoval y Rojas, de 1612, de Zapata, en 1632, y de Sotomayor, de 1640. Otra prohibición importante fue la propuesta de la Junta de Reformación al Consejo de Castilla de no emitir licencias para imprimir "libros de comedias, nouelas ni otros deste género", que estuvo en vigor desde 1625 hasta 1635. Se ha señalado a menudo que, después de la etapa de plenitud de la censura inquisitorial que comienza en 1559, se inicia otra de progresiva decadencia a partir de 1640[19]. Si bien, para entonces, ya habían calado tan hondo en la práctica de la escritura y de la lectura las estrategias coercitivas inquisitoriales que, sin necesidad de la existencia permanente de un proyecto programado, se componían textos auto-censurados, a la vez que se hacían "lecturas prohibidas de libros permitidos" (Peña, 2004: 819)[20].

[19] Así, por caso, Eugenio Asensio (2005: 218-219) después de analizar la relación y la situación de la obra de Quevedo en los Índices de Zapata y de Sotomayor, sustentaba que "es evidente que la prepotencia del Santo Oficio había decaído. Para la monarquía de Felipe IV y para Olivares era un instrumento útil, pero flexible, que se plegaba ante presiones del ambiente y el poder".

[20] Con estas palabras concluye su estudio: "La censura durante la época moderna fue un conjunto de diversas y convergentes prácticas culturales que traspasaron los límites del poder, sus instituciones y sus hombres. La interiorización de estas prácticas alcanzó a cualquier individuo letrado de aquellas sociedades, una actitud censorial y vigilante del prójimo que condicionó cualquier forma de pensamiento, aquí y en el resto de Europa" (Peña, 2004: 821). Véase igualmente Cayuela (1993), Lucía Megías (1999), Moll (1994: 89-95 y 2011: 20-27, 101-114, 177-192) y Reyes (2000).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

3. FINAL

En un pasaje de su *Discurso*, Melchor de Cabrera compara los seis días de la Creación con otros tantos tipos de libros: el Cielo estrellado es un inmenso pergamino, los astros, su alfabeto; el Mundo, el mapa completo de la Creación; la Vida, una suerte de registro con los nombres de los elegidos; Cristo es el *exemplum* dado a los hombres y el *ejemplar* que ha de reproducirse; la Virgen, el libro primero de la Mente Divina; el Hombre, un libro impreso multiplicadamente repetido: "puso Dios en la prensa su Imagen, y Sello, para que la copia saliesse conforme… y quiso alegrarse con tantas, y tan varias copias del Original" (Cabrera, 1993: ff. 3v-6r).

Alonso Víctor de Paredes (2002: f. 44v), que hizo suya la metáfora, le infundió un nuevo valor al declarar que la creatura impresa es obra no más del autor que de los oficiales del taller, que pulen tanto su cuerpo como su alma:

> Assimilo yo vn libro à la fabrica de vn hombre, el qual consta de anima racional, con que le criò Nuestro Señor con tantas excelencias como su Divina Magestad quiso darle; y con la misma omnipotencia formò al cuerpo galán, hermoso, y apacible. Esto hizo su Magestad como Dios, y todo poderoso, bendita sea su inmensa bondad: nosotros como humildes, y flacas criaturas procuramos formar vn libro perfectamente acabado, el qual constando de buena doctrina, y acertada disposición del Impressor, y Corrector, que equiparo al alma del libro; y impresso bien en la prensa, con limpieza y asseo, le puedo comparar al cuerpo airoso, y galán.

Y así, pues, queremos cerrar este ensayo: "en compañía de personas virtuosas y doctas".

Bibliografía

ANDRÉS, Pablo *et al* (2000) "El original de imprenta", en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 29-64.

ASENSIO, Eugenio (2005) "Censura inquisitorial de libros en los siglos XVI y XVII. Fluctuaciones. Decadencia", en *De fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 209-225.

AYALA, Gonzalo de (2006) "*Apología del arte de imprimir* (Madrid, Luis Sánchez, 1619)", en Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, pp. 194-211.

BATAGLIA, Silvia (2008), *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2ª ed.

BERMEJO, José Bonifacio (2009) "La tecnología de la impresión en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, XXVIII, pp. 7-18.

BILLANOVICH, Giuseppe (1996) "L'Alba del Petrarca filólogo. El Virgilio Ambrosiano", en *Petrarca e il primo umanesimo*, Padua, Antenore, pp. 3-40.

BILLANOVICH, Giuseppe y Matteo VENIER (1994) "Il Virgilio Ambrosiano del Petrarca e il vescovo Ildebrandino Conti", *Studi Petracheschi*, XI, pp. 129-147.

BOCCACCIO, Giovanni (1974a) *Decameron*, ed. diplomático-interpretativa del autógrafo Hamilton 90, a cargo de Ch. S. Singleton, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University.

ISSN: 1594-378X

——— (1974b) *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edic. fototípica e intr. de Domenico De Robertis, Roma-Florencia, Archivi Allinari-Biblioteca Apostolica Vaticana.

BOUZA, Fernando (1997) *Del escribano a la biblioteca*, Madrid, Síntesis.

——— (2002) *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.

BRANCA, Vittore (1991) *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

BRIGGS, Asa Briggs y Peter BURKE (2011) *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, trad. it. de E. J. Mannucci y D. Giusti, Bolonia, Il Mulino.

CABRERA, Melchor de (1993) *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del arte de la imprenta*, ed. facsímil de A. Sarriá, Madrid, Instituto de España.

CARAMUEL, Juan (2004) *Syntagma de arte tipographica*, ed. bilingüe latín-español de P. Andrés Escapa, Instituto de Historia del Libro y la Lectura, Salamanca.

CAVALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER (2011) Introducción a G. Cavallo y R. Chartier (coords.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, pp. 25-66.

CAYUELA, Anne (1993) "La prosa de ficción entre 1625 y 1634: balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29.2, pp. 51-76.

——— (2005) *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid.

CERVANTES, Miguel de (2005) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Booket, Barcelona.

DADSON, Trevor J. (1984) "El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII", *El Crotalón*, I, pp. 126-154.

——— (2000) "La corrección de pruebas (y un libro de poesía)", en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, CECE, Valladolid, pp. 97-128.

DE ROBERTIS, Domenico (1974) Introducción a Giovanni Boccaccio, *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edic. fototípica de D. De Robertis, Roma-Florencia, Archivi Allinari-Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 7-72.

DÍEZ BORQUE, José Mª (1983) "Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano", *Hispanic Review*, LI, pp. 371-392.

EISENSTEIN, Elizabeth (1994) *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, trad. de Fernando Bouza, Madrid, Akal.

FEBVRE, Lucien y Henri-Jean MARTIN (2011) *La nascita del libro*, trad. it. de C. Pischedda, pról. de A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza.

FEO, Michelle (1988) "Petrarca, Francesco", en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, t. IV, pp. 53-78.

GARCÍA-REIDY, Alejandro (2013) *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

ISSN: 1594-378X

GARZA, Sonia (2000) "La cuenta del original", en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 65-95

GARZA, Sonia y Silvia IRISO (2000) "El Discurso «De los impresores» de Cristóbal Suárez de Figueroa", en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 259-266.

GÓNGORA, Luis de (2009) *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951) "Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro", en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid , CSIC, I, pp. 331-373.

GRAFTON, Anthony (2011) "El lector humanista", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (coords.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, pp. 229-268.

INFANTES, Víctor (2006) *Del libro áureo*, Madrid, Calambur.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999) "La Pragmática de 1558 o la importancia del control del Estado en la imprenta española", *Indagación*, IV, pp. 195-220.

MARTÍN ABAD, Julián (2002) "La técnica impresora", en *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla. II: Edad Media*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 651-672.

——— (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Laberinto.

——— (2004) *Los libros antiguos impresos*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

MEXÍA, Pedro (1990) *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 2 vols.

MOLL, Jaime (1994) *De la imprenta al lector*, Madrid, Arco/Libros.

——— (2000) "La imprenta manual", en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 13-27.

——— (2011) *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

OLEZA, Joan (2004) "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope", en J. Mª Díez Borque y J. Alcalá (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 257-276.

PAREDES, Alonso Víctor de (2002), *Institución y origen del arte de la imprenta*, ed. de Jaime Moll, Madrid, Calambur, 2ª ed.

PEÑA, Manuel (2004) "El libro bajo sospecha (siglos XVI-XVII)", en P. M. Cátedra y Mª L. López Vidriero (dirs.) *La memoria de los libros*, Salamanca, Cilengua-Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2 vols., t. I, pp. 805-824.

PETRARCA, Francesco (2006) *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, ed. de M. Baglio, A. Nebuloni y M. Petoletti, Roma-Padua, Antenore, 2 vols.

QUEVEDO, Francisco de (2005) *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, ed. de J. O. Crosby, Londres, Tamesis Books.

——— (2009) *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. de Lía Schwartz, Madrid, Castalia.

REYES, Fermín de los (2000) *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.

REYNOLDS, Leighton D. y Nigel G. WILSON (1987) *Copisti e Filologi. La tradizione dei classici dall'Antichità ai tempi moderni*, trad. it. de M. Ferrari, Pról. de G. Billanovich, Padua, Antenore, 3ª ed.

RICO, Francisco (2005) *El texto del "Quijote"*, Barcelona, Destino.

RODRÍGUEZ, Begoña (2014) *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos.

SAENGER, Paul (2011) "La lectura en los últimos siglos de la Edad Media", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (coords.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, pp. 165-192.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1629) *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Perpiñán, Luys Roure Librero.

VÁZQUEZ DE MÁRMOL, Juan de (2006) "*Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro*", en Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, pp. 193-194.

VEGA Y CARPIO, Lope de (1985) *Cartas*, ed. de N. Marín, Madrid, Castalia.

ISSN: 1594-378X

Redacciones múltiples en el teatro unamuniano: el caso de *El Otro*

GIULIA GIORGI
Università degli Studi di Ferrara

Resumen
El Otro (1932), una de las piezas unamunianas más conocidas y de la que se conservan múltiples redacciones, ofrece como consecuencia una compleja historia redaccional y plantea numerosos problemas ecdóticos, de los que se abordarán aquí los principales. Después de esclarecer las diferentes etapas de elaboración del drama unamuniano, a través del análisis de los manuscritos Ms1, Ms2 y Ms3 y de las tres copias mecanografiadas (C1, C2 y C3), se ejemplificará el modelo empleado en la edición del texto que estamos preparando. Dicho modelo prevé un aparato genético principal a pie de página y un apéndice que reúne los numerosos fragmentos de las primeras redacciones (sobre todo de C3) que no sobreviven en la edición de 1932.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Abstract
El Otro (1932), una delle opere teatrali unamuniane più famose, della quale si conservano molteplici versioni, presenta un'intricata storia redazionale e solleva numerosi problemi ecdotici. Dopo aver analizzato le diverse fasi di elaborazione della *pièce* –i manoscritti Ms1, Ms2 e Ms3 e le copie dattiloscritte C1, C2 e C3–, si presenta il modello impiegato nell'edizione critica che stiamo preparando. Tale modello prevede un apparato genetico a piè di pagina e un'appendice che raccoglie i numerosi frammenti testuali appartenenti alle diverse fasi editoriali (soprattutto di C3) che non approdano alla edizione del 1932.

1. PREMISA

Sería un error creer que la *filologia d'autore* italiana o la *critique génétique* francesa se sitúan en las antípodas de la crítica neolachmanniana. Es cierto que la ecdótica estemática intenta reconstruir genealógicamente, a través del método del error común, la redacción originaria perdida, mientras que los filólogos de autor y los genetistas, puesto que normalmente ya tienen acceso a la última redacción, suelen entregarse al estudio de las variantes redaccionales desechadas, que es como decir que se detienen sobre los imprevistos ocurridos en el camino, más o menos tortuoso, que ha llevado a la vertebración creativa de una obra. Pero la distancia metodológica no resulta en absoluto abismal (aunque ciertos genetistas aborrezcan la filología tradicional), porque, al fin y al cabo, siempre se trata de formular hipótesis para fijar y entender mejor determinadas configuraciones textuales[1].

La filología de autor y la crítica genética han privilegiado a menudo el estudio y la edición de aquellas obras de las que se conservan múltiples redacciones preparatorias porque consideran que el antetexto puede ofrecer una perspectiva exegética privilegiada para interpretar una determinada obra o, incluso, para penetrar en el laboratorio de un escritor.

[1] A este propósito, véase Tanganelli (2012).

Giulia GIORGI, "Redacciones múltiples en el teatro unamuniano: el caso de *El otro*", *Artifara* 16 (2016) Contributi, pp. 301-312.
Recibido el 31/10/2016 · Aceptado el 19/12/2016

Este artículo, que no tiene un horizonte tan dilatado, tan solo pretende explorar de forma somera la historia redaccional y los problemas ecdóticos que suscita una de las piezas unamunianas más conocidas: *El Otro*.

2. *EL OTRO* Y SUS ESTRATIFICACIONES TEXTUALES

La *constitutio textus* de *El Otro* es relativamente fácil, puesto que cualquier edición debe basarse en la de Espasa-Calpe de 1932 (Unamuno, 1932). Tampoco sería complicado elaborar un aparato genético que dé cuenta del largo proceso de gestación de la pieza: proceso que abraza unos seis años y otras tantas redacciones. El texto de *El Otro*, de hecho, ha crecido casi únicamente por sedimentación de estratificaciones textuales sucesivas: en cada nueva etapa Unamuno ha vuelto sobre lo escrito para añadir algo más, suprimiendo solo en raras ocasiones exiguos fragmentos. Los testimonios pretextuales, o redacciones previas, que se conservan de esta obra son los siguientes:

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
Ibéricas y latinoamericanas

Ms1
Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 69/46).
Constituido por 4 folios (escritos en las 16 caras numeradas por el autor), dos cuartillas y un sobre. En una cara del sobre figuran el título y el subtítulo de la pieza: "El Otro | Misterio en tres jornadas y un epílogo"; en la otra, se leen, con dificultad, unas anotaciones escritas con lápiz que no se refieren a la obra. Una de las cuartillas, escrita por las dos caras, contiene la primera escena del III acto, que se hallará en todas las redacciones sucesivas. En la segunda cuartilla se lee parte del título ("Otro | jornadas y un epílogo"), y una anotación "Hotel Broca | Hendaya" (estas notas son de puño y letra del autor). En esta cara de la cuartilla figura también el fragmento rayado de una frase pronunciada por Doña Ana (Ama), parte de un parlamento que aparece en el drama.

Ms2
Madrid. Biblioteca Nacional (sign. Mss/22323.13).
Libreta de papel cuadriculado. En la portada se lee: "100 pages. Cahier de… Appartenant à…". El texto ocupa 32 páginas, numeradas por el autor y escritas por una sola cara (Unamuno deja una hoja en blanco entre las pp. 5 y 6). La página inicial, sin número, contiene título, subtítulo, nombre del autor y listado de los personajes.

Ms3
Palma de Mallorca. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March (sign. T120317); colección de manuscritos "Rodríguez Porrero".
Libreta de papel cuadriculado. El texto del drama se extiende a través de 29 páginas, numeradas por el autor y escritas por una cara; en la primera página, sin numerar, figuran título, subtítulo, nombre del autor y las *dramatis personae*.

C1
Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 66/26).
Libreta mecanografiada compuesta por 59 páginas (más la portada). En la cubierta, además del nombre del autor, el título y el subtítulo de la obra, se lee: "COPISTERIA TEATRAL | MARTÍNEZ BERGES | COPIAS DE OBRAS TEATRALES | FLORA. NÚM. 3 | MADRID". En la primera página, en que figura la indicación "ACTO PRIMERO", aparece la firma de José María Quiroga Plá (yerno de Unamuno) y una fecha: «Madrid, abril 1927». Sigue, en la página siguiente, el listado de los personajes del drama. La numeración de las

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

páginas, con números mecanografiados, empieza a cada acto, a partir de la segunda (la primera página de cada jornada no presenta el número). Las correcciones realizadas en el texto no son autógrafas.

C2
Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 66/28).
Copia mecanografiada de la *pièce*, prácticamente idéntica a *C1*. El testimonio se compone de 37 páginas mecanografiadas solo por una cara y numeradas (excepto la primera —en que se leen título, subtítulo y nombre del autor— y la segunda, que presenta las *dramatis personae* y el *incipit* del acto I).

C3
Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 66/22).
Compuesto por 81 hojas mecanografiadas por una cara. En la primera página consta una fecha "20 diciembre 1932", muy posiblemente no de puño y letra de Unamuno. En la portada se lee "JEFATURA", el título, el subtítulo, el nombre del autor y la indicación "ACTO PRIMERO". En las primeras páginas se hallan también unas anotaciones a lápiz que parecen referirse a los que fueron los criterios tipográficos adoptados a la hora de imprimir el texto (números de ejemplares a imprimir, tamaño del carácter tipográfico, etc.). Las páginas muestran una doble numeración: un número arábigo mecanografiado en alto (la numeración empieza otra vez a cada acto) y un número progresivo a lápiz escrito en el medio de cada hoja.

Además, para reconstruir el largo proceso de redacción de *El Otro*, es imprescindible considerar algunos cuentos publicados y algunos borradores en que se reflejan las primeras huellas de elaboración del drama. Como es sabido, la idea primitiva de la pieza se halla en un relato aparecido en enero de 1908 en *La Nación* de Buenos Aires y titulado *El que se enterró*[2]. Son manifiestas las analogías entre dicho cuento y el drama, particularmente por lo que atañe a la descripción del episodio desencadenante de la historia: es decir, la muerte —tal vez el fratricidio— de uno de los hermanos gemelos Cosme y Damián.

Antes de que, en la primavera de 1926, escribiera la primera redacción de *El Otro*[3] (*Ms1*), Unamuno intentó aprovechar el material ya utilizado en *El que se enterró* para otro relato (*Allende lo humano*[4]) que al final decidió no divulgar, y luego en una breve narración titulada *La sombra sin cuerpo. Fragmento de novela en preparación*, que apareció en *Caras y Caretas* el 16 de julio de 1921[5].

---

[2] Quien evidenció por primera vez la correspondencia entre los dos textos fue Granjel (1957: 349). Véase también García Blanco (1959: 131-132; 1968: 85-97), Zubizarreta (1960: 301-311), Gullón (1964: 152-177), Franco (1971: 209-226), Paraíso De Leal (1987: 153-188) y Martín (2007: 113-124).

[3] El epistolario unamuniano nos brinda datos muy relevantes sobre la primera fase de redacción de la pieza. En una carta a Jean Cassou (3.XI.1926), Unamuno escribió: "Voy a ver si le envío dos nuevos dramas que he hecho aquí: *El Otro* y *Tulio Montalbán*. Paréceme que *El Otro* es, como teatro, muy superior a *Raquel*. Es más tragedia" (Unamuno, 1991: 198-200). En enero de 1927, dirigiéndose a M. Romera Navarro, afirmaba: "Ahora me ocupo grandemente en cosas de teatro. Espero mucho de la última obra que he dado —escrita aquí en primavera— *El Otro: misterio en tres jornadas y un epílogo*" (Unamuno, 1991: 204-206).

[4] Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 61/6). Autógrafo constituido por 23 cuartillas numeradas por el autor y escritas por una cara, excepto la primera (en que figuran unas anotaciones en la vuelta) y la 20. Se publicó en la edición coordinada por Ricardo Senabre de las *Obras Completas* (Unamuno, 1995: 723-728), con algunos errores de copia, como, por ejemplo: "la respiración se le alteró" en lugar de "la respiración se le aceleró"; "Pero debo aclarar" en vez de "Pero debo declarar"; "Era un verano" frente al original "Era en verano", etc. Particularmente significativo resulta otro error de lectura del manuscrito: en la vuelta de la *cuartilla* 20 el editor no lee la variante sustitutiva "agua", apuntada en la interlínea, y escribe "de la que cae" en lugar de "del agua que cae".

[5] Sería útil examinar también el borrador del cuento publicado en la revista *Caras y Caretas* (Casa-Museo Unamuno,

ISSN: 1594-378X

Tan solo la configuración física de *Ms1* demuestra que Unamuno fue consciente, desde el primer momento, de la necesidad de ampliar el escueto nudo argumental del relato, que se centra en el evento sobrenatural experimentado por el protagonista Cosme-Damián.

Curiosamente —ya que no suele ser este su *usus scribendi*—, don Miguel dividió las caras de cada folio de este testimonio en dos columnas y aprovechó solo la de la izquierda para la primigenia redacción *currenti calamo*, destinando la columna derecha a recoger los añadidos. Sin embargo, esta precaución no se demostró suficiente y algunos de los añadidos de mayor extensión tuvo que insertarlos al final, en la última hoja del manuscrito.

Además, en *Ms1* figuran otras pequeñas variantes, escritas con tinta azul, que en realidad pertenecen a la fase de escritura sucesiva de *Ms2*, como se puede demostrar fácilmente.

Ms2 es una versión de la pieza destinada al público germánico. Unamuno envió este manuscrito a Haberer Helasco en marzo de 1927[6] para que se tradujera al alemán (y Otto Buek, el traductor, ya había terminado su faena en abril del año siguiente)[7].

Desde un punto de vista ecdótico, ese autógrafo se antoja escasamente relevante, porque los breves añadidos con respecto a *Ms1* no se vuelven a registrarse en las redacciones sucesivas. Además, la mayoría de las variantes exclusivas de *Ms2* tienen solo la finalidad de facilitar el trabajo del traductor y la comprensión del texto por parte del público alemán. En nuestra opinión, se pueden distinguir por lo menos tres tipos de añadidos en *Ms2*: a) intervenciones didascálicas; b) introducción de variantes mínimas (solo una palabra) con finalidad enfática; c) ajuste del texto a las reglas gramaticales de la lengua alemana. Como ejemplo del primer grupo de variantes, se puede citar una frase de Don Juan (acto I): "Y se dice el otro". Esta frase de *Ms1* llega hasta la redacción final de la pieza y se halla en todos los testimonios pretextuales, excepto en *Ms2*, donde, en cambio, se lee: "Y se dice el otro; *dice que es el otro…*"[8]. Se trata, sin duda, de una suerte de *expolitio* para aclarar el fragmento. En otras ocasiones no resulta plenamente clara la finalidad de los añadidos de *Ms2*: quizás el autor quisiera enfatizar el pasaje (segunda clase de variantes), como en: "es preciso saber *toda* la verdad", o "cuando me encierro a dormir *solo*". Los casos "pero *ella* va a llegar" y "Al ir *él* a salir entra Laura" se colocan en la tercera categoría de intervenciones: Unamuno inserta una serie de pronombres personales sujeto supuestamente para evitar malentendidos. A todas luces, estas variantes didascálicas no forman parte del auténtico proceso de evolución de la pieza.

Es verdad que en *Ms2* Unamuno introdujo también algunas mínimas variantes estilísticas: son las mismas palabras que, como apuntábamos hace un momento, escribió con tinta azul también en el antígrafo (*Ms1*), antes de remitir *Ms2* a Haberer Helasco. Pero —lo repetimos— don Miguel no tuvo en cuenta estas variantes estilísticas de *Ms2* a la hora de predisponer las redacciones sucesivas de *El Otro*, y prefirió volver al texto primitivo.

El autógrafo *Ms3* y las copias mecanografiadas *C1* y *C2* (prácticamente idénticas a *Ms3*), transmiten la versión de la pieza que la compañía de Rafael Rivelles debería haber representado en San Sebastián a principios de 1928, estreno que impidió la censura[9]. Esta redacción

sign. 1.2/2050). Este autógrafo (compuesto por una hoja doblada en cuatro partes; el autor vasco utilizó cinco de las ocho caras) se presenta como una serie de notas y apuntes para la redacción de una novela. Entre los títulos que Unamuno barajó para este texto figuran "Misterio", "El Otro" y "Al margen de la vida".

[6] En una carta de Unamuno a Haberer Helasco (15.III.1927) se lee: "Acabo de certificar, señor mío, a su dirección sendas copias de mis obras teatrales *El Otro*, *Raquel* y *El pasado que vuelve*" (Unamuno, 1991: 211-212).

[7] Otto Buek, en una carta de 9 de abril de 1928, proporciona a Unamuno unas noticias sobre la traducción de *El Otro* y *Tulio Montalbán*, afirmando: "me he permitido [...] para adaptarlos para la escena, traducir algunos pasajes algo mas [*sic*] libremente de lo usual, abreviando y unificandolos [*sic*] con fin de rendir los dramas mas [*sic*] afines a la mentalidad alemana" (Ribas y Hermida De Blas, 2002: 111-113).

[8] Las variantes introducidas en *Ms2*, en este como en los casos siguientes, se señalan con la cursiva.

[9] En una carta a su mujer Concepción Lizárraga (25.I.1928), Unamuno se alegra de que la compañia de Rafael Rivelles se hubiera hecho cargo de la escenificación de *El Otro* en San Sebastián (Unamuno, 1991: 231-232); unos días más tarde, sin embargo, revela al profesor puertorriqueño José A. Balseiro: "Mientras siga la censura ejercida

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

contiene una cuartilla autógrafa destinada a Ricardo Calvo, uno de los actores de la compañía de Rivelles, donde el autor propone un nuevo comienzo para el acto III[10].

En cambio, es sin duda posterior la última copia mecanografiada, en la cual Unamuno completa la fábula introduciendo el episodio del embarazo de Damiana. *C3* es el fruto de un nuevo proceso de revisión empezado, posiblemente, en los años 1929-1930[11]. Pero no es cierto, como supone Ricardo de la Fuente Ballesteros (1993: 36), que esta redacción fuera la que estrenó la compañía Xirgu-Borrás el 14 de diciembre de 1932, ya que todos los indicios apuntan a que la versión representada en Madrid es la misma que publicó Espasa-Calpe. El análisis de los artículos y reseñas que aparecieron en ocasión del estreno ofrecen datos relevantes sobre el texto llevado a las tablas. En particular, en sus "Impresiones de un espectador", publicadas en *Luz* de Madrid (15 diciembre 1932), Abraham Polanco transcribe algunos fragmentos de la pieza, entre los cuales figura este: "Dios se callaba y sigue callándose todavía". La segunda parte de la frase ("y sigue callándose todavía") solo se encuentra en la *princeps*. Esta variante, si bien aislada, parece suficiente para probar que no fue *C3* la redacción representada en Madrid y deja en pie solo dos hipótesis: o Unamuno facilitó a la compañía Xirgu-Borrás una versión retocada de *C3*, o entregó una redacción que ya coincidía con el texto de la *princeps*.

En la evolución hacia la *princeps*, Unamuno aprovecha el material añadido en la última copia mecanografiada, modificando parcialmente la colocación de estos nuevos diálogos; su atención se dirige sobre todo al epílogo, que en *C3* se estructuraba en dos escenas y se cerraba con el intenso monólogo de Damiana, mientras que en la edición no presenta ninguna división interna y termina con las lacónicas intervenciones de Don Juan y el Ama.

En definitiva, predisponer un aparato genético de *El Otro* no resultaría muy complicado, porque la pieza presenta un desarrollo lineal que permite distinguir fácilmente lo que se agrega en cada una de las etapas redaccionales.

A continuación, se presenta el modelo que estamos siguiendo en nuestra edición de *El Otro*; cada porción textual —que procede de la escena novena del acto III y del epílogo— va acompañada por el correspondiente aparato genético a pie de página, donde se reúnen las diferentes fases de elaboración. En el aparato, el subrayado señalará todas las variantes de cada fase redaccional con respecto al texto crítico, así que se puedan distinguir más fácilmente las lecciones que el autor suprimió o modificó. Para indicar en el aparato las variantes, se ha trascrito el texto de la *princeps* segmentándola y atribuyendo un número a cada fragmento. El apéndice recoge, en cambio, los numerosos fragmentos de las primeras redacciones de la pieza (sobre todo de *C3*) que no sobreviven en *EO*.

---

por esos bárbaros no quiero que pase bajo ella ni lo más inocente mío... [...] Hace poco impidieron que se estrenara en San Sebastián mi drama *El Otro*" (Unamuno, 1991: 233-234). También en un artículo-entrevista publicado en *Crónica*, algunos meses antes del estreno de *El Otro* en Madrid, Unamuno recuerda ese episodio: "Esta obra se ensayó y estuvo a punto de estrenarse en San Sebastián, por la Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles. Era en tiempo de la Dictadura. *El Otro* se ensayó durante bastantes días y la víspera del estreno desapareció del cartel. Yo no pude enterarme por qué se había suspendido el estreno" (Romano, 1932).

[10] En esta breve nota se lee: "Lo demás sigue como en el texto. Aunque envié esta adición a Rivelles, como no he tenido noticia de que la recibiera le ruego, amigo Calvo, que la copie y se la envíe. Me parece capitalísima y una escena muy teatral y no en sentido azorinesco. Nada de lucecitas y camelancias sobre-realistas".

[11] En 1929 el editor Felix Stössinger, gracias a la intermediación del traductor Otto Buek, se interesó por la producción teatral de Unamuno y pudo organizar (pero solo en 1930) una lectura de *El Otro* en la Radio de Leipzig. Una carta de Otto Buek proporciona un dato interesante sobre el proceso de redacción de la obra: el traductor, después de confirmar ese recital de la pieza, añade: "He sabido con mucho interés que Vd la ha ampliado y modificado y agradeciera que Vd me enviara la nueva versión, para que yo pueda aprovecharla, pues uno de los mayores obstáculos para la colocación del drama fue hasta ahora la circunstancia de que es muy breve y no llena toda una noche teatral" (Unamuno, 2002: 117). Por eso, es plausible que la copia *C3* pertenezca a ese momento de revisión de *El Otro*.

ISSN: 1594-378X

3. MODELO DE EDICIÓN

3.1 Texto crítico y aparato genético

[*Texto crítico*]

[1]ESCENA NOVENA
Dichas, EL AMA y luego ERNESTO

[2]Ama —¿Qué? ¿Se resolvió? (*Asomándose a la estancia en que yace el Otro.*) ¡Hijo mío! ¡Hijo mío! Me lo temía...
[3]Ernesto —(*Volviendo.*) ¿Quién es?
[4]Ama —¿Ahora? ¡El otro! ¡Los dos! Y a enterrarlos juntos.
[5]Laura —(*A Damiana.*) ¡Asesina! ¡Asesina! ¡Asesina! ¡Caína! ¡Tú les has matado a los dos, tú, Caína!

[*Aparato genético*]

1. ESCENA NOVENA] Escena 6 **Ms1** | Escena 8 **Ms2 Ms3 C1 C2 C3** **Dichas, el AMA y luego ERNESTO]** Dichos y el ama que entra **Ms1** | Dichos y el Ama **Ms2 Ms3 C1 C2 C3**
2. Asomándose a la estancia] Se asoma a la estancia **Ms1** **Me lo temía...]** Ø **Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2**
3. (Volviendo.)] Ø **Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 C3**
5. ¡Asesina! ¡Asesina! ¡Asesina!] ¡Asesina, asesina! **C1** **Tú les has matado a los dos]** Tú, tú les has matado a los dos **Ms2**

[*Texto crítico*]

[6]Damiana —¡Pobrecita... víctima! ¡Pobrecita... querida! ¡Pobrecita... viuda de los dos! ¡Pobrecita... Abela machorra! Abela ¡la inocente, la pastorcita seducida, la pastorcita enamorada! Lo mismo le daba uno que otro... era del primero que la tomara... presa del primer prendedor... ¡Pobre ovejita mansa! ¡Pobrecita Abela! ¡Pobre pastorcita enamorada! ¡Anda, anda, ofrece a tu Dios tus corderitos, pobrecita Abela!... Yo me voy con el mío, con el otro, con mi hijo... o hijos... y me llevo a su padre...
[7]Ama —¿Queréis callaros, furias? ¡Dejad en paz a los muertos!
[8]Ernesto —Son los muertos los que no nos dejan en paz a los vivos, son nuestros muertos... ¡los otros!
[9]Laura —Yo me quiero morir... ¿Para qué vivir ya?...
[10]Damiana —¡Yo, no! Yo tengo que vivir para dar vida a otro: al hijo... o hijos... ¡Qué sé yo si llevo dos!...
[11]Laura —¡Horror!
[12]Damiana —¿Horror? Dos, como Esaú y Jacob. Y diga, ama, ¿es que no se peleaban también ellos en el seno de su madre, a ver quién salía antes al mundo?
[13]Laura —¿Y cómo lo sabes?
[14]Damiana —Es que siento lucha en mi seno. A ver quién saldrá antes al mundo para sacar después antes al otro del mundo... Tú arrulla a tus muertos, que yo arrullaré a mis vivos. Tú, como no hubo tuyo, no darás vida a otro. La vida mata, pero da vida, da vida en la misma muerte. (*Mirándose al seno y cruzando sobre él las manos.*) ¡Qué paz ahora, hijo mío, qué dulce y triste paz sin contenido! Mi... muerto, y tú ¡mi vivo!, ¡vida mía!, ¡hijo mío! (*A LAURA.*) Ve en paz con tu hermano. Logré la maternidad con guerra, y no espero ya paz. Aquí, en esta mentirosa paz de mi seno, cuna y tumba, renace la eterna guerra fraternal. Aquí esperan acabar de dormir y empezar a soñar... otros.
[15]TELÓN.

[*Aparato genético*]

6. ¡Pobrecita... viuda de los dos!] viuda de los dos! **Ms2** **¡Pobrecita... Abela machorra!]** ¡Pobrecita... Abela! **Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 C3** **la partorcita seducida]** la pastorcilla seducida **Ms3** **era del primero que la tomara]** era del que primero la tomara **Ms1 Ms3** **presa del primer prendedor]** presa del primer aposesor **Ms2** **¡Pobre ovejita mansa!]** Ø **Ms1 Ms2** **ofrece a tu Dios tus corderitos, pobrecita Abela!]** ofrece ante Dios tus corderitos, pastorcita Abela! **Ms1** | ofrece a tu Dios tus corderitos, pastorcita Abela! **Ms2** **Yo me voy con el mío ... y me llevo a su**

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

padre] Ø **Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 C3** [*en* **C3** *este fragmento se coloca en la escena II del epílogo. Véase el Apéndice*]
7. ¿Queréis callaros, furias?] Callaos, furias! **Ms1 Ms2** | Querréis callaros, furias? **C1**
8. Ernesto —Son los muertos … ¡los otros!] Ø **Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2**
9. Laura —Yo me quiero … ya?] Ø **Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2**
10. Damiana —¡Yo, no! … llevo dos!...] Ø **Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 |** ¡Yo, no! To tengo que vivir para dar vida a otro: al hijo. **C3**
11-14. Laura —¡Horror! … a soñar… otros] Ø **Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 C3** [*este fragmento no aparece en C3, donde la escena termina de forma diferente. Véase el Apéndice*]

[*Texto crítico*]

[16]EPÍLOGO
ERNESTO, DON JUAN y EL AMA, sentados en derredor de una mesita
[17]Ernesto —Desde el punto de vista legal, ya no tiene el caso interés alguno. Sea quien fuere el que fue muerto por el otro y luego el que se suicidó, la situación de las dos viudas queda asegurada y no hay por qué ahondar en el crimen de un loco...
[18]Don Juan —Pero queda el misterio, y los misterios deben ser aclarados... deshechos...
[19]Ama —¿Para qué? Dejen que se pudra el misterio como se están pudriendo los dos muertos, ¡pobres hijos míos!

[*Aparato genético*]

16. en derredor] al derredor **Ms2**
17. Sea quien fuere … se suicidó] Sea quien fuere el que fué muerto y el que se suicidó **Ms1** | Sea quien fuere el asesinado y sea el que fuere el suicida **Ms2**

[*Texto crítico*]

[20]Ernesto —Pero diga, ama, usted que lo sabe: ¿quién era el muerto? Y ¿por qué se pelearon?
[21]Ama —¿Qué muerto? ¿El primero o el segundo? ¿El que mató al otro o el que se mató? O, mejor, el que fue muerto por el... uno.
[22]Ernesto —¡Es igual! ¿Quién era el único que yo conocí, el que se suicidó?
[23]Ama —¡Pregúntaselo a él!
[24]Don Juan —¡Estaba loco![25]Ama —¡Cabal! Todos lo estamos, mucho o poco. No estando loco no se puede convivir con locos. Y ni él sabría quién era...
[26]Don Juan —¿Y ellas?
[27]Ama —¿Ellas? Locas también..., ¡locas las dos! Locas de deseo de Caín. Cada una de ellas deseaba al otro, al que no conoció a solas, y el deseo les cegó y creyeron que era el otro, el de la otra... Además, las dos acabaron por prendarse locamente del matador, de Caín, creyendo cada una, queriendo creer cada una que mató por ella... Una mujer que sea mujer, es decir, madre, se enamora de Caín y no de Abel, porque es Caín el que sufre, el que padece... Nadie ha inspirado más grandes amores que los grandes criminales...
[28]Ernesto —Pero Damiana, cuando llegó acá, a casa, en busca de su marido, ¿le creía desaparecido, o es que vino llamada por el otro, por el marido de Laura, para hacerse suya? ¿O la llamó Damián?
[29]Ama —Y quién lo sabe...
[30]Ernesto —Ella, Damiana, dio primero, al llegar, una versión, y después, poco antes de matarse el segundo, dio otra... ¿Cuándo mintió?
[31]Ama —Qué sé yo... Acaso las dos veces.
[32]Ernesto —¡No es posible!
[33]Ama —Se miente cuando se dice la verdad en que no se cree... Y ¿para qué escarbar en el misterio?
[34]Don Juan —¿Y él? ¿El mismo, ama? Diga, ama, él, en su locura, ¿se creía realmente el otro?

ISSN: 1594-378X

[35]Ama —¡Pobrecito hijo mío! ¡A él, al matador, el remordimiento le hacía creer que era la víctima, que era el muerto!... El verdugo se cree la víctima; lleva dentro de sí el cadáver de la víctima, y aquí está su dolor. El castigo de Caín es sentirse Abel, y el de Abel sentirse Caín...
[36]Ernesto —Desde que entró, por la caída de nuestros primeros padres, los de Caín y Abel, la muerte en el mundo, vivimos muriendo...
[37]Ama —Es que la vida es un crimen...
[38]Don Juan —¿Y usted, señora, usted? Usted los distinguía... Si ellas, cegadas por el deseo, no le conocieron, usted, ama, iluminada por el amor maternal, le conocía, le distinguía... ¿Quién era?

[*Aparato genético*]

20. Y ¿por qué se pelearon?] ¿por qué se pelearon? **Ms2**.
21. ¿El que mató al otro o el que se mató?] El que mató al otro o el otro que se mató **Ms1 Ms2** **O, mejor, el que fue muerto por el... uno.]** mejor, el que fué muerto por el muerto? **Ms1** | o mejor, el que fué muerto por el muerto? **Ms2**.
24. Don Juan] [1]Ernesto [2]Juan **Ms1** | Ernesto **Ms2**.**25. ¡Cabal!]** Exacto! **Ms1 Ms2** **Y ni él sabría quién era...]** Y ni él sabía quién era... **Ms1** | Y ni él sabía ya quien era **Ms2**.
27. ¡locas las dos!] Ø **Ms1 Ms2** **Locas de deseo de Caín]** Locas de amor a Caín **Ms1 Ms2** **Cada una de ellas deseaba al otro, al que no conoció a solas]** Cada una de ellas deseaba que fuese el otro, el que no conoció a solas **Ms1 Ms2** **queriendo creer cada una que mató por ella]** queriendo creer que mató por ella **Ms2** **Nadie ha inspirado]** Hadie [*sic*] ha inspirado **C1** **los grandes criminales]** los más grandes criminales **Ms3 C1 C2**
28. Pero Damiana, cuando llegó acá] Pero, Damiana llegó acá **Ms1 Ms2** **en busca de su marido, ¿le creía desaparecido]** en busca de su marido a quien creía desaparecido **Ms1 Ms2** **es que vino llamada]** o vino llamada **Ms1 Ms2** **¿O la llamó Damián?]** Ø **Ms1 Ms2** | ¿O le llamó Damián? **Ms3**
30. dio primero, al llegar, una versión] dio primero una versión al llegar **Ms2**
33. Y ¿para qué escarbar] Pero para qué escarbar **Ms2**.
34. ¿Y él? ¿El mismo, ama?] Y él? él mismo? **Ms1 Ms2** **¿se creía realmente el otro?]** no se creía realmente el otro? **Ms1 Ms2**
35. y el de Abel sentirse Caín] y de Abel sentirse Caín **Ms1**
38. Usted los distinguía] Usted les distinguía **Ms2** **ellas, cegadas por el deseo]** ellos, cegados por el deseo **C1** **le conocía, le distinguía]** le conocía **Ms1 Ms2**

[*Texto crítico*]

[39]Ama —¡Lo he olvidado! La compasión, la caridad, el amor, olvidan. Yo quiero tanto a Caín como a Abel, al uno tanto como al otro. Y quiero a Abel como a un posible Caín, como a un Caín en deseo... Quiero al inocente por lo que sufre conteniendo dentro de sí al culpable. ¡Cómo les pesa su honradez a los honrados! Tanto como su vicio a los viciosos...
[40]Ernesto —La caridad encubre todos los pecados, decía San Pedro...
[41]Ama —La caridad olvida, el perdón es olvido. ¡Ay del que perdona sin olvidar! Es la más diabólica venganza... Hay que perdonarle al criminal su crimen, al virtuoso su virtud, al soberbio su soberbia, al humilde su humildad. Hay que perdonarles a todos el haber nacido...
[42]Don Juan —Pero queda siempre el misterio...
[43]Ama —¿El misterio? El misterio es la fatalidad... el destino... ¿Para qué aclararlo? ¿Es que si conociéramos nuestro destino, nuestro porvenir, el día seguro de nuestra muerte, podríamos vivir? ¿Puede vivir un emplazado? ¡Cierre los ojos al misterio! La incertidumbre de nuestra hora suprema nos deja vivir, el secreto de nuestro destino, de nuestra personalidad verdadera, nos deja soñar... Soñemos, pues, mas sin buscarle solución al sueño... La vida es sueño... soñemos la fuerza del sino...
[44]Don Juan —¡Pero el secreto! Vivir sin conocer el secreto del pasado... no saber quién fue, qué fue lo que fue... resignarse así a ignorar... No tener la solución...
[45]Ama —Hombre de ciencia, al cabo...
[46]Don Juan —No, hombre, hombre... hombre que quiere conocer el secreto... el enigma...

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

[47]Ama —Pues bien, Don Juan, usted que es sagaz, recoja todos los recuerdos que del muerto guarde, recoja los recuerdos que los otros guarden de él, estúdielos, repáselos, cotéjelos, y llegará a... su solución.
[48]Don Juan —¡Mi solución! Pero no es la mía la que busco, sino la de todos...
[49]Ernesto —¡Y yo lo mismo!
[50]Don Juan —Figurémonos que el caso llegase a hacerse público... ¡Busco la solución pública!
[51]Ernesto —¡Esa, la solución pública!
[52]Ama —¿La solución pública? Es la que menos debe importarnos. ¡Quédese cada cual con la suya y... en paz!

[*Aparato genético*]

39. Yo quiero tanto a Caín como a Abel, al uno tanto como al otro] Yo quiero a Cain tanto como a Abel, al uno tanto como al otro **Ms1 Ms2** | Yo quiero tanto al uno como al otro **C1** **Quiero al inocente por lo que sufre]** Quiero al inocente – si le hay! – por lo que sufre **Ms2** **¡Cómo les pesa su honradez a los honrados!]** ¡Cómo les pesa su honradez a los honrados, su virtud a los virtuosos! **Ms1 Ms2**
42. Pero queda siempre el misterio...] Pero queda siempre el misterio... el misterio... Y morirse sin haber aclarado el misterio... **Ms1** | Pero queda siempre en pié el misterio... el misterio... Y morirse sin haber aclarado el misterio... **Ms2**
43. el día seguro de nuestra muerte] Ø **Ms2** **¡Cierre los ojos al misterio!]** Cierre los ojos al misterio, Don Juan! **Ms2** **Soñemos, pues]** Soñamos pues **C1** **mas sin buscarle solución]** más [*sic*] sin buscarle solución **C3** **La vida es sueño...]** La vida es sueño? **Ms2** **soñemos la fuerza del sino]** Soñamos la fuerza del sino **C1**
44. no saber quién fue, qué fue lo que fue] no saber quién fué el que fué, qué fué lo que fué **Ms1 Ms2 Ms3 C1**
46. hombre que quiere conocer el secreto... el enigma...] hombre que quiere conocer el secreto... **Ms1** | **Ms2** = **Ms1**.
47. recoja los recuerdos que los otros guarden de él] recoja los recuerdos de los demás **Ms1 Ms2**
48. Pero no es la mía la que busco, sino la de todos...] Pero no es la mia la que busco, es la solución, la de todos... **Ms1 Ms2**
50. el caso llegase a hacerse público] el caso llegara a hacerse público **Ms2**.
52. Es la que menos debe importarnos] Esa es la que menos debe importarnos **Ms1 Ms2** **¡Quédese cada cual con la suya y... en paz!]** [*Después de estas palabras en* **Ms1**, **Ms2**, **Ms3**, **C1**, **C2** *y* **C3** *aparecen dos intervenciones más. Véase el Apéndice*]

[*Texto crítico*]

[53]Don Juan y Ernesto —¿Pero el misterio?
[54]Ama —¿Quieren saber, señores, el misterio?
[55]Don Juan —¡La verdad cura!
[56]Ernesto —¡La verdad resuelve!
[57]Ama —(*Poniéndose en pie y con solemnidad.*) ¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es *(Donde dice: «el historiador no sabe quién es», puede decirse: «Unamuno no sabe quién es.»)*, no sabe quién es ninguno de los que nos oyen. Todo hombre se muere, cuando el Destino le traza la muerte, sin haberse conocido, y toda muerte es un suicidio, el de Caín. ¡Perdonémonos los unos a los otros para que Dios nos perdone a todos!
[58]Ernesto —Y usted, ama, seguirá viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama.
[59]Ama —¿Mía?
[60]Ernesto —Sí, suya y de los muertos. (*Vase.*)
[61]Ama —*(A Don Juan.)* Nos dejan solos, con ellos...
[62]Don Juan —Con los locos y los muertos.
[63]Ama —Y los dos mayores misterios, Don Juan, son la locura y la muerte.
[64]Don Juan —Y más para un médico.
[65]*TELÓN.*

ISSN: 1594-378X

[*Aparato genético*]

53-56. [*Estas cuatro intervenciones son diferentes en* **Ms1** *y* **Ms2.** *Véase el Apéndice*]
57. Poniéndose en pie y con solemnidad] Poniéndose en pié, con solemnidad y mirando al público **Ms2** **el historiador no sabe quien es]** Ø **Ms1 Ms2** **(Donde dice: «el historiador no sabe quién es», puede decirse: «Unamuno no sabe quién es.»)]** Ø **Ms1 Ms2 C1** [*En* **Ms3** *y* **C2** *esta indicación se halla en una nota a pie de página*] **cuando el Destino le traza la muerte]** cuando el Destino le trae la muerte **Ms1 Ms2** **Perdonémonos los unos a los otros]** Perdonémonos, pues, los unos a los otros **Ms2**
58-64. [*Estos siete fragmentos no aparecen en* **Ms1, Ms2, Ms3** *y* **C1**, *en los que la pieza se cierra con el fragmento 56*]
58. Y usted, ama, seguirá viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama.] Y ahora voy a llamarlas pues quieren despedirse. Yo me llevo a mi hermana: no quiero que siga viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama. **C3**
60. (Vase)] (Sale) **C3**
62. Con los locos y los muertos] Con los locos **C3**
63. Y los dos mayores misterios, Don Juan, son la locura y la muerte.] En la casa de la doble muerte **C3**
64. Y más para un médico] No está mal para un médico. **C3**

3.2 Apéndice

11-14. Estas cuatro intervenciones no aparecen en **C3**, donde la escena termina de forma diferente:
Laura —¿De quién?
Damiana —Del mío. Pero tú, como no hubo tuyo, no darás vida a otro. La vida mata, pero da vida, da vida en la misma muerte. Mi muerto y tú (*cruzándose las manos sobre los senos*); mi vivo! ¡vida mía, hijo mío! **C3**

52. Después de estas palabras en **Ms1**, **Ms2**, **Ms3**, **C1**, **C2** y **C3** aparecen dos intervenciones más:
Juan —¿Pero no ve usted que un misterio no aclarado pesa tanto como un crimen?
Ama —Sí, y he oído a Unamuno que cuando publicó su "Nada menos que todo un hombre" recibió cartas preguntándole si Julia se había o no entregado al conde de Bordaviella. ¡Como si él, Unamuno, lo supiese! ¡Y como si eso importase algo! ¡Como si su solución, la del historiador, fuese la valedera! Hágase, Don Juan, su solución y baste! **Ms1 Ms3**

Juan —¿Pero no ve usted que un misterio no aclarado pesa tanto como un crimen?
Ama —Sí, y he oído a Unamuno que cuando publicó su "Nada menos que todo un hombre" recibió cartas preguntándole si Julia se había o no entregado al conde de Bordaviella. ¡Como si él, Unamuno, lo supiera! ¡Y como si eso importase algo! ¡Hágase, Don Juan, su solución y baste! **Ms2**

Juan —¿Pero no ve usted que un misterio no aclarado pesa tanto como un crimen?
Ama —Sí, y he oído a Unamuno que cuando publicó su "Nada menos que todo un hombre" recibió cartas preguntándole si Julia se había o no entregado al conde de Bordaviella. ¡Como si él, Unamuno, lo supiese! ¡Y como si eso importase algo! ¡Como si su solución, la del historiador, fuese la valedera! Hágase, Don Juan, su solución y basta! **C1 C2**

Juan —¿Pero no ve usted que un misterio no aclarado pesa tanto como un crimen?
Ama —Sí, y he oído a Unamuno que cuando publicó su "Nada menos que todo un hombre" recibió cartas preguntándole si Julia se había o no entregado al conde de Bordaviella. ¡Como si él, Unamuno, lo supiese! ¡Y como si eso importase algo! ¡Como si su solución, le del historiador, fuese la lavedera [*sic*]! ¡Hágase, Don Juan, su solución y basta! **C3**

53-56. Estas cuatro intervenciones son diferentes en **Ms1 y Ms2**
Ama —El misterio?

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Juan —Sí, el misterio!
Ama —Quiere saberlo, señor médico?
Juan —La verdad cura... **Ms1**

Juan —Pero el misterio...
Ama —El misterio?
Juan —Sí, el misterio…
Ernesto —El misterio…
Ama —Quiere saberlo el señor médico?
Juan —El misterio cura... **Ms2**

Epílogo en C3. Únicamente en esta copia mecanografiada, el epílogo se compone de dos escenas; aunque la segunda no aparece en la *princeps*, algunas de las intervenciones que la integran fueron intercaladas en el texto de 1932.

Escena Segunda
Entra ERNESTO con LAURA y DAMIANA

Damiana —Yo me voy con el mío, con el otro, con mi hijo... o hijos... y me llevo a su padre... [*forma parte del fragmento 6 de* ***EO***]
Juan —¿Cuál es su padre?
Damiana —El matador, que solo el que mata dá vida.
Juan —¿Pero, cuál de los dos matadores?
Damiana —Eran uno. Los dos fueron míos pues se mataron. Y qué sé yo si llevo dos...
Laura —¡Horror! [*es el fragmento 11 de* ***EO***]
Damiana —¿Horror? Dos, como Esau y Jacob. Y diga, ama, es que se peleaban también ellos en el seno de su madre, a ver quién salía antes al mundo? [*es el fragmento 12 de* ***EO***]
Ama —¿Y cómo adivinas misterios de aquella preñez? [*su sentido coincide con el del fragmento 14 de* ***EO****:* "¿Y cómo lo sabes?"]
Damiana —Es que siento lucha en mi seno. A ver quién saldrá antes al mundo para sacar después antes al otro, del mundo. [*forma parte del fragmento 14 de* ***EO***]
Laura —¡Horror, horror! [*corresponde a una intervención al final de la escena 8 del acto III de* ***EO***[12]]

Damiana —¿Qué dices? Con horrores se teje la dicha, que es el triunfo. Es la vida, pobrecita Abela machorra, es la vida. Dar vida es dar muerte. Un seno materno es cuna... [*corresponde a una intervención al final de la escena 8 del acto III de* ***EO****, con el añadido* "¿Qué dices?"]
Laura —El tuyo tumba. [*corresponde a una intervención al final de la escena 8 del acto III de* ***EO***]
Damiana —La tumba es cuna y la cuna tumba. La que dá vida a un hombre para que sueñe la vida – solo el sueño es vida – da muerte a un angel que dormía la terrible felicidad eterna... terrible por vacía. La cuna es tumba, el seno materno es sepulcro. [*corresponde a una intervención al final de la escena 8 del acto III de* ***EO*** *con la única diferencia* "terrible por vacía" *en lugar de lo que se lee en* ***EO*** "eterna por vacía"]

La última hoja de **C3** está cortada y solo se puede leer este fragmento:

[12] En la escena 8 del acto III se produce el trágico enfrentamiento entre Laura y Damiana, las consortes de los dos hermanos Cosme y Damián; las intervenciones que formaban parte de C3 cierran la escena y son las que siguen:
Laura —¡Horror, horror!
Damiana —Con horrores se teje la dicha, que es el triunfo. ¡Es la vida, pobrecita Abela machorra, es la vida! Dar vida es dar muerte. Un seno materno es cuna.
Laura —El tuyo, tumba.
Damiana — La tumba es cuna y la cuna tumba. La que da vida a un hombre para que sueñe la vida —solo el sueño es vida— da muerte a un ángel que dormía la terrible felicidad eterna… eterna por vacía. La cuna es tumba, el seno materno es sepulcro.

ISSN: 1594-378X

mentir […] y tumba, renace la eterna guerra fraternal. Aquí esperan acabar de dormir y empezar a soñar... otros. Adiós, Laura. (*Se abrazan*).
Ama —¡Sigue la tragedia!

Bibliografía

FRANCO, Andrés (1971) *El teatro de Unamuno*, Madrid, Ínsula.

GARCÍA BLANCO, Manuel (1959) "Prólogo. El Otro, misterio en tres jornadas y un epílogo: 1926", en Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, pp. 131-152.

——— (1968) "Introducción. El Otro, misterio en tres jornadas y un epílogo (1926)", en Miguel de Unamuno, *Obras completas. V: Teatro completo y monodiálogos*, Madrid, Escelicer, pp. 85-97.

GRANJEL, Luis (1957) *Retrato de Unamuno*, Madrid, Guadarrama.

GULLÓN, Ricardo (1964) *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos.

MARTÍN, Rebeca (2007) "*El que se enterró*, germen de *El Otro*, o el misterio del doble en Miguel de Unamuno", *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. XLIV, pp. 113-124.

PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1987) "Yo, el otro" en *El teatro de Unamuno*" (ed. de J. M. Lasagabaster), San Sebastián, Universidad de Deusto, pp. 153-188.

RIBAS, Pedro y Fernando HERMIDA DE BLAS (2002) *Unamuno: cartas de Alemania*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

ROMANO, Julio (1932) "Las grandes solemnidades teatrales. Don Miguel de Unamuno nos habla de su drama *El Otro*", *Crónica*, Madrid, 30.10.1932.

TANGANELLI, Paolo (2012) "Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)" en Bénédicte Vauthier y Yimena Gamba Corradine, *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 73-96.

UNAMUNO, Miguel de (1932) *El Otro, misterio en tres jornadas y un epílogo*, Madrid, Espasa-Calpe.

——— (1991) *Epistolario inédito*, ed. de L. Robles Carcedo, Madrid, Espasa-Calpe.

——— (1993) *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*ed. de R. de la Fuente Ballesteros, Salamanca, Colegio de España.

——— (1995) *Obras completas. II: El espejo de la muerte, Tulio Montalbán y Julio Macedo, Tres novelas ejemplares y un prólogo, San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más, Cuentos*, ed. de R. Senabre, Madrid, Fundación José Antonio Castro/Turner.

ZUBIZARRETA, Armando (1960) *Unamuno en su nivola*, Madrid, Taurus.

ISSN: 1594-378X

Dominios estéticos y modelos ficcionales en el teatro español actual

MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ
Universidad de Alcalá

Resumen
A partir de un reducido corpus inicial, se traza, en primer lugar, una aproximación a los procedimientos de ficcionalización presentes en las obras del Teatro Español Contemporáneo. Ello permite destacar la importancia de la faceta de la ficcionalidad, tanto en la conformación de la esencia teatral, como en la definición de los dominios estéticos; así como constatar un nítido proceso de transformación de los modos figurativos y del sentido de la ficcionalidad misma. Dicho proceso, incrementado en los decenios finales del siglo XX, provoca la disolución de aquellos dominios y la aparición de otros nuevos, determinados por los mecanismos perceptivos propios del momento presente. En consecuencia, mediante un segundo corpus, más amplio, integrado por piezas relevantes del Teatro Español Actual, se propone una sistematización de los nuevos dominios estéticos a través de los modelos ficcionales apreciables en los respectivos conjuntos de obras representativas de los mismos.
Palabras clave: ficcionalidad, dramaticidad, escenicidad, figuración realista, figuración surrealista, dominios estéticos, modelos ficcionales

Abstract
From a small initial corpus, this work traces an approach to the fictionalization procedures in the works of the contemporary Spanish Theatre. This allows highlighting the importance of the "ficcionalidad" facet in the structure of the essence of theatre and in the definition of aesthetic domains; as well as pointing out the process of transformation of the figurative models. This process, increased in the final decades of the 20th century, causes the dissolution of those domains and the emergence of new ones, determined by the perceptual mechanisms of the present moment. Consequently, using a second corpus, consisting of relevant plays of the present Spanish Drama, we propose a systematization of the new aesthetic domains through the fictional models observed in their respective sets of representative plays.
Keywords: ficcional facet, dramatic facet, scenic facet, realistic figuration, surrealist figuration, aesthetic domains, fictional models

1. PLANTEAMIENTO Y CORPUS INICIALES

En este apartado preliminar de nuestro trabajo vamos a servirnos de un reducido corpus inicial, constituido por dos series de obras del Teatro Español Contemporáneo[1]. La primera está integrada por las tres siguientes: *Las salvajes en Puente San Gil*, de José Martín Recuerda (1988); *La Fundación*, de Antonio Buero Vallejo (1997); y *Triple salto mortal con pirueta*, de Jesús Campos

[1] Será considerado un segundo corpus, más amplio, integrado por las obras representativas de los dominios estéticos que contemplamos en el teatro español actual y que, por ello, serán presentadas a lo largo del desarrollo de nuestra exposición.

Manuel PÉREZ JIMÉNEZ, "Dominios estéticos y modelos ficcionales en el teatro español actual", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 313-333.
Recibido el 24/05/2016 · Aceptado el 19/12/2016

García (2001). Desde la perspectiva cronológica propia de la historia del teatro, las dos primeras comparten su pertenencia al período que sigue al que estrictamente podría considerarse de posguerra, si bien *Las salvajes en Puente San Gil* [1961] se sitúa en los comienzos del mismo, mientras que *La Fundación* [1974] se inscribe en sus años finales, que forman parte ya del período transitorio. Por su parte, *Triple salto mortal con pirueta* [1998], posterior en casi un cuarto de siglo a la última de aquellas, cae de lleno en la etapa que propiamente podemos denominar Teatro Actual. En cuanto a la perspectiva estética, predominante en nuestro estudio, las tres piezas mantienen evidentes semejanzas de carácter compositivo, sustentadas en la faceta de la ficcionalidad, que se determinan por su común inserción en el dominio estético del Realismo, en tanto que todas proponen una relación, entre sus respectivos universos ficticios y los correspondientes universos referenciales, que resulta homologable a la experiencia de realidad objetiva del receptor[2]. La segunda serie de nuestro corpus inicial comprende *Strip-tease de los celos* [1961], de Fernando Arrabal (1986), y *El rayo colgado* [1969], de Francisco Nieva (1991). En estas piezas hallamos una relativa correspondencia cronológica con las dos primeras, pero, igualmente, una completa disparidad estética, sustentada de nuevo en la ficcionalidad. En efecto, el dominio estético de la Vanguardia, en el que ambas se inscriben, basó su identidad en la supresión de la figuración, prescindiendo para ello de la conformación de universos ficticios vinculados a sus respectivos universos referenciales.

Por otra parte, en las obras de la primera serie resulta posible constatar evidentes diferencias entre sus respectivos procedimientos figurativos, pese a que estos habían determinado, como hemos mencionado, su común atribución al ámbito estético del Realismo. Así, la pieza de Martín Recuerda lleva a cabo lo que podríamos considerar un modo de *figuración estricta*, deparado por la completa asimilación de su plano ficcional (universo imaginario de Puente San Gil, opuesto al de las artistas de variedades) al plano referencial (población andaluza de la época durante sus fiestas estivales). Para ello, aquel aparece configurado en función del establecimiento, con respecto al segundo, de una relación que permita equipararlo a la experiencia (directa o diferida) que el receptor posee de la realidad objetiva, cuyos parámetros son proyectados así sobre la construcción del universo ficticio de la pieza. Para la inserción de dichos parámetros, la obra se atiene al modelo ficcional heredado de la rebanada de vida del Naturalismo y, posteriormente, desarrollado y transformado por los realismos del siglo XX.

De manera algo diferente, el universo ficticio de *La Fundación* ofrece al receptor un conjunto sistemático de las que podríamos denominar *excepciones perceptivas*, por cuanto suponen otras tantas suspensiones de los códigos de homologación de dicho universo a la realidad objetiva y, en cierto modo, otras tantas convenciones de cuya aceptación depende la adecuada relación con la semántica de la obra. Tanto en el plano inmediato o escénico como, en obligada correspondencia, en el plano ficcional, la pieza impone una serie de elementos perceptivos que para el receptor resultan imposibles de equiparar a un universo referencial

[2] En este aspecto fundamental de nuestro trabajo, tenemos en cuenta los presupuestos teóricos que, acerca de la ficcionalidad en literatura, mantiene García Berrio (1989, especialmente en 3.1.2, pp. 333 y ss.). En los mismos se toma en consideración la existencia de una "realidad efectiva", que, no obstante, quedaría excluida de "los referentes de los discursos ficcionales", pues "las obras de ficción expresan referentes que no son partes de esa realidad"; en consecuencia, de los tres "modelos de mundo" señalados por T. Albaladejo, "los textos de ficción tendrían referentes que dependen de (...) lo *ficcional verosímil* o de lo *ficcional no verosímil*", quedando excluido en todo caso el "modelo de mundo real efectivo", que Albaladejo caracteriza como el de *lo verdadero* (338). Sin embargo, nuestro planteamiento, más próximo a una pragmática de la ficcionalidad, sitúa el núcleo de la referencialidad de la obra (en nuestro caso, teatral), no en la "realidad", sino en la "*experiencia* de realidad" del receptor, cuyas evidentes transformaciones en nuestro tiempo constituyen precisamente uno de los ejes de nuestra exposición. De hecho, la propia definición de esa "realidad efectiva" ofrecida por García Berrio (337) se aviene perfectamente con nuestro concepto de "experiencia de realidad", convertido en parámetro principal de la ficcionalidad: "El conjunto de elementos y de relaciones, de seres y de acontecimientos, a propósito de los cuales somos conscientes de su existencia efectiva". También Garrido Gallardo (2004: 172) pone el énfasis en la "aceptación" del receptor.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

objetivo. Ahora bien, la alteración de la figuración realista que tales excepciones suponen queda, sin embargo, disuelta en los procedimientos ficcionalizadores específicos de la obra. Estos, en efecto, resuelven aquellas excepciones perceptivas generando otras tantas justificaciones de las mismas, que, extraídas precisamente del propio marco del Realismo y de los procedimientos deparados por dicha estética, se encaminan a salvaguardar en todos los casos la coherencia figurativa de la pieza y su asimilación a la experiencia de realidad objetiva. En concreto, la justificación de dichas excepciones perceptivas se articula, en *La Fundación*, en varios niveles, el primero de los cuales, de naturaleza material o fisiológica, atribuye las alteraciones perceptivas de Tomás a las deficiencias nutritivas impuestas por el régimen carcelario, hasta el punto de que la paliación de estas comporta la resolución progresiva (también, desde la óptica del espectador) de tales excepciones, hasta su absoluta desaparición coincidente con la completa recuperación física del protagonista. En un segundo nivel, la justificación reviste un carácter psicológico, relacionado con la inicial negación, por parte de Tomás, de la realidad adversa y con la consiguiente construcción de una realidad alternativa, cuyo exponente máximo es la figura de Berta. En el último nivel, la justificación adquiere una naturaleza a la vez ideológica y moral, en tanto que las excepciones figurativas son presentadas como mecanismos de ocultación de la culpa experimentada por el protagonista tras la delación de sus correligionarios y posterior tentativa de suicidio. Como resultado de todo ello, *La Fundación* mantiene su inserción en el sistema figurativo del Realismo a través de la fidelidad a los procedimientos ficcionalizadores propios de este dominio estético, cuya última razón de ser viene dada por la coherencia entre los distintos elementos que conforman el universo ficticio, la cual resulta parangonable a la que mantienen los aspectos que conforman la realidad deparada por la experiencia objetiva. Dicha coherencia figurativa se manifiesta, en esta pieza, mediante el ofrecimiento al receptor de una convención básica y única, consistente en la necesaria asimilación de su sistema perceptivo al del protagonista (el personaje Tomás), a través del procedimiento de inmersión presente en buena parte de la obra del autor[3]. Una vez aceptado dicho procedimiento, las excepciones mencionadas pierden su condición de convenciones a través de su inserción en aquella convención primigenia, al tiempo que su singularidad se disuelve en tanto que aparecen plenamente justificadas por el dramaturgo en el conjunto de una figuración, de entronque realista, dentro de la cual resultan, así, plenamente coherentes.

Situada en un estadio ulterior de la gradación ofrecida por estas dos últimas obras, *Triple salto mortal con pirueta* ofrece procedimientos que alcanzan ya el rango de *alteraciones perceptivas*, por cuanto no suponen únicamente meras excepciones, resueltas después en el conjunto del sistema ficcional, sino verdaderas contravenciones de la figuración realista, en tanto que, en el conjunto de la obra, no alcanzan justificación en el marco de dicho sistema y quedan, por ello, carentes de explicación en la conciencia perceptiva del receptor. En efecto, el universo ficticio de esta pieza se articula en tres partes que constituyen otras tantas perspectivas o ángulos de apreciación antes que verdaderas fases de la instancia narrativa, por cuanto al receptor no le es dado precisar la sucesión de las mismas en el eje dinámico de la obra. Cada una de estas partes desarrolla, de manera casi autónoma, su correspondiente proporción de las instancias conflictual y narrativa (relación sentimental y convivencial entre Josefa y Mario); y ello, dentro de los cánones más estrictos del Realismo, mantenidos incluso en los momentos culminantes de sus respectivos desenlaces. Sin embargo, el inmediato comienzo de cada parte obvia enteramente el final de la precedente (dado, en todos los casos, por el apuñalamiento recíproco

[3] A través de los "efectos de participación", Buero Vallejo "consigue sumergir al espectador en la mente" de algunos personajes: "el espectador sufre el mismo proceso de desalienación que el protagonista de *La Fundación*: creerá estar al principio en una confortable institución, para encontrarse, al fin, en la sórdida cárcel. Lo mismo que Tomás" (García Barrientos, 1986: 42 y 49-50).

ISSN: 1594-378X

y la muerte subsiguiente de los antagonistas), lo que se contrapone frontalmente a la experiencia de realidad objetiva y, por lo mismo, a los parámetros de dicho dominio estético. La pieza, pese a ello, omite cualquier justificación de tales contravenciones, que tampoco aparecen resueltas en el conjunto del sistema figurativo y quedan, por tanto, instaladas en la mente del receptor como alteraciones de la coherencia perceptiva presentes en el universo ficticio de la obra.

En suma, la aproximación, sucintamente realizada, a los procedimientos de ficcionalización presentes en estas obras, permite, a pesar del carácter reducido del corpus que constituyen, establecer varios postulados que van a inspirar el desarrollo del presente trabajo. El primero se refiere a la importancia de la ficcionalidad, no sólo para la conformación de la propia esencia teatral, sino también para la definición de los dominios estéticos y, particularmente, para la determinación de las dos líneas, realista y vanguardista, formadas por los que configuran el desarrollo del teatro durante la mayor parte del siglo XX[4]. El segundo se corresponde con la constatación de un nítido proceso de transformación de los modos figurativos derivados de la ficcionalidad y, por ello, del concepto y sentido de la ficcionalidad misma[5]. Dicho proceso, acontecido a lo largo de la historia teatral contemporánea, pero incrementado en los decenios finales de la pasada centuria, provocará, a su vez, la transformación de los propios dominios estéticos, materializada en la disolución de las dos líneas mencionadas y en la aparición de nuevos dominios en el período actual[6].

2. FICCIONALIDAD Y DOMINIOS ESTÉTICOS

El concepto de *ficcionalidad* se corresponde con una de las facetas que, juntamente con la *dramaticidad* y la *escenicidad*, conforman la esencia de la pieza teatral. En nuestra exposición, aquel concepto aparece referido a uno de los dos tipos de relaciones que se establecen entre los distintos planos de la obra, conformando, todo el conjunto, el sistema referencial específico del teatro. En efecto, dicho sistema comprende un primer nivel que, desde la perspectiva del receptor, presenta un carácter *inmediato*, estando constituido por la obra representada (esto es, manifestada de manera ostensible) y por los elementos que integran el plano escénico que

[4] En las concepciones y realizaciones teatrales de los siglos XIX y XX, se aprecia la conformación de dos series, de progresión paralela y predominio alternante, que, a su vez, resultan comunes a la evolución artística general. Los dominios que las integran conforman amplios sistemas estéticos que determinan tanto los aspectos formales y semánticos de las obras, cuanto las formulaciones conceptuales que corresponden a los respectivos marcos teóricos de aquellos. En el teatro del siglo XX, la *línea positivista* se manifiesta a través de la sucesión de una diversidad de modalidades realistas (popular, social, épica, socialista, documental, política, etc.), entre las que se incluyen las varias atenidas a la tradición compositiva de la pieza bien hecha. Dichos realismos particulares son resultado de la evolución de los dominios realista y naturalista decimonónicos (Aullón de Haro, 1988: 14) y conforman ahora el nuevo dominio estético del Realismo, que, pese a su heterogeneidad, constituye la materialización predominante del positivismo estético durante el siglo XX. Resulta posible, por ello, aceptar la alternancia de las denominaciones *línea positivista* y *línea realista*, así como, para el mismo período y con el sentido señalado, los términos *Realismo* y *realista* (excepto cuando se indica expresamente su referencia al Realismo decimonónico).
Asimismo, desde el segundo decenio del siglo XX, el dominio estético de las Vanguardias constituye la materialización predominante de la *línea idealista* (Aullón de Haro, 1989: 15-20), por lo que, referida a dicha centuria, esta denominación resulta equiparable a la de *línea vanguardista*.

[5] Especialmente nítidas en el ámbito del Realismo, estas transformaciones presentan una gradación que las piezas de la primera serie de nuestro corpus ejemplifican adecuadamente, desde el mantenimiento de los parámetros de la figuración estricta (*Las salvajes en Puente San Gil*), pasando por la introducción de excepciones perceptivas luego justificadas desde la coherencia ficcional de la pieza (*La Fundación*), hasta la inserción de alternaciones perceptivas no justificadas y discordantes con el marco figurativo general de la obra (*Triple salto mortal con pirueta*).

[6] Dicha disolución afecta también, aunque en términos propios, al dominio estético de la Vanguardia, por lo que debe ser referida al conjunto de los dominios estéticos contemporáneos, así como a los ámbitos integrantes de los mismos y a las líneas, ya mencionadas, en que se articulan.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

materializa su ostensión (actores, objetos, espacio y tiempo de la representación)[7]. El plano inmediato halla su función y razón de ser en la conformación de un segundo nivel del proceso receptivo, dado ahora por el universo *ficticio* de la pieza e integrado por elementos (personajes, acciones, espacio y tiempo imaginarios) que se ofrecen al receptor dotados, también, de naturaleza ficticia[8]. El término *representación*, en una de sus principales acepciones, se refiere precisamente a la relación establecida entre ambos planos inmediato y ficcional, consistente en que el primero representa al segundo, por cuanto viene a ser su imagen o manifestación perceptible. A su vez, el universo ficticio de la obra remite a un tercer nivel constituido por el plano *referencial*, esto es, por el universo que corresponde a la experiencia de realidad objetiva del receptor, al cual éste contrapone y, a la vez, refiere el universo ficticio de la pieza, a través de un segundo modo de relación que se corresponde precisamente con el concepto de *ficcionalidad*[9]. Por otra parte, la faceta de la ficcionalidad así definida se proyecta en la creación teatral a través de diversos procedimientos que, en conjunto, responden al concepto general de *ficcionalización*, entendido éste como proceso de concreción de aquella faceta consistente en la conformación de los mencionados planos inmediato, ficcional y referencial y de las dos relaciones que los sustentan, esto es, del sistema referencial completo de la pieza. A la vez, el término *figuración* se corresponde con el resultado de dicho proceso[10].

Como hemos señalado, la configuración de los dominios estéticos vigentes en el Teatro Contemporáneo guardaba estrecha correspondencia con los modos generales de materialización adoptados en los mismos por la faceta de la ficcionalidad. En relación con dicho período de la historia teatral, el que consideramos Teatro Actual sustenta su entidad diferenciadora en la disolución de aquellos dominios y en la subsiguiente configuración de otros nuevos, en los que se inscriben las creaciones teatrales de nuestro tiempo[11].

Todo ello, en consecuencia, demanda una nueva sistematización en la historia del teatro más reciente, a cuya necesidad tratamos de responder parcialmente en este trabajo, que, de manera concreta, se propone mostrar la vigencia de los siguientes dominios estéticos: Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro Verbo y Teatro de Culminación[12]. Como veremos, estos

---

7 "Podemos considerar el espacio, el tiempo y el público teatrales como signos en la medida en que podemos distinguir un espacio, un tiempo y un público de la representación de un público, un tiempo y un espacio dramáticos o representados" (García Barrientos, 2004: 148-149).

8 Como ya señaló Spang (1991: 43), el plano inmediato "crea una realidad material y palpable que de hecho es signo de otra realidad (...). Se superponen por tanto la realidad del teatro mismo (...) y la irrealidad ficticia".

9 "La comprensión de una obra ficcional puede ser explicada como el hallazgo de una relación satisfactoria entre el mundo ficcional creado por el autor y el mundo real efectivo" (García Berrio, 1989: 337).

10 "La lexicografía no ha perdido lo que es fundamental del concepto [de figuración] al vincularlo con la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su *representación*, algo que, sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal" (Pozuelo Yvancos, 2012: 162). Por su parte, Pavis (1996), al definir el término "Figuración" referido al campo del teatro, señala que "la figuración de las relaciones humanas y la *iconización*, es decir, la concreción del sentido, es una de las tareas cardinales de la representación teatral."

11 Así, a la vigencia de las dos líneas estéticas coexistentes, determinadas por el predominio respectivo de los dominios estéticos del Realismo y del Vanguardismo, sucede desde finales del siglo XX la aparición de nuevos ámbitos, que podemos considerar como dominios estéticos actuales.

12 En los parágrafos siguientes, dedicados a la sistematización de sus aspectos constitutivos, se otorgará primacía a los modos de materialización que, en cada uno de dichos dominios, adopta la faceta de la ficcionalidad. Pero ello mostrará, ratificando así lo anticipado en el segundo de los postulados enunciados arriba, la discutible utilidad discriminadora que ofrece hoy la consideración exclusiva de dicha faceta para la definición de los nuevos dominios estéticos, dado el carácter común a todos ellos de los procesos de transformación señalados. Tal definición debe ser realizada, por tanto, mediante nuevos parámetros, determinados ahora por la consideración simultánea de todas las facetas, ya mencionadas, de la esencia teatral y por su relevancia conjunta en los distintos ámbitos presentados. Este criterio fundamental debe ser complementado, a su vez, con la determinación de la preeminencia alcanzada, bien por cada una de estas facetas, bien por sus respectivos elementos integrantes, en la configuración de la pieza teatral y en su consiguiente proyecto de comunicación al receptor.

ISSN: 1594-378X

dominios se definen por los respectivos predominios, en las obras que los integran, de los siguientes aspectos: conformación ficcional (y, por tanto, semántica)[13], escenicidad, discursividad y conjunción culminadora del conjunto. Por otra parte, el carácter de novedad que, a partir de los criterios expuestos, es posible atribuir a estos nuevos dominios estéticos resulta compatible con el reconocimiento de alguna deuda genética mantenida por algunos con respecto a los del período precedente. De este modo, resulta posible vincular el Teatro Asunto con los dominios que habían conformado la línea realista y el Teatro Imagen con los de la línea vanguardista en el teatro anterior, así como considerar la incidencia de ambas líneas en el Teatro de Culminación, si bien este último manifiesta una influencia más inmediata, aunque también confluyente, de los aspectos predominantes en los otros dos dominios señalados. Por su parte, el Teatro Verbo aparece como una modalidad estética sin influencias previas determinantes y, por tanto, estrictamente nueva en el período actual.

3. EL TEATRO ASUNTO

Este dominio estético viene determinado por la primacía que ostentan, en las obras que lo integran, las facetas teatrales de la dramaticidad y de la ficcionalidad. Estas determinan, en su conjunto, la ordenación del plano ficcional de la obra y, con ello, el sistema referencial de la misma, al que, a su vez, aparece vinculado el contenido semántico de la pieza[14]. La dramaticidad se proyecta sobre el universo ficticio a través de la conformación en el mismo de una primera *instancia conflictual*, constituida por el conflicto y su desarrollo, la cual se complementa con una segunda integrada por los episodios que constituyen la narratividad. En sentido estricto, esta *instancia narrativa* constituye el resultado más inmediato de la ficcionalidad, si bien el efecto de dicha faceta teatral se extiende a la conformación de la referencialidad completa de la pieza, según hemos mostrado anteriormente[15].

Se manifiesta en estas obras, en consecuencia, una ordenación de dichos universos determinada por el grado de evidenciación adquirido, bien por la instancia conflictual, bien por la instancia narrativa[16]. Dicha ordenación se hace evidente, guiándolo, en el proceso de recepción de la pieza, adquiriendo al mismo tiempo relevancia en la semántica general de la misma. Conflicto y universo ficticio, así pues, son los elementos que en mayor medida resultan evidenciados en el Teatro Asunto, sin bien en grados y proporción variables.

Así, la preeminencia de la instancia conflictual se traduce en la ordenación del eje dinámico de la obra a través de las fases constituidas por la relación, variable en cuanto a predominio e intensidad, entre dos fuerzas opuestas. Ello da lugar a un contenido semántico determinado por la dualidad y por la contraposición emanadas de dichas fuerzas articuladoras del conflicto; así como por la alternancia que constituye el desarrollo del mismo, cuyas fases se proyectan sobre el eje dinámico de la recepción. Por su parte, el mayor peso de la instancia narrativa se corresponde con una organización del universo ficticio regida por la disposición de los episodios que integran la narratividad, entendida ésta como cualidad caracterizadora de dicha instancia[17]. Estos episodios se definen, en el interior del universo ficticio, por las

[13] Como pone de manifiesto García Berrio (1989: 335), "la construcción ficcional (...) afecta a la totalidad del hecho literario, al conjunto de sus dimensiones semióticas: sintáctica, semántica y pragmática".
[14] A la relevancia del material semántico alude parcialmente la denominación *Teatro Asunto*, motivada también por el sentido de síntesis argumental que admite la instancia narrativa en las piezas de este dominio estético.
[15] Los conceptos de *narratividad* e *instancia narrativa* constituyen categorías comunes a los géneros teatral y narrativo. En consecuencia, sus denominaciones proceden, evidentemente, de la narratología, porque, "aunque la ficcionalidad no es una propiedad exclusiva del texto narrativo, éste es el que ha recibido mayor atención en el estudio de la misma" (García Berrio, 1989: 334).
[16] "Narratividad y dramaticidad, en tanto que estructuras y dimensiones enraizadas con la experiencia humana, son modos de emplazamiento ante lo real" (Vázquez Medel, 1997: 51-52).
[17] "La narratividad ontológica o relatividad ontológica deriva de nuestra experiencia como seres-en-el mundo (...).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

acciones que realizan los sujetos en unas determinadas coordenadas de espacio y de tiempo también ficticios. Dicha disposición de los episodios se proyecta también sobre los niveles dinámico y semántico de la recepción, determinando a ambos de manera proporcional al predominio de la instancia de la narratividad sobre la instancia conflictual.

Por otra parte, de igual modo que, durante el período contemporáneo, la línea positivista alcanza en la figuración realista su modo canónico de materialización de la faceta de la ficcionalidad; así también, el fenómeno de la transformación de esta última encuentra en el ámbito del Teatro Asunto la ejemplificación paradigmática del proceso general producido en el conjunto de los dominios estéticos del Teatro Actual. Ello resulta compatible, como iremos viendo, no sólo con la constatación de diferencias entre los procedimientos ficcionalizadores propios de cada dominio, sino también con la existencia, en el interior de cada uno, de modos particulares que sistematizaremos a continuación presentándolos como modelos ficcionales diferenciados. Ahora bien, los que permiten ser apreciados en el Teatro Asunto vienen a ser, como hemos dicho, variantes del proceso general de reconfiguración de la ficcionalidad, el cual se corresponde con una atenuación del vínculo entre el plano ficcional y el plano referencial de la obra, lo que da lugar a un desleimiento o difuminación de la relación mantenida entre ambos. Así, en la configuración de los nuevos universos ficcionales pierden su importancia aquellos elementos destinados a establecer la relación de homología con la experiencia de realidad objetiva del receptor, en beneficio de otros acordes con los nuevos hábitos perceptivos y con la relativización de la semejanza entre aquellos universos y sus hipotéticos planos de referencia.

3.1. Modelos ficcionales en el Teatro Asunto

A partir del proceso general recién descrito, los modelos ficcionales apreciables en el Teatro Asunto ofrecen una primera diferenciación, establecida entre aquellas obras cuyos universos ficticios aproximan su configuración al principio de *homología perceptiva* y las que muestran una alteración de la relación de ficcionalidad en virtud de diversos factores que iremos examinando.

1º) En el primer modelo, en efecto, los procedimientos de ficcionalización que materializan la faceta de la ficcionalidad se atienen, en lo esencial, al que fue principio rector de la figuración realista, esto es, a la equiparación perceptiva entre los planos ficcional y referencial. Así, la conformación de *Comida para peces* [2004], de Javier de Dios (2005), presenta (de modo acorde con su condición de drama) la primacía de un conflicto, que aquí se articula en torno a una situación de acoso laboral y se evidencia a través de un universo imaginario cuya percepción se determina por su remisión a un universo equiparable al de la proliferación actual de aquel fenómeno coercitivo. De manera semejante, tras la configuración del universo ficticio de *Orquesta* [2008], de Carmen Resino (2008), hallamos su asimilación perceptiva a universos referenciales, presentes en nuestro tiempo, en los que resulta reconocible el fenómeno de las arbitrarias subvenciones realizadas con el dinero público, fenómeno al que la autora remite la semántica de la obra a través de un conflicto entre creación artística y control político. Otra pieza de la misma autora (Resino, 2006), *La boda* [2004], resulta particularmente ilustrativa de este primer modelo, dada su condición de monodrama y su consiguiente inadecuación inicial al logro de la homología perceptiva que define a aquel. En efecto, tal formato conlleva una convención básica, deparada por una enunciación y una acción sin interlocutor ni destinatario perceptibles. Sin embargo, una y otra quedan justificadas en la pieza por la revelación final de la presencia de la madre, que devuelve al espectador la

Percibimos nuestra vida como algo limitado por un principio y un final; como una secuencia constante de funciones, de acontecimientos..." (Vázquez Medel, 1997-51).

ISSN: 1594-378X

posibilidad de equiparar a su experiencia de realidad objetiva el universo ficticio de la obra, tanto a través de su instancia conflictual (contraposición de actitudes ante la realidad de nuestro tiempo) como mediante su instancia narrativa (arreglo personal para asistencia a acontecimiento).

A diferencia de las piezas asimilables al modelo descrito, otras muchas de las que integran el dominio del Teatro Asunto prescinden, según se ha dicho, de la homología perceptiva como criterio predominante en la conformación de sus universos ficticios. La diversidad de factores que invalidan o reducen la equiparación de aquellos a la experiencia de realidad del receptor permite considerar un conjunto de posibilidades de diferenciación entre los modelos ficcionales que se describen a continuación.

2º) Uno de estos factores viene dado por la *condensación tensional*, determinada por la preeminencia, en la conformación del universo ficticio, de una instancia conflictual constituida por un enfrentamiento de gran intensidad entre las fuerzas en contienda; y, al mismo tiempo, por la reducción cuantitativa o cualitativa de la importancia de los elementos que articulan la instancia narrativa. En consecuencia, se produce en algunas de estas obras una evidente potenciación de la función del diálogo como intercambio de réplicas, que materializan tanto la oposición entre las fuerzas, como la alternancia de las fases del desarrollo del conflicto. En *El color de agosto* [1988], de Paloma Pedrero (1989), aquel viene dado por el enfrentamiento que, en los planos mental y actitudinal, separa las trayectorias y las identidades personales de dos mujeres que otrora fueron amigas. La evidenciación y desarrollo de esa oposición invade casi por completo la esfera del diálogo teatral, que cobra así preponderancia sobre una instancia narrativa simplificada en sus coordenadas espacio-temporales y en sus acciones, asimiladas en gran medida a las fases de la confrontación dialógica. También en *Última batalla en el Pardo* [2002], de José Mª. Rodríguez Méndez (2003), el adensamiento se concreta en dos únicos personajes, cuyas contrapuestas perspectivas respecto a la pasada contienda conforman un conflicto de gran intensidad. Éste es comunicado mediante un intercambio verbal que materializa la preeminencia del discurso sobre un universo ficticio prácticamente reducido al encuentro entre ambos muchos años después del acontecimiento que centra el plano referencial. La enfatización del asunto en *Píntame en la eternidad* [1998], de Alberto Miralles (2000), se apoya en la primera acepción del término (contenido semántico de la pieza, determinado aquí por la contraposición entre arte y poder) y, aunque en menor medida, también en la segunda (argumento o síntesis de las acciones imaginarias, inscritas aquí en un universo notablemente elaborado). Sin embargo, ello resulta compatible con el mantenimiento de los principios de condensación tensional y de potenciación dialógica propios del modelo que estamos describiendo, complementados aquí (en su resultado de alteración de la adecuación entre los planos ficticio y referencial) por la dualización emanada de la explícita positivización de una de las fuerzas y la subsiguiente negatividad de su contraria.

3º) De manera casi diametralmente opuesta al modelo recién descrito, en las piezas que integran el presente es el factor constituido por la *atenuación dramática* el que modifica la homología perceptiva. Dicho fenómeno puede venir deparado por la propia naturaleza o intensidad del conflicto, pero suele aparecer sustentado en el predominio de la instancia narrativa y, con frecuencia, en su separación de la figuración realista a través de la articulación de sus episodios, o bien, debido a la naturaleza singular de algunos de estos. Es así como en *La reina austríaca de Alfonso XII* [1995], de Ignacio Amestoy (1996), la dimensión inicialmente histórica del conflicto (entre extinción y perduración dinásticas) resulta derivada hacia la esfera amorosa que domina la instancia narrativa y que acaba por recubrir la instancia conflictual y su resolución, insertando en las mismas aspectos que, como la vinculación de la fertilidad al amor, no alcanzan una equiparación a la experiencia de realidad objetiva. Por su parte, *Cachorros de negro mirar* [1999], de Paloma Pedrero (1998), asienta su condición de drama atenuado

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

en una instancia narrativa que se sustenta en convenciones deparadas, bien por su articulación arbitraria (en tanto que casual, en relación con la experiencia de realidad objetiva), bien por la enfatización efectista de algunos de sus episodios. Ello atenúa la confrontación entre las fuerzas de un conflicto inicialmente planteado en torno a los términos ideológicos de determinadas manifestaciones de la violencia juvenil.

4º) A diferencia de la atenuación, en cierto modo, sobrevenida, que afecta al subgénero del drama y caracteriza al modelo precedente, el que ahora consideramos se determina por la *atenuación propia de la comedia*, que define parcialmente la esencia de la misma[18]. Los universos ficticios de estas obras se alejan de la figuración realista (que, sin embargo, les aparece inicialmente atribuida) por medio de elementos diversos, los cuales, a la vez, conllevan una reducción de la instancia conflictual, reemplazada con frecuencia por una trama cuyas peripecias articulan la instancia narrativa. Ésta, en todo caso, dificulta la equiparación entre los planos ficticio y referencial adoptando procedimientos de ordenación determinados por la convención o por el artificio compositivo, o bien, incluyendo acciones separadas de la experiencia objetiva del receptor. Dicha separación se produce en *Bajarse al moro* [1985], de José Luis Alonso de Santos (1989), mediante el carácter insólito de las situaciones que envuelven a algunos episodios, así como mediante el énfasis humorístico y, en menor medida, el matiz moralizador que se proyectan sobre el conjunto. Por su parte, la instancia conflictual de la pieza (oposición entre interés personal y generosidad altruista, paralela al contraste entre adaptación social interesada y marginalidad auténtica) reduce su relieve a la concreción emanada de las mencionadas singularidades de su universo ficticio. Por su parte, *Cristal de Bohemia* [1994], de Ana Diosdado (1996), constituye un paradigma del reforzamiento del modelo ficcional descrito mediante los elementos que integran la faceta de la escenicidad. En efecto, la pieza muestra una carencia casi completa de instancia conflictual, reemplazada por una instancia narrativa enfatizada mediante recursos de intriga y otros de carácter melodramático. Pero, además, la materialización escénica prevista por la autora (y ejecutada fielmente en la puesta en escena que ella misma dirigió) incluye elementos cuya función explícita es subvertir los iniciales parámetros de la ficcionalización realista, complementando así la atenuación figurativa propia del género[19].

5º) El siguiente modelo ficcional viene dado por el predominio o la sobredimensión de la *instancia de la narratividad* en la ordenación de los universos imaginarios de algunas obras del Teatro Asunto, cuyo efecto es la alteración de los procedimientos ficcionalizadores que habían caracterizado a los dominios estéticos realistas. Como se evidencia en la pieza *¡Ay, Carmela!* [1986], de José Sanchis Sinisterra (2000), el desarrollo preeminente alcanzado por su instancia narrativa, no sólo la convierte en el eje de la progresión tensional, sino que se traduce en la inclusión de episodios (tales como los regresos y relatos de la protagonista tras su propia muerte) que, incluso si se admiten como susceptibles de justificación (en cuanto fruto de la ensoñación de Paulino, por ejemplo), se ofrecen nítidamente alejados de la experiencia de realidad objetiva del receptor. Entre otras obras del mismo autor que ejemplifican igualmente el presente modelo, *Perdida en los Apalaches* [1991] manifiesta (ya desde el título) la singularidad ficcional presente en su universo ficticio, mediante una serie de situaciones insólitas que articulan la instancia narrativa y conducen las acciones imaginarias hacia desarrollos

[18] El fenómeno de la atenuación, que atribuimos a estos dos últimos modelos ficcionales, halló una temprana descripción paradigmática en "El Naturalismo en el teatro", tratado de 1879. En la primera parte del mismo, se refiere Èmile Zola (1989: 123-166) a los dramaturgos franceses que siguen la reciente tradición de Scribe y su *pièce bien faite*, presentándolos como la etapa teatral pre-naturalista y señalando los aspectos que, en las obras de estos autores del Realismo decimonónico, impiden todavía la realización del Naturalismo en el teatro.

[19] Fecha y lugar de estreno, reparto y responsabilidad de dirección figuran expresamente en la edición citada (Diosdado, 1996: 5).

ISSN: 1594-378X

separados de la causalidad y de la lógica que inicialmente cabría esperar de su universo referencial (Sanchis Sinisterra, 1991).

6º) Finalmente, puede ser considerado el funcionamiento, en el Teatro Asunto, de un modelo ficcional caracterizado por la *atenuación figurativa* procedente de la hibridación formal, esto es, de la presencia en algunas obras de elementos propios de otros dominios estéticos, especialmente del Teatro Verbo. En tales casos, la preponderancia que, como veremos, adquiere el discurso en el proceso de comunicación teatral modifica los parámetros de equiparación del universo ficticio a la experiencia de realidad objetiva, relativizando la homología perceptiva. Así sucede ya en algunas piezas de José Sanchis Sinisterra (1996), como *Lope de Aguirre, traidor* [1992], cuya narratividad se compone de episodios que se comunican en el interior de una envoltura verbal formada por sendos fragmentos textuales atenidos a una variedad de patrones retóricos. Así, los episodios llegan a explicitar su dependencia retórico-verbal incluso desde la incompatibilidad entre el discurso que los comunica y la situación enunciativa destinada a insertarlos en el plano ficcional (caso de la elocución que, sin embargo, corresponde a un personaje ya muerto en el universo imaginario). Por su parte, la pieza *Después de la lluvia* [1993], de Sergi Belbel (1998), manifiesta la primacía de su plano discursivo, antes que de una manera absoluta, a través de determinados fragmentos que sobresalen por su relevancia retórica, la cual les confiere cierto valor autónomo, no sólo en relación con el resto del discurso, sino también respecto al plano ficcional de la obra. La atenuación figurativa se complementa, en este caso, mediante la indefinición situacional (la lluvia) que envuelve la enunciación, produciendo en consecuencia la separación entre el universo ficticio así configurado y cualquier universo que pudiera constituir su referente concreto.

4. EL TEATRO IMAGEN

El dominio estético del Teatro Imagen está formado por aquellas obras que muestran el predominio de la escenicidad en el proceso de su comunicación al receptor. La faceta de la esencia teatral constituida por la *escenicidad* se corresponde con la materialización prevista en la configuración de la pieza, como condición imprescindible para que el ser teatral alcance su realización plena. A través de dicha materialización, se produce la ostensión de la obra, esto es, su presentación (o representación) ante el espectador de modo que se lleve a cabo la *patentización* de los elementos que la integran. En consecuencia, en la composición de las obras del Teatro Imagen, sí como en el proceso de su comunicación, resultan evidenciados los aspectos relacionados con su percepción por el espectador, los cuales funcionan como signos integrados en los códigos que articulan y hacen posible aquella percepción.

Como hemos anticipado, en el Teatro Imagen resulta posible hallar algún modo de deuda genética con respecto al dominio estético vanguardista desarrollado en el período precedente. El rechazo de la figuración que define a las Vanguardias Históricas, con la consiguiente reversión de la obra sobre sí misma, implica una enfatización de los aspectos conformadores de la materialización de la pieza, esto es, de su escenicidad. La fase subsiguiente, la Vanguardia Experimental, lleva a cabo una transformación del sistema completo de referencialidad teatral, que afecta tanto a las relaciones establecidas entre los planos inmediato, ficticio y referencial, como a la propia naturaleza de los mismos. Así, con respecto al primero, la culminación del principio de inmanencia artística heredado de la fase anterior depara ahora la equiparación entre el hecho teatral y su comunicación material al espectador, subrayando con ello los aspectos que conforman la materialización escénica. Dichos aspectos, que se corresponden con los signos y códigos perceptivos mencionados arriba, permiten ser sistematizados en los tres grandes apartados designados por los términos de *plasticidad* (que alude al componente sensorial de la recepción), *espectacularidad* (que subraya la ostensión de la obra y los elementos que la potencian) y *gestualidad* (que señala la primacía de la imagen actoral). En

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

conjunto, su despliegue ante el receptor conforma un modo de manifestación de la obra que puede ser asimilado al concepto de *imagen escénica*[20].

4.1. Modelos ficcionales en el Teatro Imagen

De manera general, la materialización de la ficcionalidad en estas obras manifiesta la huella, recién mencionada, de las precedentes concepciones vanguardistas. Ahora, la ostensión predominante del plano inmediato irá unida a la atenuación de los planos ficticio y referencial, así como al consiguiente debilitamiento de la relación entre los dos últimos, la cual coincide, como se ha señalado, con el concepto mismo de ficcionalidad. En consecuencia, la gradación perceptible en dicha atenuación permite llevar a cabo la sistematización de los diversos modelos ficcionales apreciables en el Teatro Imagen.

1º) El primero incluye aquellas obras en las que el predominio de la faceta de la escenicidad no conlleva una alteración sustancial de la relación entre los universos ficticio y referencial, de manera que dicha relación se manifiesta como *ficcionalidad evidente*. Así, resultan fácilmente asimilables a la experiencia de realidad objetiva los elementos que, en *Cangrejos de pared* [1987], de Alfonso Vallejo (1980), conforman el plano referencial, al cual remite de manera nítida el universo ficticio de la obra. Éste, sin embargo, manifiesta una intensa complementación por parte de los aspectos que conforman la imagen escénica, ya descrita, con especial énfasis en aquellos que conforman la plasticidad de la pieza. También en *Rodeo* [1992], de Lluïsa Cunillé (1996), el plano escénico se proyecta de manera explícita sobre el universo imaginario, a la vez que este último mantiene una homología perceptiva con respecto al plano referencial. Dicha proyección se materializa a través de los diferentes ángulos perceptivos que adopta la instancia de la narratividad, deparados por otras tantas variaciones en la orientación de la cuarta pared escénica.

2º) En las obras del segundo modelo, la preeminencia del plano inmediato constituido por la imagen escénica produce el debilitamiento o la reducción del universo ficticio, así como también, en consecuencia, de la relación que este mantiene con el universo referencial, dando lugar a una *ficcionalidad atenuada*. Así, en la obra *Identidades* [1994], de Salvador Távora[21], la sucesión de imágenes configuradoras de la espectacularidad se corresponde con un diseño muy tenue del universo ficticio y, de manera concreta, de la instancia narrativa; así como con una difuminada relación entre aquel y sus hipotéticos referentes (influencias culturales entre regiones). De manera parecida sucede con *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro* [1992], del mismo autor (Távora, 1994), cuyo universo imaginario manifiesta una ya lejana relación con su hipotético universo referencial. Como consecuencia de lo expuesto, resulta frecuente en estas obras la sustitución de los referentes vinculados a la experiencia de realidad objetiva por otros más próximos a su representación artística, como muestra *Tren de sueños* [2007], de Els Comediants[22]. En esta pieza, los elementos conformadores de su intensa escenicidad aparecen vinculados (aquí, de manera directa y sin universo ficticio intermedio) con manifestaciones del cine y de otras artes. Ello introduce un cierto nivel de referencia metaficcional, presente también en *Cómeme el coco, negro* [2007] y en otras obras de La Cubana[23], que, de este modo, se aproximan al siguiente y último de los modelos ficcionales que estamos considerando en el Teatro Imagen.

---

[20] Dicho concepto alienta en la naturaleza y, por tanto, en la misma denominación del *Teatro Imagen*.

[21] No ha sido posible localizar el texto impreso de esta obra, pero la descripción de los espectáculos de La Cuadra puede encontrarse en: http://www.teatrolacuadra.com (27/04/2013).

[22] La descripción del espectáculo puede hallarse en: http://www.comediants.com/ (15/09/2015), pero no hemos encontrado ningún registro bibliográfico referido a un posible texto impreso.

[23] El espectáculo aparece descrito en: http://www.lacubana.es/esp/teatre/principal.html (03/12/2015).

ISSN: 1594-378X

3º) Este tercero se define ya por el desarrollo pleno de la *metaficcionalidad*, a través de la inserción de un universo intermedio, que funciona como plano referencial respecto al universo ficticio de la obra. Dicho universo inserto posee, a su vez, naturaleza imaginaria, por constituir originalmente el plano ficcional de una obra previa, generalmente de naturaleza artística. Así, en *Carmen. Ópera andaluza de cornetas y tambores* [1996][24], el universo ficticio de la ópera de Bizet aparece situado de manera explícita como referente de la obra de Salvador Távora, la cual se halla dotada, a su vez, de un universo imaginario propio. De igual modo, en *Crónica de una muerte anunciada* [1990], del mismo autor (Távora, 1991), el universo ficticio insertado como plano referencial es el de la novela de Gabriel García Márquez. En todas estas obras, el universo intermedio conserva algún modo de vinculación a su plano referencial originario, lo que impide la inmediata remisión a éste del universo ficticio de la pieza, cuya relación directa se establece con el plano ficcional interpuesto, adquiriendo así la misma un carácter metaficcional. De este modo, el referente de *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* [1998], de Ernesto Caballero (2002), no se corresponde con la realidad española de 1898, sino con las composiciones de cancionero que adopta como universo metaficcional, las cuales poseen, a su vez, referentes ya relativamente alejados, así, del universo ficticio de la pieza. Por su parte, *Fausto 3.0.* [1998], de la Fura dels Baus[25], sintetiza bien la especificidad de este tercer modelo ficcional. Desde su condición de pieza del Teatro Imagen, muestra un despliegue de la escenicidad apoyado en la plasticidad y en una espectacularidad de carácter tecnológico, pero principalmente en una gestualidad que sitúa al actor en el centro del hecho teatral. Al mismo tiempo, su condición de paradigma del modelo descrito queda de manifiesto mediante la inserción, entre su universo ficticio y el correspondiente plano referencial, de un plano intermedio constituido por el universo ficticio creado por Goethe. Este último se convierte, así, en el nuevo referente (metaficcional), mientras que plano el referencial de la creación goethiana se sitúa en la cúspide del sistema referencial de la pieza, pero queda relacionado de manera únicamente indirecta con el plano ficccional de la misma.

5. EL TEATRO DE CULMINACIÓN

Denominamos así al dominio estético del Teatro Actual integrado por obras que incluyen procedimientos compositivos propios de los ámbitos estéticos ya vistos, lo que muestra su parentesco con los mismos y, en consecuencia, su deuda con las dominios estéticos realista y vanguardista precedentes. Los elementos evidenciados en dichas obras corresponden al conjunto de las facetas de la esencia teatral, si bien no necesariamente en proporción e intensidad similares, sino variable; por lo que dramaticidad, ficcionalidad y escenicidad, aunque manifestadas de manera evidente en el común de estas piezas, adquieren, sin embargo, diferentes relieves en unas o en otras.

Así pues, el aspecto general predominante en las obras del Teatro de Culminación es la conjunción de dichas facetas y de sus elementos integrantes, si bien el aspecto específico que les otorga su verdadera naturaleza es el sentido de culminación adquirido. En efecto, la integración se presenta aquí como resultado de la asunción de los principales logros llevados a cabo por el Teatro Contemporáneo y como una decantación de las aportaciones de los dominios estéticos precedentes y coetáneos, aquí potenciadas mediante la dimensión integral de su empleo.

[24] Descripción del espectáculo: http://www.teatrolacuadra.com/Carmen/carmen05.htm (27/04/2013).
[25] La descripción de *F@ust, versión 5.0.* se halla en: http://www.lafura.com/fausto/infofau.htm (04-12-2015).

ISSN: 1594-378X

5.1. Modelos ficcionales en el Teatro de Culminación

Al igual que la propia naturaleza del Teatro de Culminación, también los modelos que resultan apreciables en los procesos de ficcionalización de sus obras poseen elementos y aspectos comunes a otros dominios estéticos. Ello determina dos principales vías discernibles en la materialización de su ficcionalidad, deparadas, bien por la incorporación de procedimientos procedentes de la figuración realista (y presentes, por tanto, en el Teatro Asunto), cuya integración en la ficcionalización es llevada a cabo mediante procesos, ya de elaboración, ya de hibridación figurativas; o bien, por la incorporación de aspectos emanados de la figuración surrealista y emparentados, por ello, con el Teatro Imagen.

1º) El primer modelo ficcional parte inicialmente de una homología perceptiva, alterada luego mediante el énfasis o la especial elaboración de algunos aspectos compositivos de las piezas. Así, en *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* [1998], de Albert Boadella (2005), la correspondencia entre los planos ficticio y referencial resulta modificada y, en ocasiones, suspendida por el propio funcionamiento de las distintas facetas teatrales. En efecto, la nitidez y, a la vez, complejidad conceptual que revisten el conflicto y su desarrollo, se traducen en una conformación dicotómica del universo ficticio, que muestra una proyección enfatizada de la instancia conflictual. Por otra parte, este último se halla elaborado a través de distintos niveles figurativos, algunos de carácter metaficcional, que van desde la explícita referencia a la novela de Robert Louis Stevenson, hasta la complejidad del escritor-personaje, destacando el deparado por la construcción del universo planiano a través de su creación imaginaria en la mente de su antagonista. Por su parte, la escenicidad mantiene en esta pieza una notable relevancia (heredada de las vanguardias y presente, como hemos visto, en las obras del Teatro Imagen), que extiende su influencia al sistema figurativo de la obra, haciendo posible en el mismo el funcionamiento de procedimientos tales como la alternancia de espacios y tiempos imaginarios, la composición singularizada de determinados fragmentos ficcionales y, sobre todo, la correspondencia alternante entre las dos figuras principales y un único personaje, encarnado, además, por un único actor principal. Hallamos, en suma, en la materialización de la ficcionalidad de la obra una influencia conjunta de las facetas teatrales, cuyo efecto es una *elaboración figurativa* que pone en juego, potenciándolos, buena parte de los recursos ficcionalizadores propios del teatro. La pieza se convierte así en paradigma de la evolución de la tradición figurativa realista y de la incorporación de los elementos aportados por la transformación de la ficcionalidad (ya descrita en este trabajo).

2º) El segundo modelo se define por la alteración de la homología perceptiva, inscrita en la base de su sistema ficcional, mediante la integración de procedimientos que dan lugar a una *hibridación figurativa*. Así, la pieza *Eusk* [2002], de Koldo Barrena (seudónimo) (2003), presenta una instancia narrativa atravesada por fragmentos dotados de autonomía ficcional, si bien luego insertados en el universo imaginario único. Y, mientras la línea principal se atiene a la figuración realista, aquí ocasionalmente conjugada con elementos metaficcionales (final de *Espectros*, de Ibsen); las mencionadas inserciones mantienen con sus referentes un modo de vinculación que los asimila al teatro-documento. Así pues, el aspecto predominante de la materialización de la ficcionalidad en esta obra viene dado por la conjunción de una variedad de procedimientos ficcionalizadores procedentes de la figuración realista, mediante una hibridación figurativa que se complementa con la incorporación de otros propios del Teatro Imagen y del Teatro Verbo.

3º) El tercero de los modelos ficcionales presentes en el Teatro de Culminación conjuga la integración culminadora de los procedimientos procedentes de la figuración surrealista, legados por la Vanguardia Experimental, con otros propios del resto de los dominios estéticos del Teatro Actual, especialmente el Teatro Asunto y, más aún, el Teatro Imagen. Así, *Daaalí*

ISSN: 1594-378X

[1999], de Albert Boadella (2005), define nítidamente su sistema ficcional situando el universo ficticio de la obra en el plano subconsciente constituido por el instante *ante mortem* del protagonista y su consiguiente rememoración de los principales acontecimientos de su vida. En consecuencia, el universo imaginario queda configurado a través de materiales oníricos y ordenado mediante procedimientos ceremoniales. Por otra parte, la instancia conflictual se proyecta sobre dicho universo a través de una serie de oposiciones dicotómicas, mientras que la escenicidad manifiesta su influencia sobre el plano ficcional, no sólo determinando su especial carácter (aquí, de naturaleza pictórica predominante), sino haciendo posible su especial comunicación al espectador.

El sistema referencial de la obra *Pingüinas* [2015], de Fernando Arrabal (2015), muestra una correspondencia con el presente modelo ficcional, tanto por la determinación que sobre dicho sistema ejerce el despliegue de la escenicidad, como, sobre todo, por la naturaleza de los planos ficcional y referencial. Así, en el primero adquiere un extraordinario relieve la configuración ritual, presente en su ordenación y en la sucesión de sus acciones. Asimismo, sus elementos integrantes remiten a referentes de naturaleza onírica, tales como las evocaciones de las figuras femeninas que se corresponden con los personajes; de igual modo, espacio, tiempo y acciones ficticios establecen relación con sus equivalentes en un universo subconsciente que, quizá, pertenece al autor o al mismo Cervantes. En correspondencia con esto, el plano referencial viene dado por la percepción de la trascendencia y por la aspiración humana a un más allá. De este modo, *Pingüinas* lleva a cabo una culminación de los universos referenciales vanguardistas, completando un ciclo ascendente de la figuración surrealista que, partiendo del subconsciente individual (presente en las primeras obras de Arrabal), asume luego las dimensiones del subconsciente colectivo (reclamado por Artaud y definido por Jung)[26] y se cierra (como punto culminante de la creación arrabaliana en el marco del Teatro Actual) con la remisión a una dimensión todavía más universal, por cuanto trascendente.

6. EL TEATRO VERBO

El dominio del Teatro Verbo no cuenta con una existencia anterior al período actual de la historia del teatro, por lo que se trata de un ámbito estético propio de dicho período y carente de relación genética con dominios estéticos precedentes, así como de deudas formales con el resto de los dominios coetáneos, más allá de la existencia de obras que manifiestan aspectos conjuntos. Por otra parte, la especificidad que, como veremos, caracteriza a las obras del Teatro Verbo se corresponde, en términos generales, con la disolución de las distintas facetas teatrales, nítidamente emparentada con los mencionados procesos de transformación de los sistemas figurativos producidos en el teatro y en el arte de nuestro tiempo, consecuencia, a su vez, como se ha mencionado, de los cambios operados en las experiencias de realidad de que dispone hoy el individuo.

[26] Tal asunción fue posible gracias a la evolución del campo propio de la psicología: "For Jung there are three levels of the personality: the conscious, the personal unconscious, and the collective unconscious, (...) [the last one] containing the common beliefs and myths of humanity. (...) Jung deduces the existence of the collective unconscious from four factors: instinct, which is inherited; the unanimity of theme in the mythologies from different cultures; the common occurrence of 'primitive and universal symbols such as are found in myths and legends'; and the delusions of the insane which contain many symbols (like those of death and rebirth) which are also found in mythology" (Courtney, 1974: 71). Por su parte, de entre los muchos pasajes de *El teatro y su doble* en los que Artaud invoca la universalidad del subconsciente, puede ser destacado el siguiente: "El teatro ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (...), sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo. Crear Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso" (Artaud, 1978: 132).

ISSN: 1594-378X

En las obras que integran el dominio estético del Teatro Verbo el aspecto predominante es la *discursividad*, entendida ésta, primero, como el conjunto de elementos de naturaleza verbal de la pieza y, segundo, como la entidad y conformación particulares que estos adquieren. En cuanto a lo primero, dichos elementos se corresponden con la noción general de *discurso*, antes que con las categorías diferenciadoras establecidas en el mismo, tanto en el teatro precedente como en el resto de los dominios estéticos actuales. Resulta posible, así, hallar en el Teatro Verbo configuraciones discursivas que parecen corresponderse con las réplicas del diálogo teatral, con la forma del monólogo, o bien, con las didascalias o acotaciones. Sin embargo, con suma frecuencia, tales distinciones resultan inadecuadas, por cuanto el plano verbal adopta aquí otras formas de configuración, extraídas a veces de modelos discursivos de procedencia no teatral e, incluso, no artística. En relación con el segundo aspecto, la preeminencia adquirida en el Teatro Verbo por el componente verbal se manifiesta como separación de este respecto al resto de los componentes de la obra, así como mediante su consiguiente elevación a un rango deparado por su superposición evidenciadora, hasta el punto de llegar el mismo a constituir una suerte de superficie que recubre y, al mismo tiempo, domina el conjunto de las facetas teatrales constituidas por la dramaticidad, la ficcionalidad y la escenicidad. Más aún, lo que verdaderamente resulta enfatizado, antes que el componente material de la palabra, es su configuración retórica, esto es, su organización como un entramado que adquiere valor en sí mismo y, por tanto, en virtud de las relaciones que articulan el conjunto verbal, de lo que se desprende la condición de literalidad que, como a todo material retórico, afecta al discurso del Teatro Verbo.

Como consecuencia de lo expuesto, la verbalidad de la obra, configurada en los mencionados términos de retoricidad, no sólo se constituye en un aspecto autónomo y, a la vez, predominante, en la configuración de la pieza; sino que adquiere, por lo mismo, la capacidad de determinar al resto de las facetas teatrales. Así, bajo el efecto de dicha determinación, la faceta de la dramaticidad resulta asimilada (con evidentes atenuación de su naturaleza y reducción de su importancia) a una situación enunciativa, en concreto, la que envuelve la emisión del discurso; con ello, el conflicto admite su equiparación al intercambio verbal, mientras que su desarrollo es susceptible de ser asimilado al devenir de la enunciación discursiva. Por su parte, la faceta de la ficcionalidad experimenta un efecto de relativización deparado por el despliegue preeminente de la discursividad en estas obras, llegando a producirse, en ocasiones, una difuminación de las líneas del universo imaginario. También éste puede quedar equiparado a aquella situación que rodea el intercambio comunicativo entre los interlocutores de la pieza, mientras que estos, en consecuencia, llegan a perder su entidad de personajes (esto es, de sujetos de las acciones imaginarias) y a adquirir la condición de relatores o soportes del discurso. Pero es la faceta de la escenicidad la que experimenta una más profunda transformación, en tanto que la materialización de la obra llega a convertirse en opcional y abierta en el Teatro Verbo. En efecto, la preeminencia del discurso hace posible la comunicación de la pieza en el plano únicamente verbal, esto es, a través de su mera enunciación y, por tanto, sin necesidad de otro apoyo escénico. La puesta en escena, por tanto, puede llegar a corresponderse con la simple enunciación de la palabra y a reducirse a un proceso de escenificación, esto es, de ostensión no necesaria y, por tanto, meramente complementaria respecto a la comunicación puramente verbal de la obra. Como consecuencia, tiene lugar una transformación de la naturaleza y función de los elementos integrantes de la escenicidad, que afecta especialmente al plano actoral. Así, la categoría de la actuación llega a asimilarse, en el Teatro Verbo, al concepto de interpretación, esto es, de despliegue del discurso a través de un proceso protagonizado enteramente por el actor, al que compete la comunicación de la obra a través de la evidenciación predominante de la verbalidad. Finalmente, como consecuencia de todo lo anterior, corresponde también al Teatro Verbo un concepto propio de textualización. Ahora, antes que

ISSN: 1594-378X

confección de un documento-texto que registre y describa la esencia de la obra, incluyendo la previsión de los elementos necesarios para la materialización de su escenicidad, la textualización viene a constituir una operación de retorización, esto es, de elaboración de la discursividad de la pieza en los términos que acabamos de describir.

6.1. Modelos ficcionales en el Teatro Verbo

En consonancia con la especificidad que, en los planos formal y estético, reviste, como hemos visto, el Teatro Verbo, la determinación de los modelos ficcionales adoptados por sus obras obedece también a unas particularidades que se corresponden con el conjunto completo de su sistema referencial. Así, la preeminencia de la discursividad conlleva la alteración, no sólo de la naturaleza del plano inmediato, constituido por el despliegue de la misma, así como de la consiguiente relación entre éste y el plano ficcional, a la que correspondería, según lo establecido en este trabajo, una de las acepciones del concepto de representación; sino también de la naturaleza de los planos ficcional y referencial, así como, en consecuencia, de la relación entre los mismos correspondiente, como hemos visto, al concepto de ficcionalidad. En consecuencia, los modelos ficcionales del Teatro Verbo se definen desde la consideración de la referencialidad completa de la obra, que incluye, junto con los planos mencionadas, las dos relaciones (representación y ficcionalidad) establecidas entre los mismos. Ello les otorga el rango de modelos referenciales, esto es, completos, en tanto que materializan el resultado de la transformación operada por el despliegue de la discursividad en la totalidad de los planos que integran el sistema referencial de la pieza.

1º) El primer modelo manifiesta de manera paradigmática la determinación del sistema referencial por la preeminencia del plano verbal, mostrando en las obras que lo integran una *referencialidad emanada del discurso*. Así, en *La misma historia* [2002], de Pedro Manuel Víllora (2000), al plano inmediato constituido por el discurso remiten, de un modo u otro, tanto el universo ficticio como el universo referencial de la obra. El primero de estos contiene, de manera singular, el único elemento vinculado a la experiencia de realidad objetiva (la historia referida a una relación, quizá, incestuosa), el cual, sin embargo, acaba por revertir sobre el plano discursivo (como historia, antes que nada, contada). Por su parte, el universo referencial queda, desde el mismo título de la obra, explícitamente asimilado al hecho enunciativo (contar una historia), por lo que viene a corresponderse con la propia discursividad de la pieza y a remitir también al plano inmediato de la misma. Pese al carácter opcional que la materialización escénica reviste en el Teatro Verbo, esta pieza fue comunicada mediante una puesta en escena dirigida a potenciar la discursividad a través de recursos como la proyección, en pantallas transparentes, de los materiales verbales (con un evidente resultado de evidenciación de la primacía del discurso), de manera simultánea a su enunciación por los actores. La función de estos quedó atenida, antes que a la conformación de personajes de un hipotético universo ficticio (cuyas acciones, en todo caso, se reducirían aquí a contar la historia), a hacer posible la comunicación del discurso a través de la enunciación del mismo[27]. También *Notas de cocina* [1994], de Rodrigo García (1996), invoca explícitamente, desde su propio título, la preeminencia de la discursividad en la comunicación de la obra. El plano ficcional resulta así generado directamente por el discurso (notas), a la vez que el plano referencial queda constituido por la configuración retórica (recetas) del discurso mismo. Por su parte, *Cartas de amor a Stalin* [1999], de Juan Mayorga (2000), presenta una aparente

[27] *La misma historia* fue estrenada el 17 de abril de 2002, en el Teatro Pavón de Madrid (Centro Dramático Nacional), con puesta en escena dirigida por Juan José Granda. Puede consultarse la *Revista Digital de la Escena 2002*, dvd-rom editado (Madrid, 2004) por el Centro de Documentación Teatral; así como la base de datos alojada en la web de dicha entidad: teatro.es (15/01/2016).

ISSN: 1594-378X

proximidad al modelo siguiente, en tanto que su universo imaginario contiene una instancia narrativa sostenida por personajes (Bulgakov y su esposa Bulgakova) y articulada mediante un conjunto de acciones (conducta de la pareja en el entorno soviético); así como, también, una instancia conflictual en la que son perceptibles unas fuerzas opuestas entre sí (el deseo de reconocimiento frente a la frustración del desprecio). De igual modo, su plano referencial contiene alusiones a personajes, incluso, históricos (Stalin incluido). Sin embargo, de nuevo, el mismo título de la obra sugiere una concentración de los elementos del universo ficticio en torno al discurso (escribir y leer las cartas) y desvela el verdadero centro del plano referencial, constituido por esas mismas cartas, es decir, por configuraciones discursivas cuya lectura (enunciación) se ofrece reiteradamente al espectador. Estas se insertan, por lo mismo, en el plano inmediato constituido por la discursividad, a cuya conformación contribuyen (juntamente, en este caso, con un orden distinto de materiales verbales constituido por fragmentos dialogados). Se produce con ello el proceso, ya descrito, de la reversión de los planos ficcional y referencial al plano inmediato deparado (en este caso, de manera no absoluta, aunque sí predominante) por la discursividad de la pieza.

2º) El segundo modelo apreciable en el Teatro Verbo corresponde a aquellas obras que presentan una *referencialidad aparentemente externa*, en tanto que la relación constituida por la ficcionalidad se establece entre un universo imaginario de líneas reconocibles y un universo referencial homologable en sí mismo a la experiencia de realidad objetiva del receptor. Dicho plano de referencia está constituido, en *Acera derecha* [1989], de Rodrigo García (1991), por la marginalidad a la que remite el universo ficticio de los dos personajes urbanos; en *¿Dos?* [1993], de Borja Ortiz de Gondra (1996), por la relación de carácter lésbico, ficcionalizada, en este caso, a través dos principales personajes femeninos; en *La mirada* [2001], de Yolanda Pallín (2001), también por una relación, ahora de carácter ambiguo, entre individuos solitarios, de distinto sexo y edad; y, en *Lista negra* [1999], de la misma autora (Pallín, 1999), por la violencia ideológica, concretada en este caso a través de personajes juveniles. Así pues, es en el plano inmediato de estas obras donde se revela la singularidad del sistema referencial propio del Teatro Verbo, dada la correspondencia de aquel con una verbalidad preeminente y configurada desde los parámetros retóricos que definen, como hemos visto, la discursividad. El discurso se manifiesta en ellas como una superficie envolvente con respecto a su esencia teatral y, a la vez, autosuficiente, en tanto que su materialización escénica posee (más allá de la comunicación estricta del discurso) un carácter opcional y, a la vez, abierto a diversas posibilidades.

3º) La *referencialidad metaficcional* conforma otro modelo específico que, también en el Teatro Verbo, se define por la inserción de un segundo plano ficcional, correspondiente al universo ficticio de otra obra artística, al que remite el universo imaginario de la pieza, el cual queda con ello privado de un referente propio y vinculado, sólo indirectamente, al plano referencial de aquella. Así, en *Las manos* [1999], de J.R. Fernández (1999), Yolanda Pallín y J. Gª Yagüe, el plano inserto es de naturaleza inicialmente narrativa y presta sus referentes originales (dureza de la vida campesina) al plano ficcional de la nueva obra, a través de un vínculo que ya no es directo y, en consecuencia, de una relación de ficcionalidad que adquiere carácter metaficcional. Ahora bien, la especificidad de dicha relación en el Teatro Verbo se traduce, en *Las manos*, en una vinculación, ahora sí, directa, entre el plano intermedio y el plano inmediato de la obra constituido por la discursividad, toda vez que esta se halla integrada por materiales narrativos procedentes de la novelas cuyo universo ficticio constituye el plano interpuesto en la nueva obra[28].

[28] En la dedicatoria contenida en la edición del texto, son mencionados explícitamente los escritores John Berger (autor de la novela *Pig Earth*, de 1979) y Miguel Delibes (Fernández, 1999: 13).

ISSN: 1594-378X

4º) Al igual que el modelo precedente, también el que ahora describimos puede encontrarse en otros dominios estéticos. Sin embargo, el Teatro Verbo constituye el ámbito preferente para el funcionamiento de la *referencialidad refleja*, dada la necesidad de un discurso mediante el que se comunica la obra, en este caso, a través de un personaje que se refiere a sí mismo[29]. El yo imaginario se constituye, así, en centro del universo ficticio de la pieza, cuyo plano referencial se halla integrado por los elementos que, en la experiencia de realidad objetiva, resultan equiparables a los que conforman dicho yo. Con ello, la relación de ficcionalidad que vincula ambos planos adquiere un carácter reflejo. La pieza *A solas con Marilyn* [1998], de Alfonso Zurro (1998), constituye un ejemplo apropiado del funcionamiento de este modelo ficcional en el Teatro Verbo. La discursividad se manifiesta aquí como una configuración retórica que incluye la primera persona y a través de la cual se conforma un universo ficticio articulado en torno a un personaje (madre) al que corresponde, por tanto, la enunciación del discurso. De igual modo, la ficcionalidad refleja vincula dicho universo con un plano referencial presidido por un yo al que resulta equiparado el yo imaginario.

5º) Finalmente, una variante del modelo anterior puede venir adecuadamente ejemplificada por la pieza *El matrimonio Palavrakis* [2000], de Angélica Liddell (2011), cuyo discurso mantiene un triple lazo de unión (dramaturgia, dirección e interpretación) con la autora, a la que también se vincula el yo ficticio y, en consecuencia, el yo referencial. Hallamos así, a través del carácter reflejo de las dos relaciones (representación y ficcionalidad) ya señaladas, una *referencialidad autorrefleja*, que tiene lugar cuando las primeras personas de los planos ficticio y referencial aparecen explícitamente vinculadas a otra primera persona situada en el plano inmediato constituido por la discursividad, mediante algunos de los procedimientos posibles en la comunicación teatral. En cuanto modalidad de la referencialidad refleja, recién considerada, este modelo permite también ser puesto en relación con las que Pozuelo Yvancos considera como *figuraciones del yo*[30].

7. EPÍLOGO

Como creemos haber mostrado a lo largo de nuestra exposición, los aspectos figurativos, que constituyen un componente fundamental de la creación artística, deben ser tomados en consideración por la historiografía teatral, no sólo en relación con el desarrollo de los sucesivos dominios estéticos del Realismo (determinados precisamente, desde su aparición a mediados del siglo XIX, por la coherencia de sus universos ficcionales y por la homología de estos respecto a la experiencia de realidad objetiva), así como, en sentido opuesto (esto es, dado precisamente por la supresión de la figuración), en relación con el surgimiento, en los primeros decenios del siglo XX, del dominio estético vanguardista; sino también, en las postrimerías de esta centuria, con la disolución de estos dos grandes ámbitos estéticos y con su sustitución por otros, determinados por parámetros nuevos que, sin embargo, emanan, como los anteriores, de los mecanismos figurativos puestos en juego para la materialización de la ficcionalidad, entendida, en el desarrollo del presente trabajo, como relación entre los planos ficticio y

[29] Este modelo hallaría un correlato en lo que, para el campo de la narrativa, ha descrito Pozuelo Yvancos (2012: 161) como "*representación de un yo figurado de carácter personal*". En efecto, "la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de presentación distintas a la referencialidad biográfica o existencial (...), que me propongo analizar bajo la categoría que recoge el sintagma *Figuraciones del yo*".

[30] Entre estas también se incluye, para el campo de la narrativa, el subgénero de la autoficción, que, siguiendo a Jacques Lecarme, es definido de la manera siguiente: "La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela" (Pozuelo Yvancos, 2012: 161).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

referencial de la pieza, así como, por extensión, como faceta de la esencia teatral que determina la semántica general de la misma[31].

Bibliografía:

ALONSO DE SANTOS, José Luis (1989) *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1988) *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 15).

——— (1989) *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 20).

AMESTOY, Ignacio (1996) *La reina austriaca de Alfonso XII. Elisa besa la rosa*, Madrid, Fundamentos.

ARRABAL, Fernando (1986) *Strip-tease de los celos*, en *Teatro pánico*, Madrid, Cátedra.

——— (2015) *Pingüinas*, Madrid, Teatro Español.

ARTAUD, Antonin (1978) *El teatro y su doble,* Barcelona, Edhasa.

BARRENA, Koldo, seudónimo (2003) *Eusk*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura.

BELBEL, Sergi (1998) *Después de la lluvia*, Madrid, Fundación Autor (SGAE).

BOADELLA, Albert (2005) *Ubú president. La icreíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla. Daaalí*, Madrid, Cátedra.

BUERO VALLEJO, Antonio (1997) *La Fundación. Diálogo secreto*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha / AAT.

CABALLERO, Ernesto (2002) *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, Madrid, Teatroautor.

CAMPOS, Jesús (2001) *Triple salto mortal con pirueta*, Alcorcón, Delegación de Cultura del Ayuntamiento.

COURTNEY, Richard (1974) *Play, Drama & Though. The Intellectual Backgraound to Drama in Education*, London, Cassell & Collier Macmillan Publishers LTD.

CUNILLÉ, Lluïsa (1996) *Rodeo. Libración*, Madrid, SGAE.

DE DIOS, Javier (2005) *Comida para peces*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru.

DIOSDADO, Ana (1996) *Cristal de Bohemia*, Madrid, Teatroautor (SGAE).

FERNÁNDEZ, José Ramón, Yolanda PALLÍN y Javier GARCÍA YAGÜE (1999). *Las manos. Trilogía de la juventud I*, Madrid, Teatroautor (SGAE).

[31] Dado que "la ficción se presenta como uno de los elementos clave de la estructura del hecho literario" (García Berrio, 1989: 334), la ficcionalidad constituye "un aspecto fundamental" y "una de las cuestiones más debatidas, no sólo en el ámbito de los estudios literarios, sino en los de la filosofía y la ciencia en general" (Garrido Gallardo, 2004: 171). Por su parte, Pozuelo Yvancos (1994: 266) había ya destacado "la importancia de la ficcionalidad en las actuales teorías literarias: no es una zona más de la teoría, sino un eje que incide en su raíz, puesto que afecta a muy diferentes fenómenos. Por un lado, a la ontología, qué es la literatura; por otro lado, a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a una teoría de los géneros". Véase también Reis (2002), entrada "Ficcionalidad".

ISSN: 1594-378X

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1986) "Introducción", en Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, Madrid, Castalia.

—— (2004) *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1989) *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA, Rodrigo (1991) *Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid, CNNTE.

—— (1996) *Notas de cocina. Carnicero español*, Madrid, La Avispa.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2004) *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.

LIDDELL, Angélica (2011) *Teatro*, Bilbao, Artezblai.

MARTÍN RECUERDA, José (1988) *Las salvajes en Puente San Gil.Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).

MAYORGA, Juan (2000) *Cartas de amor a Stalin*, Madrid, Teatroautor (SGAE).

MIRALLES, Alberto (2000) *Píntame en la eternidad*, Madrid, Teatroautor (SGAE).

NIEVA, Francisco (1991) *Teatro completo I-II*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, vol. I.

ORTIZ DE GONDRA, Borja (1996) *Metropolitano. ¿Dos?*, Madrid, Visor.

PALLÍN, Yolanda (1999) *Lista negra*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático.

—— (2001) *La mirada*, en Leonard, C. y Lamartina-Lens, I. (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 2, 25-45, Ottawa, Girol Books, Inc.

PAVIS, Patrice (1996) *Diccionario del teatro dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós (2ª reimp.)

PEDRERO, Paloma (1989) *El color de agosto*, Madrid, Ediciones Antonio Machado.

—— (1998) *Cachorros de negro mirar*, Madrid, Teatro del Alma.

POZUELO YVANCOS, José María (1994) "La ficcionalidad: estado de la cuestión". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, pp. 264-282.

—— (2012) "'Figuración del yo' frente a autoficción", en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, pp. 151-173.

REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES (2002) *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Almar (2ª ed.).

RESINO, Carmen (2008) *Teatro con música: Nueva historia de la princesa y el dragón. Fuera de la ciudad. Orquesta y Allegro (ma non troppo)*, Madrid, Fundamentos.

RESINO, Carmen e Ignasi GARCÍA (2006) *La boda. Rutas de alto riesgo*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (2003) *Última batalla en el Pardo*, Madrid, SGAE.

SANCHIS SINISTERRA, José (1991) *Perdida en los Apalaches*, Madrid, CNNTE.

—— (1996) *Lope de Aguirre, traidor* (en: *Ttrilogía americana*), Madrid, Cátedra.

ISSN: 1594-378X

——— (2000) *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, Madrid, Espasa-Calpe.

SPANG, Kurt (1991) *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

TÁVORA, Salvador (1991) *Crónica de una muerte anunciada*, en *Primer Acto*, 237, pp. 47-73.

——— (1994) *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*, Madrid, SGAE.

VALLEJO, Alfonso (1980) *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, Madrid, Ed. de la Torre.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1997) "Narratividad y dramaticidad: mímesis diegética vs. mímesis pragmática", en María Concepción Pérez (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de narratología,* Sevilla, Universidad, pp. 45-53.

VÍLLORA, Pedro Manuel (2000) *La misma historia*, Madrid, La Avispa.

ZOLA, Èmile (1989) *El Naturalismo*, Barcelona, Península.

ZURRO, Alfonso (1998) *A solas con Marilyn*, Sevilla, Galaor.*ependencia (1808-1814)*, pp. 9-26.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Cuarenta años de paz y cuarenta de aluminosis. Territorio, memoria e identidades periféricas en *Paseos con mi madre* de Javier Pérez Andújar

JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO
Università di Bologna

Resumen
Este artículo analiza la novela *Paseos con mi madre*, de Javier Pérez Andújar, y más concretamente la representación del territorio de Barcelona y el área metropolitana y de la identidad de sus ciudadanos como lugares de lucha y de exclusión. Territorio e identidad, o la tensión entre centro y periferia, articulan un relato de la historia de los últimos cuarenta años como derrota de toda una época.
Palabras clave: periferia, lucha obrera, memoria, identidad, migración

Abstract
This article analyzes Javier Pérez Andújar's novel *Paseos con mi madre*, specifically the representation of the territory of Barcelona and the metropolitan area and the identity of its citizens as places of struggle and exclusion. Territory and identity, or the tension between center and periphery, articulate a narrative of the history of last forty years as a defeat of an epoch.
Keywords: Periphery, working class struggle, memory, identity, migration

1. LECTURA DEL SUBURBIO O EL PAÍS QUE YA NO EXISTE

Un territorio no está constituido únicamente por su fisicidad. El lenguaje con que se representa o la memoria que convoca imprimen en él una serie de significados que hacen que se convierta en el escenario de la belleza o de la marginalidad, del vitalismo o de la nostalgia, de la serenidad o de la lucha colectiva. En el caso de las ciudades, siguiendo las ideas fundacionales de Kevin Lynch (1960), el espacio urbano es un conglomerado de arquitectura, sensaciones y experiencias que bien pudieran parecerse a la lectura y que cambia la percepción del paseante a través de los estímulos que provoca. El entorno, siguiendo al urbanista estadounidense, tiene connotaciones experienciales en el sujeto y, a su vez, se nutre de esta serie de lecturas personales para crear lo que Lynch destaca por encima de todo: la imagen. Pero superando las posibles lecturas de lo aparente, un territorio o una ciudad es mucho más que el espacio que ocupa, paradójicamente son también los vacíos que genera, los espacios inhabitados o inhabitables que conforman sus límites civilizados, la periferia excluida de toda planificación (lo que la socióloga Saskia Sassen denomina la "lógica de la expulsión del capitalismo", Sassen, 1999).

Atento tanto al espacio físico como a su mitología, el narrador de *Paseos con mi madre* recorre el Parque Fluvial del Besòs y, en efecto pasea no solo por un territorio concreto, sino también por sus nombres, por su historia, por la memoria de sus habitantes y por su propia memoria. Sin embargo el espacio que recorre será un territorio radicalmente de frontera, un río convertido en Parque Fluvial que separa la gran ciudad, Barcelona, de su área metropoliana, Sant Adrià de Besòs, metáfora preclara del abismo que separa el centro de su periferia, el éxito del abandono, la Modernidad de las ruinas de la historia. Es en este lugar, en las afueras

José MARTÍNEZ RUBIO, "Cuarenta años de paz y cuarenta de aluminosis. Territorio, memoria e identidades periféricas en *Paseos con mi madre* de Javier Pérez Andújar", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 335-346.
Recibido el 09/05/2016 · Aceptado el 25/12/2016

de Sant Adrià de Besòs donde un autoficticio Javier Pérez Andújar desatará un torrente discursivo con el que intentará explicarse a sí mismo quién es él, qué significados tiene esa tierra de nadie entre dos urbes y dos mundos antagónicos, y por qué razón sigue atado a ese lugar violento, que se confunde con su pasado, con su memoria y con la memoria de quienes le precedieron, pero al que es imposible volver:

> Yo también querré regresar a un país o a un lugar que no existe, pero de donde proceden las almas con las que me he criado. Mi bosque de los espíritus va a ser San Adrián, esto es lo que estoy diciendo todo el rato y para eso escribo este libro. [...] Cada regreso a mi país de las almas será una confirmación de que, como decían los de la Polla Records cuando cayó el muro, ya no hay a donde huir, o como dice el Llanero Solitario no hay donde volver. (Pérez Andújar, 2011: 86-87)

Caminar por el río, convocando a Heráclito y el discurrir de la vida pero también a Caronte y la eternidad de la muerte, será caminar por las almas con las que se ha criado el protagonista, pero sobre todo será la certificación de que ese mismo río, ese mismo Parque Fluvial planificado y gestionado por la Diputació de Barcelona[1], se ha convertido simbólicamente en una especie de laguna Estigia, de laguna muerta, de sociedad desmantelada o de comunidad de supervivientes cuyo último cometido parece ser el de esperar al final de la Historia: "Nunca me encontraré tan lejos de mi historia como cuando llego a San Adrián, porque aquí ya no hay nada de lo que persigo. Son fantasmas lo que salgo a cazar, y a algunos voy a encontrármelos" (Pérez Andújar, 2011: 14). Ese mismo final de la Historia es también el de Francis Fukuyama *The End of History and Last Man* (1992), aunque de signo diverso: la democracia y la economía de mercado, para el economista, se habían instalado en las sociedades avanzadas como el mejor sistema posible y como punto de llegada de las sucesivas transformaciones en nombre del progreso; para el escritor, sin embargo, esa misma democracia y esa misma economía de mercado habían alimentado esa turba de fantasmas (drogadictos, desaparecidos, inmigrantes, desahuciados) que ahora habitan los descampados de la periferia.

Ese primer fantasma será revelador: el Miguelito, que vive solo bajo un puente de la autopista que conduce a Barcelona, disputándose esa tierra de nadie con dos familias de lituanos. El Miguelito es el representante de aquella generación que pereció bajo los efectos mortales de la heroína y de la metadona en los extrarradios de la posdictadura. Si bien estas drogas habían entrado en España y Europa entre las clases altas conforme señala Juan Carlos Usó (2015), ambas se asociaron rápidamente a una condición de marginalidad y, dada su cercanía (aunque no su precio), se infiltró entre las clases medias y bajas convirtiendo el consumo en un fenómeno ligado a la marginalidad.

Hoy sabemos que el periodo comprendido entre 1979 y 1982 coincidió con el mayor índice de nuevos consumidores entre la población española de 15 a 44 años, con un máximo de 190 inicios en el consumo de heroína por cada 100.000 habitantes en el año 1980.

> Los más afectados en un principio fueron varones jóvenes, residentes en zonas urbanas, de capas medias y trabajadoras, de bajo nivel adquisitivo, aunque integrados socialmente y con una actividad laboral normalizada. Así, un primer sondeo nacional realizado en mayo de 1980 mostró que el 79% de los usuarios de heroína eran de extracción humilde y trabajadora. Sin embargo, con el paso del tiempo la heroinomanía se agudizaría en amplios segmentos de jóvenes proletarios y subproletarios con problemas de escolarización, laborales, económicos, etcétera. Hay que recordar que la heroína en esa época no era una droga precisamente barata. [...] Apenas unos años antes la heroína

[1] Véase Santacruz Benavides, 2012.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> todavía refejaba un aura romántica, glamurosa, y era consumida por privilegiados sociales. (Usó, 1997: 96-97).

El Miguelito, personaje real[2], es el primer fantasma de esa generación arrasada y de ese espacio marginalizado por la democracia recuperada en ese mismo lustro entre 1975 y 1980. En esa laguna Estigia del Besòs por la que pasean el narrador y su madre, en el que observarán distintas muertes, ambos establecerán un diálogo con el fantasma del amigo cuya característica principal es la incapacidad para el recuerdo.

> No veas cómo me acuerdo de ti, cha!, me dirá [...] con la voz rota por el heavy metal y la metadona. ¡No veas cómo me acuerdo de ti, cha!, vuelve a exclamar, y lo repetirá todo el rato; porque ya no hay nada detrás de ese recuerdo. [...] Sacará del bolsillo una cartera partida por la mitad y un trozo se le caerá al suelo, y va a agacharse torpemente para recogerlo y sus brazos son una encrucijada de ríos azules. Lo que quería enseñarme era un pase de Servicios Sociales para los transportes públicos. Mira, cha, he venido en metro. Uno siempre enseña lo mejor que tiene. Él es un fantasma y va a preguntarme por toda mi familia. No veas cómo me acuerdo de ti, cha. Y luego cambiará de expresión, como arrepintiéndose de haber hablado, y continuará: ¿Sabes qué pasa, tío?, que no me gusta recordar, que cada vez que recuerdo me pongo a llorar. (Pérez Andújar, 2011: 14-15)

Tras la constatación de que detrás del recuerdo de Miguelito ya no queda nada, el narrador proyectará ese vacío sobre su generación al completo, sobre esa generación que nació durante la emigración interior de los años 60 y que vivió durante su infancia y su juventud buscando la ciudad más allá del río y más allá del franquismo. La decrepitud del amigo será la decrepitud de la actual crisis económica desde la que escribe Javier Pérez Andújar: un territorio desvencijado, un Estado del bienestar desmantelado y una ausencia de futuro para esa periferia parecida al vagabundeo narcótico de Miguelito. La incapacidad para recordar, o el llanto al hacerlo, será la misma incapacidad y el mismo llanto de una generación en crisis que intenta buscar en el pasado el momento exacto en que empezaron a ir mal las cosas.

2. TERRITORIO. LOS DOS LADOS DEL RÍO

El territorio de los *Paseos* es esa línea urbanizada para bicicletas y vagabundos que separa Sant Adrià de Barcelona. En el relato de Javier Pérez Andújar, Sant Adrià se construye como el espacio al que llegaron los emigrantes andaluces, extremeños o manchegos durante el éxodo rural de los años 60 y 70, los pueblos dormitorio que crecieron para albergar a toda esa nueva población urbana y obrera que Barcelona necesitaba para crecer. En efecto, "Barcelona iba a desbordarse como un cubo de agua" (Pérez Andújar, 2011: 137); las cifras de Sant Adrià (10.227 habitantes en 1950, 36.052 en 1981) se desbordaron desde los años 50 hasta los años 80, en consonancia con el crecimiento que experimentó el Prat de Llobregat (10.401 habitantes en 1950, 60.139 habitantes en 1981), Cornellà (11.473 en 1950, 90.956 en 1981), Santa Coloma de Gramenet (15.281 en 1950, 140.588 en 1981), Badalona (61.654 habitantes en 1950, 227.774 habitantes en 1981) o L'Hospitalet de Llobregat (71.580 en 1950, 294.033 en 1981)[3]. Esa

[2] Cito por la entrevista a Javier Pérez Andújar: "Miguelito es un fantasma (me parece además que el capítulo se llama "un fantasma") y aún vive ("aún vive" es un exceso de optimismo, está en el mundo). Es de estos chavales que empezaron a pincharse y han acabado como han acabado, y vaga como un fantasma, y a veces me lo encuentro cuando vuelvo a San Adrián y lo veo por debajo de la autopista arrastrando una mochila que lleva. Ahora ya tiene donde vivir porque se han muerto sus padres y ha heredado la casa, pero la vida del yonki es muy dura. Miguelito no se llama así porque evidentemente a los amigos se les quita el nombre, se les deja para ellos. Y es un fantasma representativo de un mundo fantasmagórico que existe, de muertos vivientes". (Martínez Rubio, 2015b: 145)

[3] Datos extraídos de la Base de Datos "Alteraciones de los municipios en los Censos de Población desde 1842", del

ISSN: 1594-378X

emigración de la España rural hacia los polos industriales convertirá los núcleos urbanos en un foco de reivindicaciones salariales, laborales y de mejoras urbanas, dando lugar a un periodo de gran actividad obrera y vecinal (Sánchez León; Pérez Quintana, 2009). Es por esto que ese mismo espacio por el que los narradores deambulan, vuelve a su memoria no tanto (o no solo) como lugar marginal: "donde terminan los edificios de Sant Cosme se extiende un descampado como si ya no valiera la pena seguir habitando el mundo" (Pérez Andújar, 2011: 156); sino más bien como un espacio de lucha obrera al que el narrador calificará como "la Internacional de los bloques" (Pérez Andújar, 2011: 107).

Esta área metropolitana, antiguo cinturón rojo durante los primeros años del retorno de la democracia, crece por lo tanto a golpe de emigración interior, planes urbanísticos a gran escala y especulación inmobiliaria. Este territorio periférico servirá desde un primer momento no solo como ciudad dormitorio de la clase trabajadora (al servicio por lo tanto de la ciudad), sino también como almacén de residuos, convirtiendo esas ciudades satélites en el cuarto de atrás de Barcelona: "Hay también en La Mina una incineradora de basuras que arroja nubes de ceniza, una depuradora que acumula la contaminación del río y una central termoeléctrica que chisporrotea. Todo lo que nadie ha querido en Barcelona y en ninguna otra parte" (Pérez Andújar, 2011: 134). Este cuarto de atrás de la gran ciudad irá abriendo una brecha cada vez más profunda con la ciudad misma. La ciudad de Barcelona, el centro, representará precisamente las aspiraciones de toda esa masa obrera de los márgenes, y a la vez toda imposibilidad de cumplimiento de expectativas:

> No hay manera de estar cerca de Barcelona si antes no lo estuvieron tus antepasados. A Barcelona hay que acercársele en el tiempo. Aquí el espacio, los montes como Montjuïc, el Carmel, la Muntanya Pelada, el Turó de la Peira..., es para los que no tienen nada. En Barcelona el espacio es un eufemismo con que referirse a la especulación. [...] Nadie pertenece a Barcelona por el mero hecho de vivir en ella, ni siquiera de haber nacido en la ciudad. En Barcelona se está en el cuarto de los invitados durante un par de generaciones, y luego ya se accede al cuarto de servicio. Porque de Barcelona solo se es por familia y por dinero, en riguroso orden. (Pérez Andújar, 2011: 20-21)

El imaginario sobre la ciudad vista desde la periferia va ligado a la exclusividad, al mercantilismo y sobre todo a cierta concepción esencialista de la identidad: se es de Barcelona después de varias generaciones. La ciudad actúa como polo de atracción y de rechazo, como eje sobre el cual construir una posición en el mundo:

> También querré acercarme a aquella mística barcelonesa de piso entre penumbras tranquilas y de memoria oscura, turbia como todas las memorias, a esas casas de pasillos lóbregos e interminables igual que corredores de una cárcel, donde habían nacido aquellos músicos que tocaban con fraseo largo y escalas complicadas. La rabia de los bloques, la luminosidad de los descampados, daban la impresión de una libertad que en realidad era desamparo; porque la auténtica libertad (la de pago) andaba, así lo sentía yo, pegada a las galerías opalescentes y a las sombras del Eixample. (Pérez Andújar, 2011: 24-25)

Las reminiscencias de los umbrales de Laforet, de las tardes tranquilas de Josep Pla, de los callejones estrechos y oscuros de Vázquez Montalbán, de Andreu Martín o de Eduardo Mendoza contrastan, paradójicamente, con la luminosidad y la abertura de los descampados,

Instituto Nacional de Estadística. Consultable en: http://www.ine.es/intercensal/

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

la falsa libertad de la naturaleza enjaulada entre bloques de apartamentos. Pero en efecto no se trata de una contraposición de imaginarios sobre el territorio, un centro y una periferia, civilización o barbarie, sino más bien dos formas de un mismo infierno: la distinción excluyente de la burguesía catalana, que nunca aceptará a un recién llegado, por un lado, y, por otro, la marginalidad de la que el narrador intentará escapar aun sin saber hacia qué lugar ni en qué dirección. Como dirá el narrador, la ciudad se compone de "muros de Berlín que dan por las dos caras al lado capitalista" (Pérez Andújar, 2011: 135). Cualquiera de las dos partes de ese territorio dividido conduce a la exclusión, y esa dinámica excluyente en la novela es la que define toda relación de Barcelona con su entorno.

> La ciudad no vive de espaldas al mar, vive de espaldas a su gente y a sus vecinos porque no siente nada por ellos. Cuando Barcelona visita a sus vecinos es para plantarles una incineradora de basuras. Barcelona tiene el Mare Nostrum a sus pies y levanta un Maremagnum para taparlo. No le hace falta mirar al Mediterráneo porque esa tarea la ha externalizado, ya se encarga de ello la estatua de Colón subido a su columna como Simeón Estilita. (Pérez Andújar, 2011: 43)

Las alusiones al mercantilismo de la ciudad, al pelotazo urbanístico o, en este caso, a la externalización de servicios públicos apuntan directamente a una determinada forma de visión política ligada a la derecha nacionalista catalana que contribuyó desde el desarrollismo franquista, con la cooperación y participación en las estructuras de poder de la dictadura[4], a la configuración de un sistema mercantilista y excluyente. A pesar de que los *Paseos* son una radiografía diacrónica de un territorio convulso y de una sociedad tensionada, las referencias a la más inmediata actualidad afianzan esa sensación de juicio a toda una época y a toda una clase social.

> La dignidad que exige el viejo burgués que no ha soportado aparecer esposado en las fotografías cuando le llevan a juicio por robar durante generaciones se sustenta sobre la falta de dignidad del adolescente que sale en la foto tirado sobre una acera de la Diagonal con la bota de un madero pisándole la cabeza. Es la dignidad de un Millet con las manos libres como las ha tenido siempre, o de un Macià Alavedra cristianamente esposado, frente a la humillación del Vaquilla. (Pérez Andújar, 2011: 21)

La Barcelona de propiedad privada en manos de las grandes familias y de gente adinerada tendrá nombres y apellidos. Fèlix Millet i Tusell, Presidente del Palau de la Música Catalana durante casi 20 años, fue encarcelado en el año 2010 por un presunto delito de desvío de fondos que oscilaban entre los 25 y los 30 millones de euros. A raíz de su entrada en prisión, devolvió la Creu de Sant Jordi, una de las más altas distinciones de la Generalitat Catalana, que le había sido otorgada en 1999. Macià Alavedra i Moner, Conseller de Governació de la Generalitat Catalana durante 5 años y posteriormente Conseller d'Economia i Finances durante 8 años con Jordi Pujol, fue arrestado en 2009 en el marco de la Operación Pretoria por un presunto delito de soborno, corrupción urbanística y blanqueo de dinero. Dos nombres concretos se cuelan en los paseos por el Parque Fluvial, como una noticia de última hora: Fèlix Millet y Macià Alavedra como epítomes de la burguesía catalana, del empresariado nacionalista,

[4] En clave de humor, Javier Pérez Andujar publicará posteriormente su novela *Catalanes todos* (2014), en la que describe cómo la alta burguesía catalana auspició el golpe de Estado de Franco en 1936, lo apoyó durante la guerra civil y se benefició de las miserias de la posguerra, como el estraperlo, y de las estructuras de poder de la dictadura. (Martínez Rubio, 2015a: 112-113).

ISSN: 1594-378X

cristiano y conservador, protectora de la alta cultura y desdeñosa de la ciudad que crece más allá de los tentáculos del poder.

Frente a esta oligarquía catalana, el narrador reivindicará la lucha obrera de las periferias de los años 60 y 70. Y dirigirá el objetivo de sus juicios no solo a una clase social, o a determinado partido político como Convergència i Unió, sino a todo un estado de parálisis que atenaza el concepto mismo de 'democracia' y su práctica social.

> La democracia la fueron conquistando estos hombres y mujeres calle por calle, árbol por árbol. La democracia es una cosa que se puede tocar, y que esta gente tuvo en sus manos durante días seguidos y noches enteras. Conseguir un colegio público en un barrio que no lo tenía; la construcción de un ambulatorio donde no llegaban los médicos; dejar una plaza sin edificar para que los niños jueguen; hacer un polideportivo para que el único deporte no sea apedrear perros; lograr que pase el autobús por donde no pasaba nada o que llegue el metro a donde no llegaba para poder ir al trabajo sin necesidad de pisar charcos, sin aguantar la lluvia y el frío de la madrugada, sin andar por los descampados que separaban el barrio de los transportes públicos, esa es la democracia que hicieron realidad esas gentes encerrándose en los locales de sus asociaciones de vecinos, encadenándose a verjas, cortando el tráfico, protestando en la calle, luchando. (...)
> Y todo esto que ya está, los ambulatorios, las bocas de metro, los colegios públicos..., es también lo primero que se pierde cuando desaparece la gente que los ha traído. Quienes llegan detrás creen que eso lo pone la naturaleza, como las hierbas y los saltamontes. Pero lo pone la política, y las cosas hay que conquistarlas permanentemente. Lo primero que ha quitado el Gobierno de Convergència al recobrar el poder ha sido eso: bocas de metro, guarderías, maestros y hospitales públicos, porque las personas que los pusieron o se han muerto o ya no están para defenderse. (Pérez Andújar, 2011: 58-59)

Como las dos orillas del río, quedan enfrentados dos proyectos políticos radicalmente distintos: por un lado, el proyecto político conservador y nacionalista del centro de Barcelona, definido como excluyente, clasista y corrupto, y por otro, el proyecto político obrerista internacionalista del área metropolitana, desarticulado por las transformaciones sociales y económicas que se han sucedido hasta la crisis económica de 2008. Con un lenguaje que he calificado en otro trabajo como 'neobarroco popular' (Martínez Rubio, 2015a), Javier Pérez Andújar amplía el concepto de democracia frente a la democracia formal puesta en cuestión a partir de esta misma crisis de 2008: "Porque la democracia es eso, es llegar a los sitios andando. Ir a pie es la democracia directa. Es más democrático ir a pie a trabajo que ir en helicóptero al Parlamento". El 15 de junio de 2011 los diputados del Parlament de Catalunya y el President Artur Mas tuvieron que entrar a la sesión de votación de presupuestos en el Parlament de Catalunya en helicóptero debido al bloqueo de las calles aledañas por un grupo de manifestantes al calor de protestas y acampadas de los "indignados". Esos presupuestos, no por casualidad, habían recortado ostensiblemente el porcentaje de fondos destinados a servicios y prestaciones sociales, materializando el lamento del fragmento anterior.

Así pues, el paseo por el Parque Fluvial del Besòs revela una tensión con el espacio entre Barcelona y su perfieria que va más allá del territorio. Esconde una lucha de clases y traza un recorrido hacia el presente en el que esta periferia ha perdido su capacidad de protesta y de lucha y, como el Miguelito, vaga por los descampados del sistema.

3. MEMORIA. EL CASO PRYCA

Los *Paseos* del narrador con su madre se producen sobre un territorio de frontera que enfrenta dos identidades, dos clases sociales (la dominante y la dominada) y dos memorias distintas.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El Miguelito no recuerda porque le hace llorar, quizás por verse en las últimas décadas enganchado a la metadona y por comprobarse destruido y viviendo bajo la autopista que conecta (o que mantiene separadas) Barcelona y Sant Adrià. Es el mismo realismo posmoderno (Oleza, 1993) que representa una sociedad cuyos elementos adquieren una dimensión simbólica que marca la interpretación del relato: la sociedad catalana se reparte entre la corrupción y el desahucio, y la memoria de sus últimos 30 años, de tenerla, estaría intoxicada, yonqui, por un solo veneno: el capitalismo.

Precisamente *Paseos con mi madre* traza ese venenoso recorrido de las últimas décadas en Sant Adrià, exactamente desde la llegada de esa inmigración interior, que desbordó la ciudad y sus contornos. Sant Adrià y su memoria se toma como caso exportable para explicar la historia y la memoria de Barcelona, y a su vez de España, con sus avatares políticos, económicos e identitarios.

> De muy pequeño la democracia fue para mí eso. La gente de los bloques defendiéndose. O quizá atacando. Los viajes en el ciento veintisiete de mi padre por las fábricas de Vallès para asistir a las charlas que daban los sindicalistas los sábados, los domingos. Hileras de obreros sentados en sillas plegables escuchando a otro como ellos que les animaba a seguir al pie del cañón y les explicaba de qué modo hacía él las cosas. A la democracia yo la he visto de niño salir de los barrios y de los polígonos. Yendo al lado de aquellas gentes, la veré aparecer de entre todos esos lugares y la veré marchar hacia las urnas con pancartas, banderas y megáfonos. Con los obreros de interventores en los colegios electorales y las cestas de bocadillos que se repartían. (Pérez Andújar, 2011: 158)

Javier Pérez Andújar construirá una memoria sentimental, pero no será "una memoria que es fetiche antes que de uso; una memoria de tarareo antes que de conocimiento, una memoria de anécdotas antes que de hechos, palabras, responsabilidades. En definitiva, una memoria más sentimental que ideológica" como denunciaba Isaac Rosa (2004: 32) y con él Peris Blanes (2011) o Sánchez Biosca (2003). La memoria de Pérez Andújar será una memoria politizada y comprometida, aunque contenga en sí la amargura de la ironía, el humor o la sentimentalidad: "el humor en Javier Pérez Andújar no es solo juego lingüístico o literario, o representación paródica o satírica, sino un modo de transgresión contra una realidad detestable" (Martínez Rubio, 2015a: 114).

Ese imaginario de lucha obrera y compromiso cotidiano irá desmontándose con las sucesivas transformaciones sociales y los diferentes programas económicos, y se explicará a través del Pryca. Pryca es el nombre del centro comercial que se instalará en el barrio y que cambiará todas las coordenadas económicas y laborales de la periferia, como epítome del país entero. A la larga, el Pryca (o el modelo económico y laboral de grandes multinacionales) será el responsable de la quiebra económica del barrio.

> Nuestro Pryca será la primera [...] de las grandes superficies comerciales de la zona, que es el Barcelonès Nord, y como todo lo nuevo también dirán que es la más grande de España. Todo San Adrián ha echado una solicitud de empleo, porque todo San Adrián está en el paro. Los comunistas del ayuntamiento, los que pertenecen a la facción prosoviética, van a votar en pleno en contra de su instalación. Lo que trae el Pryca a San Adrián son más de trescientos puestos de trabajo, así de entrada. La gente dice Pryca, Pryca, Pryca, con el ansia con que diez años atrás pedían libertad, libertad, libertad. (Pérez Andújar, 2011: 101-102)

Ese Pryca vendrá de la mano de "los socialistas que ahora gobiernan" (Pérez Andújar, 2011: 102), como el espejismo de un progreso fascinante:

ISSN: 1594-378X

> Al Pryca los trabajadores de San Adrián lo recibirán como un milagro para sus hijos, y también van a esperarlo con la expectativa de comprar más barato, con la fascinación de encontrarlo todo junto en el mismo sitio. [...] No traerá el Pryca la democracia directa que muchos esperaron en los sindicatos, pero sí que va a traer el consumo directo. [...] Lo que hace el Pryca es convertir al comerciante y al obrero en consumidores, en transformar al votante en comprador y acostumbrarle a elegir lo más barato. [...] Estaremos todos asistiendo a un antiguo sacrificio. Lo que va a hacer la clase media del barrio es entregar a sus primogénitos. Y el que no tenga un primogénito se sacrificará a sí mismo. (Pérez Andújar, 2011: 109-110)

La Modernidad va de la mano del capitalismo y de la ruina. Así se concretó el programa máximo del neoliberalismo: una sociedad de mercado donde la libertad del individuo hubiera debilitado los lazos sociales de lucha; donde el consumo organizaran la producción y distribuyera distintos roles a los ciudadanos en función de ese circuito comercial; donde el individuo como pieza de ese mecanismo se hubiera convertido, aparte de productor, en consumidor para atraparlo en el sistema y limitar su capacidad de cuestionamiento del mismo; y donde la política quedara simbólicamente debilitada, visiblemente menospreciada y efectivamente relegada a los intereses del mundo de la economía (Martínez Rubio, 2014).

La deriva política, económica y social de los años 80 y 90 se fundamentará en ese proyecto neoliberal desplegado con toda su fuerza por Europa, América Latina y Estados Unidos.

> En el Pryca, en las condiciones que está imponiendo el centro comercial, en cómo las acepta el personal, los sindicatos de San Adrián van a descubrir que ya no tienen futuro, que desde ese momento todo en ellos fue naufragio. Cuando hable el Ministro de Economía, que entonces es Solchaga, dirá que España es el país donde más rápido se puede uno enriquecer. (Pérez Andújar, 2011: 113)

Carlos Solchaga fue Ministro de Industria y Energía con el primer gobierno socialista entre 1982 y 1985. Y entre 1985 y 1993, el grueso de los años de gobierno de Felipe González, fue Ministro de Economía y Hacienda, con un ideario definido en tanto que "social-liberal", cosa que le llevó a enfrentamientos dentro del Gobierno, del Comité Federal del PSOE y del inminente XXXIII Congreso Federal de 1994[5].

Los años posteriores al socialismo, con el gobierno en manos de José María Aznar y el Partido Popular (1996-2004), profundizaron en el camino neoliberal. El ejemplo más claro, cuyas consecuencias se revelaron como decisivas para la economía española, fueron la Ley 7/1997, de 14 de abril, de medidas liberalizadoras en materia de suelo y de Colegios Profesionales, y la complementaria Ley 6/1998, de 13 de abril, sobre régimen del suelo y valoraciones; ambas leyes perseguían una liberalización del suelo considerado no urbanizable y una desregulación urbanística en términos de libre competencia para el mercado inmobiliario.

> Toda la zona es una alternancia de polígonos y bloques. Las calles entre los edificios son anchas, pero no tienen árboles. Están limpias, cuidadas con esmero municipal. Y sin embargo, andando por los patios interiores de los bloques tendré todo el rato la impresión de que se respira un aire de mundo derrotado, como si alguien (no sólo el tiempo) les hubiera dado una paliza. Tantos años de luchas y de huelgas, para acabar viendo Intereconomía; pero la paliza no es esto, el apaleamiento fue antes. Lo de ahora es sobrevivir. Las palizas las dan en el momento en que parece que todo va a ir bien, en el preciso instante en que la gente empieza a sacar la cabeza del agua. Es entonces cuando caen a plomo las colas del paro, la droga de los descampados, el vivir en un sitio a donde nadie quiere ir y de donde no hay manera de salir.

[5] Cfr. por ejemplo, J. González Ibáñez, L. R. Aizpeolea, "Borrell reprocha a Solchaga su «delirio liberal»", *El País*, 8 de octubre de 1993, http://elpais.com/diario/1993/10/04/espana/749689219_850215.html

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Paseando ahora por estas calles, lo que veré es que se han recuperado como han podido, o más bien es que ha habido supervivientes; pero lo que sobre todo voy a percibir es que estoy en un sitio donde se ha sufrido mucho. (Pérez Andújar, 2011: 156-157)

El capitalismo no solo ha dejado una sociedad en ruinas, derrotada y quebrada económicamente, sino que ha transformado el paisaje ideológico de la lucha obrera en un peligroso ambiente de extrema derecha. Sant Adrià camina como el toxicómano Miguelito, no queriendo recordar porque se le saltan las lágrimas: "Hablamos de que a la crisis esta ya se la veía venir. De que todo lo que está pasando ahora ya lo avisaron ellos cuando se hizo el Pryca" (Pérez Andújar, 2011: 175).

La deriva modernizadora de la ciudad metropolitana, a partir de un urbanismo excluyente y de un capitalismo trepidante, se cimentará sobre el olvido de antiguas reivindicaciones históricas: los pabellones e instalaciones del Fòrum de les Cultures de Barcelona se levantarán "sobre los huesos de los fusilados por el franquismo" (Pérez Andújar, 2011: 35); o sobre la asunción misma de la dictadura: al entierro de Josep Maria de Porcioles, el más importante alcalde del franquismo y símbolo de ese crecimiento urbanístico especulativo y segregador de las periferias, acuden "el presidente de la Generalitat, el alcalde de Barcelona, los concejales socialistas y los concejales convergentes" (Pérez Andújar, 2011: 130), es decir, los representantes de las más altas instituciones democráticas de Barcelona y de Cataluña.

> Con esta asunción del franquismo por el mundo actual es como se diluirán los viejos tiempos igual que mi abuela diluía en un vasito de agua las gotas que se tomaba para la memoria. (Pérez Andújar, 2011: 130)

Corroboran estos *Paseos* la imagen de la Transición como superadora impune de la dictadura, acrítica y amnésica, que desde Eduardo Subirats (2002) hasta Guillem Martínez (2012) tantas adhesiones y tantos rechazos ha suscitado (Ros Ferrer, 20014). Lo cierto es que esta memoria diluida y este territorio fraccionado harán cambiar el paisaje ideológico e identitario de los barrios.

Si las migraciones interiores de los años 60 y 70 configuraron un extrarradio barcelonés repleto de signos de identidad andaluza, extremeña o manchega, la globalización de los 2000 no solo hará cambiar el paisaje identitario del área metropolitana hacia una cuestionable 'multiculturalidad', sino que vaciará de sentido aquellas identidades que cohesionaban comunidades específicas.

"La gente que llegó de los lugares más pobres de España está cediendo su hueco a la gente que llega de los lugares más pobres del mundo" (Pérez Andújar, 2011: 67). Los andaluces, extremeños o manchegos, sus hijos y sus nietos, 'els xarnegos', conviven en un mismo espacio con los lituanos, magrebíes, ecuatorianos o chinos. Este territorio de exclusión, donde una vez las comunidades se aglutinaban bajo signos reconocibles (como la Feria de Abril para los andaluces, por ejemplo), se convierte ahora en un territorio de identidades vacías, superficialmente en contacto y por lo tanto superficialmente vendibles:

> No hace mucho, la comunidad china de Santa Coloma quiso poner pórticos en las calles a la manera de un Chinatown, y el ayuntamiento no les dio permiso. Se concentran más de dieciséis mil chinos en la parte de San Adrián, Badalona y Santa Coloma. El agonizante polígono industrial de talleres y pequeñas fábricas que hay cerca del mar lo han resucitado y lo han convertido en un océano vivo de tiendas mayoristas con escaparates enormes [...] atiborrados de paraguas, abrigos, farolillos, teléfonos móviles, discos duros, zapatos, muñecos, banderas del Barça y del Real Madrid, flores de plástico, artículos de regalo, y tienen también restaurantes para que coma la gente que va a comprar, y a sus puertas se ponen vendedores ambulantes con verduras

> asiáticas cultivadas en el Maresme. En los días de la Feria de Abril se amontonan percheros llenos de vestidos de faralaes; en navidades, se apilan objetos decorativos para el árbol y luces y papanoeles trepadores de los que se cuelgan de los balcones; para la Diada Nacional de Catalunya, todo rebosa de banderas catalanas; en el mundial de fútbol, todo de banderas españolas. Continuamente entra y sale gente de estos almacenes. (Pérez Andújar, 2011: 71-72)

El calendario comercial equipara a través del consumo la identidad católica, la identidad catalana, la andaluza o la española; solo las distingue el calendario de venta. Este espacio transnacional ha sido definido como "tercera cultura", "cultura mixta" o cultura mundo" (Lipovetsky y Serroy, 2010), aunque dada su superficialidad en el contacto, quizás el concepto más conveniente para su definición sea el de "gadget", tal y como lo entendía Fredric Jameson (1991): un añadido contingente en la identidad, un elemento identitario reconocible pero prescindible, la superficialidad que permanece cuando lo particular ya no es intrínseco sino meramente comunicable.

> A la Feria de Abril de Barcelona hoy van solo quienes no tienen otro sitio adonde ir. La feria no es capaz de representar ninguna multiculturalidad. Los multiculturales son los que van a la parte de las atracciones porque ya los han echado de las casetas. Los multiculturales son los que pasean aburridos por la feria, no los que la organizan. Para ser multicultural basta con ser pobre, porque cada pobre lo es a su manera. (Pérez Andújar, 2011: 35)

4. IDENTIDADES PERIFÉRICAS. REIVINDICACIÓN DE LOS POBRES

Ese mercadeo de identidades en el bazar chino, visto desde la perspectiva urbana y capitalista, solo se agrupa bajo una misma condición: la pobreza. De entre las variables identitarias, la nacional no pesará tanto como la de clase (aun sin conciencia en sentido marxista), criterio privilegiado con que Javier Pérez Andújar observa el territorio y la memoria de los *Paseos con mi madre*.

No estamos ante un no-lugar como entendía Marc Augé (1993), puesto que no se trata de un espacio de transición, desterritorializado, que existe solo para facilitar la circulación, el consumo o la comunicación. Es territorio. Tampoco ante un glolugar (Robertson, 2000), donde lo global actúa como resorte para la reivindicación de las particularidades propias del territorio (bien sea autóctona o foránea, catalana o extranjera); precisamente se da lo contrario: el debilitamiento de la identificación con lo colectivo, con el sentimiento de pertenencia a una determinada comunidad, y cuyos signos, en otro tiempo plenos, se han convertido simplemente en un "gadget", en un elemento referencial prescindible.

Así pues, ¿qué puede hacer el individuo en medio del derrumbe? El narrador propone la literatura como universo construido desde el que elaborar su sentido de pertenencia: Jack London, Opisso, Coll, Umbral, Marsé, Mendoza, Vázquez Montalbán, Carlos Zanón, Francisco Casavella, el Papus, Mortadelo y Filemón, una amalgama de alta y baja cultura (Guinart, 2016) que construirán una Barcelona distinta a la de Convergència i Unió (como símbolo de la burguesía y de la oligarquía catalanas, cuya deriva independentista juzgará en su novela posterior *Catalanes todos*, 2014 –véase nota 4-), y que conectará las dos orillas del Besòs. Sin embargo, este excelente refugio será lo único que permanezca en la identidad del narrador, puesto que el resto de variables las irá perdiendo en busca de una autenticidad menos traicionable: "Perteneceré antes a un lirismo que a una literatura" (Pérez Andújar, 2011: 36), "preferiré la frase por encima de la idea" (Pérez Andújar, 2011: 63), "creeré más en el habla que en los idiomas, como creo más en la gente que en los países" (Pérez Andújar, 2011: 108), "por encima de una clase voy a pertenecer a un estilo" (Pérez Andújar, 2011: 165-66), "que ni siquiera soy de un idioma, que en realidad pertenezco a una voz" (Pérez Andújar, 2011: 179). En concreto, esa identidad

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

auténtica e inviolable será la voz de su madre relatando los restos del naufragio de su memoria mientras caminan por el Parque Fluvial del Besòs.

Bibliografía

AGÉ, Marc (1998) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*, Barcelona, Gedisa.

FUKUYAMA, Francis (1992) *The End of History and Last Man*, New York, Free Press.

GUINART, David (2016) "La construcción de una subjetividad desde el margen en la obra de Javier Pérez Andújar", en I. Enache, J. Martínez Rubio, S. Lakhdari, eds., *Identidades inestables. Avatares y evoluciones de la subjetividad en las narrativas ibéricas actuales*, París, Índigo Côté-femmes, pp. 231-242.

JAMESON, Fredric (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

LYNCH, Levin (1960) *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press.

MARTÍNEZ, Guillem [coord.] (2012) *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Mondadori.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2014) *El futuro era esto. Crisis y rematerialización de la Modernidad*, Villeurbane, Orbis Tertius.

——— (2015a) "Neobarroco popular. Humor, autobiografía y lenguaje en la obra narrativa de Javier Pérez Andújar", *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 7, n. 2, pp. 107-119.

——— (2015b) "Por definición si ganas, es que eres malo. Lo bueno es perder. Diálogos sobre la derrota con Javier Pérez Andújar", *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 7, n. 2, pp. 141-148.

OLEZA SIMÓ, Joan (1993) "La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, 3, pp. 113-126.

PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2011) *Paseos con mi madre,* Barcelona, Tusquets.

——— (2014) *Catalanes todos,* Barcelona, Tusquets.

PERIS BLANES, Jaume (2011) "Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España", *452ºF. Revista de Teoría de le Literatura y Literatura Comparada,* 4, pp. 35-55.

ROBERTSON, Roland (2000) "Globalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad". *Zona Abierta*, 92/93, pp. 213-241.

ROS FERRER, Violeta, coord. (2014) "Monográfico. Contar la transición: discursos e imaginarios del cambio político en España", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 4.

ROSA, Isaac (2004) *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2003) "La memoria impuesta: notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo", *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 11, pp. 43-48.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo y Vicente PÉREZ QUINTANA, coords. (2009) *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid 1968-2008*, Madrid, Los libros de la catarata.

ISSN: 1594-378X

SANTACRUZ BENAVIDES, Ricardo (2012) *El Modelo Barcelona de Espacio Público y Diseño Urbano. El espacio público en la regeneración de frentes fluviales: el parque fluvial del Besòs*, Tesina 'Màster Oficial en Disseny Urbà: Art, Ciutat, Societat' de la Universitat de Barcelona. Disponible en: http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/27783

SASSEN, Saskia (1999) *La ciudad global*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

SUBIRATS, Eduardo (2002) *Intransiciones. Crítica de la cultura española,* Madrid, Biblioteca Nueva.

USÓ, Juan Carlos (2015) *¿Nos matan con heroína? Sobre la intoxicación farmacológica como arma de Estado*, Bilbao, Libros crudos.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

Usi traslati di "big bang" nella stampa italiana e spagnola. Tra cosmologia e mito, economia e politica

PAOLA CAPPONI
Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

Riassunto
La storia della parola *big bang* si innesta sul tessuto antico del mito dell'origine, in un fitto intreccio di corrispondenze tra scienza e mito, e si sviluppa in un repertorio variato di usi traslati. Nata a metà del secolo scorso, la parola ha conosciuto un'ampia diffusione nei mezzi di comunicazione. L'articolo si concentra sull'analisi degli usi metaforici che del termine hanno fatto la stampa italiana e spagnola nel XX secolo, individuando gli elementi su cui si innesca il traslato e che permetttono alla parola di muoversi tra diversi settori del linguaggio, dall'economia alla politica.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Abstract
The history of the term *big bang* leads to a wide and age-old framework made of mutual, crossed references between science and the origin myth and has come to include a wide number of metaphorical uses. The term was first used in the middle of the 20th century. Its popularity progressively grew and it is frequently found in today's mass media. The paper focuses on the analysis of figurative uses of the term by Italian and Spanish press in the 20th century, highlights how the metaphors can be used and how they vary depending on the contexts in which they are found, from economics to politics.

1. ORIGINE DELLA PAROLA

Il 28 marzo 1949, in una trasmissione radiofonica della BBC, Sir Fred Hoyle, sostenitore della teoria dello stato stazionario (*The Steady State Theory*), nota anche come teoria della creazione continua (*The Continuous Creation Theory*) usò l'espressione *big bang* per riferirsi alla teoria avversaria, la teoria evolutiva (*The Evolutionary Theory*): "These theories were based on the hypothesis that all matter of the universe was created in one big bang at a particular time in the remote past"[1]. Il testo venne pubblicato nella rivista della BBC, *The Listener*. Poco dopo, nel 1950, il termine fu nuovamente usato dall'astronomo su BBC Radio, dove condusse una serie di fortunate trasmissioni radiofoniche dal titolo *The Nature of the Universe*, pubblicate nuovamente da *The Listener* e poi raccolte in un volume di grande successo.

In un'intervista del 1989, alla domanda: "I've heard that you originated the name «big bang». Is that correct?", Hoyle rispose: "Well, I don't know whether that's correct, but nobody has challenged it, and I would have thought that if it were incorrect somebody would have said so. I was constantly striving over the radio –where I had no visual aids, nothing except the spoken word– for visual images. And that seemed to be one way of distinguishing between the steady-state and the explosive big bang. And so that was the language I used" (Lightman,

[1] Si veda *Fred Hoyle: An Online Exhibition*, St John's College, Cambridge University, http://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/hoyle/exhibition/radio, in particolare, *Hoyle on the Radio: Creating the 'Big Bang'* e si veda Kragh 2013, http://astrogeo.oxfordjournals.org/content/54/2/2.28.full.

Paola CAPPONI, "Usi traslati di "big bang" nella stampa italiana e spagnola. Tra cosmologia e mito, economia e politica", *Artifara* 16 (2016) Contribuciones, pp. 347-358.
Recibido el 09/09/2016 · Aceptado el 31/12/2016

1989)[2]. Benché poi negli anni Sessanta e oltre si siano moltiplicate le prove a favore del modello del *big bang*, Hoyle continuò a difendere la teoria della "panspermia" e non accettò mai la teoria contraria[3].

Big bang è forse uno dei termini astronomici più popolari del Novecento[4]. Il rapporto tra lingua della scienza, lingua della comunicazione del risultato scientifico e lingua comune è questione complessa. Rimanda tanto al rapporto con la lingua del senso comune, come alle rotture di pensiero che la lingua descrive, accompagna e fonda (di qui l'importanza della riflessione metalinguistica dello scienziato) e a più larghe questioni di democrazia e libertà, date dall'accessibilità della scienza al vasto pubblico. Ricorda Maria Luisa Altieri Biagi: "Ma è anche chiaro che la scienza non può rompere i ponti con quella che Giulio Preti chiamava la «lingua del senso comune»; e questo, se non altro, per due motivi fondamentali: l'esigenza didattica e l'esigenza di comprensione interdisciplinare" (Altieri Biagi, 1990: 369)[5].

> È un segno distintivo dello scienziato di razza l'interesse critico per il linguaggio in cui si esprime, nel tentativo di liberarsi delle insidie in esso implicite. [...] Esemplifichiamo a partire da Galileo, quando, nel *Dialogo sopra i Massimi Sistemi*, avverte Simplicio (riluttante ad accettare la teoria di Gilbert sulla natura "magnetica" della *Terra*) della possibilità che, a motivare quel suo rifiuto, sia proprio un equivoco linguistico: "... se andrete ben considerando, troverete, non esser improbabile che un solo puro e arbitrario nome abbia mossi gli uomini a credere che ei [il globo terrestre] sia di terra; e questo è l'essersi serviti comunemente da principio di questo nome *terra* per significare tanto quella materia che si ara e si semina, quanto per nominar questo nostro globo". (Altieri Biagi, 1990: 374)

Il potenziale evocativo della lingua, limite al suo uso scientifico, ricorda quella che Altieri Biagi definisce "l'insidia del linguaggio". Nel caso di *big bang* l'insidia pare risiedere non nell'evocatività congelata della parola comune che si fa tecnicismo, bensì in un'espressione che, a metà tra tono bellico (con rimando a deflagrazione, detonazione) e fumetto, si presta a malintesi, pare sgusciare, scivolare con facilità verso altri contesti.

Evocazione e confusione, fonte d'errore, non si confanno alla nomenclatura scientifica. Del resto, è proprio sulla confusione, sulla sovrapposizione e il contatto tra livelli diversi che si fonda il traslato. Il fatto di confondere, la confluenza di più cose in una, il ritrovarsi del molteplice in un punto comune che permette il traslato è ciò che accende il potere evocativo della parola e fa sí che, in definitiva, nessuna parola sia scevra da possibili connotazioni:

---

[2] Kragh (2013) commenta in proposito che si sia insistito in modo eccessivo sul tono sprezzante con cui Hoyle avrebbe usato il termine (http://astrogeo.oxfordjournals.org/content/54/2/2.28.full).

[3] Cosí Del Puerto (2001: 46), ricordando l'incontro con Hoyle presso l'IAC nel 1992, traccia un profilo del cosmologo e della sua eterodossia: "Con un marcado acento de Yorkshire y un carisma que brinda no sólo la edad, Sir Fred Hoyle –cosmólogo, británico y caballero– se dirigió a un público que esperaba oír al 'padre del Universo Estacionario' con singular interés. En un momento en que la actualidad científica –el satélite COBE, por poner un ejemplo reciente– parece respaldar sin reservas el modelo del Big Bang, escuchar a Hoyle mantener la teoría contraria, su teoría, era para muchos una tentación irreprimible. Un hombre iconoclasta, dialéctico y tan combativo –dicen– como si hubiera ganado a caballo su título de caballero; que con sus libros –algunos de pura ciencia ficción– despertó vocaciones en muchos astrónomos, hoy situados quizá al otro lado del espejo. Un hombre, en cualquier caso y al margen de su heterodoxia, que figurará entre los grandes pensadores de este siglo".

[4] "Términos como el *Big Bang* –dijo Alicia Rivera– «son el sueño de cualquier especialista en marketing». De ahí su presencia habitual en titulares de prensa y otros medios de comunicación" (del Puerto, 1999: 471). Cfr. A. Rivera, *Big Bang. Primer premio de publicidad científica*. Conferencia. «El hombre ante el Universo» –UIMP/IAC; Sevilla 19–23 septiembre 1994.

[5] Si veda anche il paragrafo *Saber astronómico y reflexión metalingüística*, Mora, 2008: 119–132.

ISSN: 1594-378X

> E abbiamo visto anche gli uomini di scienza affannarsi a esorcizzare quello che Persico chiama "il margine di evocazione" della parola. Epure quella evocazione è indispensabile agli stessi scienziati [...]. I linguaggi scientifici sfruttano l'evocazione che è ciò che li aggancia alla lingua comune, li rende comprensibili. In questo modo i linguaggi scientifico-tecnici implicano anche la *funzione connotativa* della lingua: essi *connotano* la lingua comune.
>
> Il termine di uso scientifico-tecnico, rigidamente fissato nel significato dagli specialisti, rientrando nella lingua comune può ancora essere impiegato nella sua accezione tecnica e denotativa, ma, già per il fatto stesso di essere inserito in un contesto diverso da quello specifico, esso evoca quel mondo di scienza da cui proviene, lo *connota*. (Porro, 1976: 193-194)[6]

A proposito, in specie, di *big bang*, Bertha Gutiérrez Rodilla ricorda così il pericolo dell'ingannevole onomatopea:

> Fue Fred Hoyle, contrario a la teoría del *big bang*, quien acuñó el término con la sana intención de ridiculizarla. Si bien parece una onomatopeya relacionada con una explosión localizada en el espacio y sucedida en un instante preciso –en que fecháramos el origen del universo–, que llegaría hasta nosotros como sonido; es, en realidad, algo que se detecta por sus ondas electromagnéticas (no sonoras), no está localizado en el espacio, sino que permanece homogéneo durante toda la expansión del universo y su temporalidad es susceptible de interpretaciones tan sutiles como pensar a la vez que "el universo tiene 10 mil millones de años" y que "ha existido siempre". Tomo el ejemplo de J.M. Lévy-Leblond quien, después de exponer lo anterior, añade: "Estarán de acuerdo conmigo –eso espero– en que la importancia de la implicaciones filosóficas y culturales de una teoría científica de la cosmogénesis merecería un poco más de cuidado en el uso de la lengua". (Gutiérrez Rodilla, 1998: 117-118).

Le remore della comunità scientifica sull'uso della parola *big bang* erano tali che la rivista *Sky & Telescope* indisse un concorso per trovare una nuova denominazione. In un articolo intitolato "Participatory Cosmology: The Big Bang Challenge", gli autori presentano i risultati del concorso ("thousands of suggestions ranging from the sublime to the ridiculous") ricordando come secondo Timothy Ferris, promotore dell'iniziativa, il termine potesse indurre facilmente a equivoci: "Ferris argued that the term Big Bang is misleading, trivializing and inappropriately bellicose to describe the event that most astronomers behave gave rise to the physical universe: an event that actually wasn't big and didn't go bang". Ferris, in un precedente articolo, "Needed: A Better Name for the Big Bang", ricordava come il termine fosse nato dall'espressione spregiativa usata da Fred Hoyle, insisteva sul fatto che in quegli anni la disputa tra le diverse teorie si esprimesse spesso con toni accesi, polemici e non mancava di rilevare che anche in altri casi le definizioni potessero conservare margini d'equivoco. Il concorso non restituí un nuovo nome. La giuria, composta da Carl Sagan, Hugh Dows e Timothy Ferris, non individuò tra le 13.099 proposte nessuna soluzione valida. Le risposte

[6] Insistendo sull'introduzione delle parole scientifiche nei dizionari dell'uso Francisco Petrecca ricorda che: "No todo lo extralingüístico es enciclopédico. La lengua necesariamente refleja el mundo, pero tan solo a través de formas que le son propias a una determinada cultura. […] El conocimiento adquirido y transmitido por un pueblo a través de su lengua se aparta en ocasiones mucho de aquel que la comunidad científica internacional ha construido para explicar el mundo […] De allí que nadie pueda ser acusado de obscurantista si dice que el sol sale o se pone a determinada hora. Aunque no lo sepa expresar, ese sujeto ha vivido la revolución copernicana, que, como los viajes espaciales, forma parte de su cultura" (Petrecca, 1992: 255).

ISSN: 1594-378X

servirono ad ogni modo a sondare il sentire della gente: si raccolsero proposte con connotazioni religiose, altre rendevano omaggio alla letteratura classica, al cinema o alla musica. Scrive Kragh (2013):

> Although it is widely agreed that Big Bang is a misnomer because it inevitably conveys the image of an explosion, the term has long ago become a staple part of cosmologists' vocabulary. More than a thousand scientific articles have been written with "big bang" in their title. As Hoyle said in an interview in 1995: "Words are like harpoons. Once they go in, they are very hard to pull out" (http://astrogeo.oxfordjournals.org/content/54/2/2.28.full).

2. SCIENZA E MITO DELL'ORIGINE

Se leggiamo le pagine di Isaac Asimov, grande divulgatore scientifico, in *Le parole della scienza. Quattrocento termini difficili e la loro storia*, alla voce *big bang* la spiegazione si apre con una domanda: "Com'è «nato» l'universo?" (Asimov, 1976: 59-60). Massimiano Bucchi riflette sulle ragioni del successo della cosmologia e delle parole che ne hanno segnato le tappe ricordando le domande da cui prese avvio Stephen Hawking nel suo celebre libro *Dal big bang ai buchi neri*:

> "Dove ebbe origine l'universo? Come e perché ebbe inizio? Queste sono domande che interessano a tutti noi". Così, nel 1988, Stephen Hawking presentava il suo *Dal big bang ai buchi neri*. Nove milioni di copie dopo, il suo autore si trovò trasformato nel primo esempio di star-system scientifico, degno di figurare in alcuni episodi dei Simpson alla stregua di un divo del rock. Il successo di Hawking fu la tappa più eclatante di una crescente visibilità pubblica dei temi cosmologici: già nel 1951 Fred Hoyle era stato votato dagli ascoltatori della Bbc "conduttore radiofonico dell'anno" per la sua serie *The Nature of the Universe*. (Bucchi, 2011)[7]

La scienza cosmologica pare riaprire e riformulare in termini nuovi domande antiche e stimolare in un pubblico sempre più vasto la riflessione su grandi questioni: Il successo della cosmologia si specchia, tra l'altro, in una cultura sempre meno capace di riflettere sulle grandi questioni –e in particolare sulle proprie origini e sul proprio destino. A questa cultura, le intuizioni e i risultati dei cosmologi offrono un linguaggio e una narrativa sempre più appetibile e ricca di fascino»[8]. Overbye (1999: 3) descriveva i cosmologi come i sacerdoti e creatori di miti dell'era tecnologica: "the priests and mythmakers of our technological age" e Smoot e Davidson (1994: 18) segnalavano come la teoria del big bang sembrasse rispondere perfettamente a un forte bisogno da parte della società di scienza e di mito: "Society hungers for both science and mythology and the big bang theory is where the two mingle most intimately". Non deve quindi sorprendere, secondo gli autori, visto lo spazio che sempre hanno occupato i miti della

[7]Così Hawking, 2001: 3: "Presi la decisione di cimentarmi in un libro di divulgazione sullo spazio e sul tempo dopo aver tenuto il ciclo delle *Loeb Lectures* a Harvard nel 1982. Esisteva già un numero considerevole di libri sugli inizi dell'universo e sui buchi neri, da quelli ottimi, come *I primi tre minuti* di Steven Weinberg, a quelli pessimi che lascerò nell'anonimato. Pensavo però che nessuno di essi avesse affrontato veramente i problemi che mi avevano condotto a compiere ricerche nei campi della cosmologia e della teoria quantistica: da dove ebbe origine l'universo? Come e perché ebbe inizio? Avrà mai fine, e in tal caso come? Queste sono domande che interessano a tutti noi".

[8] "In cosmology there is a confluence of physics, metaphysics and philosophy– when inquiry approaches the ultimate questions of our existence, the lines between them inevitably become blurred" (Smoot e Davidson, 1994: 289). La storia della cosmologia è anche storia della storia del tempo e, quindi, storia del passaggio, della transizione dalla cosmologia filosofica alla cosmologia scientifica. Bettini (2003) sottolinea il fatto che si possa assistere oggi ad un ritorno di curiosità verso risposte di tipo prescientifico. Parrebbe insomma che quel movimento pendolare tra Atene e Alessandria, tra logica e magia, si possa ripresentare oggi, sotto nuove forme, in un momento di crescente interesse per la cosmologia

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

creazione e la frequente centralità, in essi, della rappresentazione del cosmo, che il big bang, anche nel nostro moderno mondo secolare, acquisisca spesso le dimensioni di un mito ("It is not surprising that the big bang, even in this secular world, often takes on the dimenions of myth", Smoot e Davidson, 1994: 18)[9]. Del resto "le origini, specie se remote, sono il luogo del mistero e del mito" (Bresciani Califano, 2003: VII) scrive Mimma Bresciani Califano nell'introduzione al volume *Le origini e il tempo* a proposito dell'intervento di Antonello La Vergata "Origine delle specie e problema delle origini"[10]:

> Il nostro percorso umano […] assomiglia a quello di una nave che "scivola col suo carico di miti attraverso la storia". Su molti di questi è stato possibile fare chiarezza. Altri appaiono per ora di difficile o impossibile soluzione. Mito e logos sono dunque destinati a convivere, l'uno contrapposto all'altro. Da una parte la rappresentazione sotto forma di dramma, la bella favola, dall'altra una sperimentale ratio scientifica che tende a risolvere i problemi offrendoci risposte giuste ma limitate […].
> Il mito segnala in modo narrativo, enuncia un fatto, non lo spiega. La parola sostituisce l'analisi. Il mito non spiega le origini, le dice. È un modo di affrontare il problema senza risolverlo. È un semplice rito acquietante, una formulazione verbale. Il discorso può crescere su se stesso, sulle parole, e costruire un edificio privo di fondamenti. Ma questa costruzione serve ad appagare gli spiriti religiosi che si riconciliano linguisticamente con la vita che è data loro senza assumere il perché. (Bresciani Califano, 2003: VII-VIII)

Lo scambio tra società e scienza, tra ambito specialistico e il resto dei saperi è continuo e reciproco. L'universalità della scoperta è esposta a contestualizzazioni, le conoscenze scientifiche nascono all'interno di una società, di un tempo e di un luogo. Sperimentano letture molteplici secondo criteri diversi da quelli originari[11].

> Paradossalmente, è proprio dalla società e dalla cultura che sono spesso giunti alla cosmologia stimoli a coltivare le proprie ambizioni; laddove limiti e inviti a ridimensionarle provenivano perlopiù "dall'interno". Che questo possa essere avvenuto per ragioni non previste dagli stessi cosmologi, è indubbio. Nel 1951, Pio XII abbracciò con entusiasmo l'ipotesi del *big bang*, che definì in perfetto accordo con l'idea cristiana di creazione. Motivazioni estetiche emergono nel crescente successo di esposizioni che definiscono "elegante" l'universo descritto dalla teoria delle stringhe o invitano a scoprire la poesia dell'universo. Hoyle, d'altra parte, descrisse il suo scetticismo verso il big bang come una "prevenzione estetica". (Bucchi, 2011)

È su questo allargato tessuto di sollecitazioni tra scienza e mito, sacro e profano, che si innesta questa esplorazione su come la parola *big bang* sia filtrata nella lingua di tutti i giorni, nell'uso. Scienza e mito paiono coniugarsi nel nome di una scoperta che salda la scienza ultima

[9] Sull'importanza che ogni cosmovisione ha assegnato al momento iniziale, al momento d'origine come momento di rottura, di frattura, scrive Scarpa (2012: 842), ricordando la conferenza tenuta da Giorgio de Santillana a Torino sul tema *Il fato nell'antichità e nell'era atomica*: "In tutto il mondo, in ogni epoca e civiltà, i miti ci narrano –per enigmi e metafore– una tragedia originale, un errore, qualcosa che andò fuori sesto e non ci fu più rimedio. E qui nasce l'idea di un grande conflitto dei primi tempi, in cui venne dissestata la fabbrica dell'universo. *Sregolaggio, sghembatura*: Santillana ricorse a parole rare e precise per definire la catastrofe cosmica primordiale destinata a lasciare tracce in ciascuna mitologia arcaica, dall'India alle Americhe precolombiane all'Islanda" (Scarpa, 2012: 842).
[10] Il tema rimanda anche all'antica "retorica del nulla", del *nihil*, al tema della descrizione o enunciazione del nulla. Cfr. Ossola, 1997.
[11] Vedi Stenico, 2013.

ISSN: 1594-378X

con la domanda prima, che riporta a domande ancestrali. Il termine pare nutrire la fiducia nella scienza e appaga, alimentandola, l'ansia mitica.

3. STORIA DELLA PAROLA NELLA STAMPA ITALIANA E SPAGNOLA

L'analisi si è concentrata sugli usi traslati nel termine *big bang* in un corpus di testi giornalistici italiani e spagnoli della seconda metà del secolo scorso[12]. Dall'analisi si osserva innanzitutto un uso frequente in ambito economico. Il termine, infatti, usato per definire la riforma londinese dei mercati degli anni Ottanta (1986), passa poi a indicare, in genere, politiche di riforma e di liberalizzazione[13].

---

[12] Sono stati consultati i corpora CORIS/CODIS (Università di Bologna, *CORpus di Italiano Scritto contemporaneo / COrpus Dinamico dell'Italiano Scritto*) e CREA (Real Academia Española, *Corpus de Referencia del Español Actual*). Si è circoscritta l'analisi alla stampa (quotidiana e periodica). Per lo spagnolo si è limitata l'analisi alla Spagna. L'attenzione si è concentrata sull'analisi delle occorrenze nella seconda metà del Novecento. Il corpus italiano restituisce 30 occorrenze (senza indicazioni specifiche su titolo e data dell'articolo da cui è estratto il termine). Di queste, solo un paio fanno riferimento al termine in senso proprio ("Tutto il creato non può derivare da un insignificante big bang"; "Esauriti, o quasi, con gli ultimi romanzi, i soggetti impossibili –Dio, il big bang, il tutto l'infinito– Jean d'Ormesson si cimenta con un tema o con un genere tra i più frequentati e pubblica *Une autre histoire de la litterature francaise*"). IL CREA resituisce 32 occorrenze. Il termine è citato in senso proprio, non traslato, in vari articoli: "La idea de esta gran explosión [ahora escrito big bang en inglés] no me pareció satisfactoria –explica Hoyle– incluso antes de que un examen detallado mostrara que conduce a serias dificultades" (*I@c.noticias*, nº 50/2001; "La jerga de las estrellas"); "Hawking tiene con Dios una relación ambivalente: lo busca y lo rechaza, y al contrario. Veamos; hablando de los diferentes posibles universos dice: «El hecho notable es que parece haber sido todo ajustado para hacer posible el desarrollo de la vida, que ha conducido desde los organismos más simples hasta los que son capaces de medir el tiempo transcurrido desde el «big–bang»", *ABC*, 01/05/1989: "El contencioso de Hawking con Dios"; "Si el «big–bang» (suponiendo que haya existido) no es el primer momento de una creación –sea cualquiera su forma– que desemboca y culmina en el ser humano, o sobrehumano u otros seres conscientes, viene a ser solamente una manifestación deslumbrante y superespectacular de fuegos de artificio siderales que sorprende y deja estupefacto no tanto por su grandeza y abrumadora posible realidad como por su banalidad. Si a todas las cosas se les puede preguntar el por qué y para qué, con mucha más razón habrá que hacerlo al «big–bang»" (*ABC*, 28/06/1989: "Los descubriminentos"); occorre varie volte sul quotidiano *ABC* in un'intervista a Ilya Prigogine: "Antes del «big–bang», de la aparición del universo, ya existía el tiempo. El tiempo es una flecha irreversible que atraviesa un mundo en perpetua construcción […] Dice usted en su libro *El fin de la certidumbres* que el tiempo es eterno. ¿Quiere decir que el tiempo existía antes del «big–bang» y que seguirá existiendo después del apocalipsis? / Nadie tiene una idea definitiva del «big–bang»; hay que hablar de distintas concepciones del «big–bang» […] Usted me habla del apocalipsis y yo tengo que ser prudente porque no sabemos si el universo va a tener un fin, porque de hecho el universo ha sido creado en condiciones de no equilibrio y tiende a mantenerse en ese no equilibrio. La idea del fin del universo –bien por muerte térmica o por concentración en un punto– está ligada a la del «big–bang»" (*ABC Electrónico*, 09/06/1997: "Ilya Prigogine: «Antes de que existiera el universo ya existía el tiempo»"); "La sociedad humana se rige en un orden de cosas por leyes precisas y rígidas como el mundo físico de los puentes, de los astros y de las flores. Pero mientras Marx o Marvin Harris intentan probar que las leyes que rigen la sociedad son tan rígidas como las que rigen el universo físico, Ilya Prigogin y compañía se percatan de que el universo mismo tiene algo de culebrón, de novela con capítulos inesperados: cuando menos se espera un big–bang, un petardazo de aquí te espero, cambia por completo todo el escenario de estrellas, parques jurásicos, flores y átomos. Un terremoto, una tormenta, un big–bang son capítulos inesperados y por tanto divertidos del culebrón del universo" (*El Mundo*, 07/06/1994); "Comenzará con la conexión por satélite con Stephen Hawking, que desde Cambridge hablará sobre el primer segundo del «big–bang», que dio origen al universo y Comediants ofrecerá su visión onírica del universo contando con la ayuda de la compañía Intrepida Troup" (*La Vanguardia*, 29/12/1994: "La Baus Fundició recrea la historia del Universo en el estadio de Maraca").

[13] Secondo i dati raccolti da Kragh (2013) la parola inizió a conoscere un uso più ampio a partire dagli anni Settanta circa. Prima, la sua diffusione era piuttosto limitata: "It took more than two decades until Hoyle's phrase became common in the scientific literature […] Hoyle's term came to be seen as compelling and catchy, and sometimes controversial, but originally this was far from the case. It simply did not catch on in either of the cosmological camps and appeared only insignificantly in the scientific literature until the 1970s". Kragh rivolge la sua attenzione in specie a pubblicazioni accademiche scientifiche, ma specifica che, ampliando lo spettro delle fonti, si può osservare, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, l'aprirsi dell'uso della parola a contesti diversi: "Another way of illustrating the popularity of the «big–bang» term is to search for it in the databases of journals such as *Nature*

ISSN: 1594-378X

Troviamo: il *big bang* dei mercati: "Ci si chiede ora in America: le turbolenze finanziarie originate nel Sud-est asiatico e poi diffusesi in tutto il mondo potevano essere arginate per tempo prima che portassero al *big bang* di tutti i mercati?"); "i codici di condotta delle nuove generazioni di managers nell'età del *big bang* dei servizi finanziari"; il *big bang* del sistema creditizio (indicato come *big bank*: "Anzi moltissimo, stando almeno ai boatos di Piazza degli Affari . «Sono i prodromi» dice un banchiere «di quello che io chiamo big-bank». E sarebbe? «Ma sì, l'imminente big-bang del sistema creditizio»"); "oltre 13 mila delibere, molte importanti e delicate, e un'intensa attività volta a traghettare il nostro provincialissimo mercato verso l'ultima tappa del *big bang*, la privatizzazione di piazza Affari".

Sono frequenti poi riferimenti specifici al programma di riforme giapponese avviato da Ryutaro Hashimoto: "A Tokyo, sperano gli analisti delle aziende americane ed europee, ci vorrebbe subito quel Big bang che invece il governo liberale di Ryutaro Hashimoto ha promesso solo per la prossima primavera"; "In vista del Big bang dei mercati finanziari giapponesi previsto per i primi anni del nuovo secolo"; "Il Paese sta imboccando la strada della trasparenza in vista del '*big bang*' dei mercati finanziari che avverrà entro la fine di questo decennio"; "In vista della deregolamentazione dei mercati finanziari e del cosiddetto *big bang*, trasparenza, pulizia e controlli severi detteranno il nuovo corso del Giappone". E ancora, con gioco sulla parola: "Hashimoto è stato eletto l'anno scorso con il programma di cambiare l'arcipelago con un *big bang*. Nessuno però finora ha sentito il bang, perché le resistenze sono fortissime, ed è difficile lanciare le riforme finché l'economia annaspa"[14].

L'uso si estende poi ad indicare politiche di liberalizzazione e privatizzazione applicate a diversi settori o, più in generale, riforme e cambiamenti radicali (*big bang elettrico*, *big bang delle telecomunicazioni, big bang aeroportuale, big bang informatico...*)[15].

---

and *Science*. As a result of the popularity of the name in cosmology, and of cosmology's wide appeal, since the 1980s the term began to appear in many other contexts as well. About 10% of all academic articles relating to «big–bang» appear in articles outside the astronomical and physical sciences, in particular in biological and economic studies. Thus, the Tunguska event in 1908 has been described as «Siberia's big bang», and biologists sometimes speak of the sudden appearance of life forms in the Cambrian era almost 600 million years ago as «biology's big bang». Likewise, the big bang metaphor has been used extensively in discussions of how to transform centrally planned economies into market–oriented ones, as in the cases of China and Eastern Europe". E conclude: "Today the big bang label is also used in a variety of commercial, cultural and artistic contexts that has only the name in common with the cosmological meaning of the term. Numerous music albums, television series, films, comics, sport events and commercial products of all sorts carry the name that Hoyle casually coined in 1949". (http://astrogeo.oxfordjournals.org/content/54/2/2.28.full).

[14] Ancora: "Intanto, la banca centrale ha offerto un prestito non garantito per il rimborso dei clienti, che avevano depositi per 188 miliardi di dollari, e ciò solleva altri problemi, specie se, come è certo, seguiranno nuovi crac di banche, brokers, compagnie d'assicurazione in conseguenza del «big–bang» riformista promosso dal premier Ryutaro Hashimoto".

[15] *Big bang elettrico*: "Dal '99 i privati potranno vendere il 30% dell'energia. Parte la corsa al *big bang* elettrico"; *big bang delle telecomunicazioni*: "Già, perché adesso il tempo stringe. Entro il 1° gennaio dell'anno prossimo scatterà il *big bang* europeo delle telecomunicazioni"; in merito a riforme nella pubblica amministrazione: "Nei giorni scorsi il Senato ha approvato la cosiddetta «legge Bassanini» per la riforma e il decentramento della pubblica amministrazione. Essa include anche gli enti di ricerca per i quali si prevede una sorta di *big bang* sia per la gestione degli indirizzi sia per il riordino delle strutture"; *big bang aeroportuale*, in riferimento alla proposta di Romano Prodi di permettere il viaggio in aereo da uno scalo italiano ad uno degli altri dieci Paesi di Schengen senza l'obbligo di esibire il passaporto: "Il *big bang* aeroportuale dovrebbe essere ufficializzato l'otto ottobre, concessione facile visto che l'immigrazione clandestina viaggia raramente fra le nuvole"; o ancora in riferimento a riforme: "Un'ondata di carte che potrebbe essere solo il primo segnale del «big bang»: dal primo febbraio in Svizzera è entrata in vigore la normativa che elimina uno dei tre livelli di ricorso"; *big bang informatico*: qui quasi sinonimo di un altro anglicismo, *millennium bug*: "Ma la sfiducia del giornale americano sulle capacità di adeguamento del paese al big bang informatico, non scalfisce la sicurezza delle autorità italiane e delle aziende, secondo le quali non esistono seri pericoli".

ISSN: 1594-378X

La parola è stata poi usata in particolare in occasione dell'introduzione dell'Euro: "Ma il «big bang» dell'euro, alla fine, ci sarà lo stesso. E arriverà molto prima del previsto"; "La scelta finisce per scaricare tutti gli oneri e i rischi sul Big bang previsto per la fine del periodo transitorio, quando, il 1° gennaio 2002, tutte le pubbliche amministrazioni adotteranno l'euro simultaneamente"; "Nel settore privato la rivoluzione più rilevante riguarda i mercati finanziari, che passeranno anch'essi alla moneta unica con un «big bang» il primo gennaio '99"; e con riferimento all'adattamento del sistema informatico che l'introduzione della nuova moneta implica: "Il vecchio software si prepara al big-bang".

Un anglicismo che serve dunque a indicare l'inizio, a enfatizzare la rottura con il passato e, con essa, l'attesa (paure e speranze) che accompagna il nuovo inizio:

> Mario Sarcinelli, uno dei "padri" italiani dell'Europa economica, guarda al varo dell'euro –e, oggi, al D-Day della nuova moneta sui mercati– con l'occhio di chi ha contribuito a costruirla [...]. E avanza due previsioni e un monito: per il "big-bang" di oggi è ottimista, a suo avviso il sistema finanziario italiano reggerà bene; per il futuro delle banche centrali nazionali è serenamente pessimista.

Nella stampa spagnola, analogamente, il termine è usato con frequenza in ambito economico (da notare che la voce non entra nel lemmario del DRAE).

Little bang è il titolo di un articolo pubblicato su *El País* in cui si ricorda l'origine del termine e lo si rovescia, applicandolo alla situazione finanziaria spagnola, giocando con la parola:

> La reforma de la Bolsa de Londres, que provocó un gran auge de la institución, fue bautizada como *big bang*. A la de nuestro país se le ha llamado *big bang* a la española, tomando el símil de la gran explosión que, según los cosmólogos, dio origen al universo y con él a los planetas y las bolsas. Pero, por lo visto ayer, semejante comparación fue bastante generosa y mejor hubiera hecho quedándose en little bang –pequeña explosión–, considerando las mínimas 73 centésimas que subió el índice general y el escaso ambiente de negocio. (*El País*, 01/08/1989: "*Little bang*")

La parola è usata in riferimento specifico alla liberalizzazione del mercati finanziari :

> Así, el fin del "apartheid" –económicamente ruinoso– ha empujado al país a una apertura económica que tiene su reflejo también en el mercado de valores, sometido a una liberalización parecida al "big bang" londinense que atrae un aluvión de nuevos inversores extranjeros. (*La Vanguardia*, 21/05/1994: "Mandela entiende el capitalismo")

Alle riforme del Giappone:

> En Japón se consideraban insuficientes las medidas de revitalización de la economía acometidas por Mitsuzuka y se dudaba de los efectos del programa de liberalización conocido como "big bang". (*El País*, 28/01/1998: "El austero arquitecto del «big bang". El Gobierno japonés sacrifica a su ministro de Finanzas para salvar el Presupuesto del estado")

> En dos apretados folios mecanografiados, me pone al tanto esta vez del big-bang nipón del 97. (*El País*, 9/01/1997, s.t.).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

E all'entrata in vigore dell'Euro:

> Paralelamente, y en contacto estrecho con las instituciones y entidades financieras, habrá que perfilar la vía más conveniente para empezar a trabajar con la nueva moneda. Unos apuestan por el método drástico, el "big bang", es decir de un día para otro. Otros por contra reclaman largos periodos transitorios en los que la nueva divisa se introduciría paulatinamente y por sectores. (*El Mundo*, 01/07/1995: "Presidencia española de la UE: España apuesta por aplazar la unión monetaria");

> El segundo "acto" arrancará en 1999, cuando se decida el tipo de cambio fijo (e irreversible) de las monedas nacionales con la nueva divisa, ya que está descartado una especie de "*big bang*" a la inglesa. Durante al menos tres años convivirán ambas monedas. (*El Mundo*, 30/09/1995: "UE. Lamfalussy propone más flexibilidad para la moneda única europea").

Si rileva una certa prudenza nell'introduzione del termine, cautela resa attraverso perifrasi esplicative o formule che aiutano la contestualizzazione, l'uso del virgolettato a segnalare l'uso traslato: "El «*big bang*», es decir de un día para otro"; "Una especie de «*big bang*» a la inglesa"; "parecida al «*big bang*» londinense"; «programa de liberalización conocido como *big bang*».

Il termine trova poi impiego, sia in italiano sia in spagnolo, in ambito politico. Con gioco sul primo elemento, trasformato di nuovo il termine in *little bang*, leggiamo: "La Commissione bicamerale per le riforme prendeva il via al termine di un lungo travaglio, provocando l'ennesimo little bang all'interno del centro-destra, diviso sul sì o sul nì da dare al candidato unico alla presidenza, Massimo D'Alema". Si fa sinonimo di rottura rifondante, *salutare big bang*: "Solo dopo le elezioni locali di novembre [...] ci sarà probabilmente un salutare «*big bang*» nelle file dell'opposizione, premessa necessaria di una sua eventuale rigenerazione".
Se osserviamo gli usi traslati in lingua spagnola, troviamo il termine come sinonimo di rottura e rifondazione in riferimento alla situazione del partito socialista in Francia negli anni Novanta, all'epoca di Jacques Delors e di Michel Rocard. A proposito della rinuncia di Delors, il giornalista inanella una serie di metafore astrali:

> Los socialistas, faltos de ideas, habían centrado toda su estrategia en el cartel de Delors, pero al desaparecer éste de escena se reencuentran en el "agujero negro" en el que cayeron tras el fracaso del "*big bang*" de Rocard. Y la derecha, eclipsada por la seria amenaza de Delors, se libra a una guerra sin cuartel que no le impedirá ganar las presidenciales pero que puede dejar heridas profundas. (*La Vanguardia*, 17/12/1994: "El no de Jacques Delors rompe todos los esquemas").

Ancora in merito alla situazione politica francese:

> Pero como me recuerda uno de los barones de Ferraz, hay una analogía próxima y cercana que indica que antes de Jospín habrá un Michel Rocard, el del big-bang, que intentó la refundación del Partido Socialista francés y fracasó. (*El Mundo*, 28/07/1995: "El segundo bienio negro")
> El big-bang preconizado por M. Rocard podrá reanudarse naturalmente, como lo ha indicado Martine Aubry. (*El Mundo*, 10/05/1995: "Francia, una alternativa sin cortapisas")

ISSN: 1594-378X

L'espressione non a caso è usata in riferimento specifico alla situazione francese. Spiega Reyes de la Rosa (1997: 529):

> El 17 de febrero en la localidad de Montlouis, cercana a Tours, Michel Rocard aprovechaba su discurso de apoyo al alcalde de esta pequeña población del valle del Loira para lanzar una auténtica propuesta programática a los dirigentes de su partido que suponía el *coup d'envoi* de la campaña electoral para las legislativas. En ese discurso, que conmocionó a la clase política francesa, una expresión, *le big-bang* habría de convertirse en uno de los ejes moduladores tanto del discurso político propiamente dicho como del meta-discurso mediático, provocando toda una serie de locuciones, expresiones y formas paremiológicas dinamizadoras del debate político en dicha campaña.

In Francia l'espressione ha conosciuto una particolare fortuna, alimentata da un fantasioso, giocoso uso giornalistico che attinge al termine lavorando con significante e significato, sfruttandone l'onomatopea, le allitterazioni, il meccanismo di formazione, l'anglicismo, il riferimento astronomico. Ne deriva una colorita e mossa serie di espressioni[16]. Ne cito alcune. Dopo la sconfitta di Rocard:

> Tras el fracaso socialista la mayoría de los titulares de la prensa subrayaban esta derrota sin perder el referente del *big-bang.* Así, casi siempre en clave de humor, podemos leer en la portada de *Le Monde* del 23 de marzo: *le big-crunch.* Y, ocupando media página, una caricatura de un Rocard maltrecho con un ojo morado que confiesa: *je me suis ramassé une big-baffe.* […]
> La derecha es la primera en reaccionar minimizando, lógicamente, el proyecto rocardiano y haciendo burla de él. Así François Léotard comenta: *je redoutais que le trou noir ne succédât au big-bang* (N.O.: 25/2/1993) y Giscard d'Estaing califica inmediatamente el *big-bang* de *big-flop* (N.O.: 25/2/1993). Otro miembro destacado de la U.D.F. califica el *big-bang* de *ratatouille politicienne* (N.O.: 1/3/1993) y se pregunta si *le big-bang ne tourne pas au mic-mac.* En cualquier caso se aconseja desde la derecha no inquietarse por el *lancement du premier big-bang venu* (N.O.:1/3/1993). […] Pero nada resume mejor todo este proceso de creación léxica y poética a través de la expresión idiomática en el discurso político que este texto en clave de humor de *Le canard enchainé (*24/3/1993) perfecta ilustración [del] poder motivador de la expresión rocardiana: *je veux un big-bang, a annoncé Rocard, que ses fans surnomment déjà le big-boss. Oui, mais avec un big-succès a ajouté Fabius, alors que Giscard prédit un big-flop. Et tout cela,* termina el comentario, *ça fait de l'excellent franglais.* (Reyes de la Rosa, 1997: 529-530) [17]

[16] Si legga in merito al margine euforico, giocoso che mantiene il tecnicismo al di fuori dell'ambito specialistico Beccaria (1973: 53): "La storia della lingua è piuttosto un incessante moto compensatorio, una sincronia, insomma. Contro l'insorgere dell' «infezione» di una lingua «carcerata, desematizzata», si ergono le difese degli «anticorpi», cioè quei continui rafforzamenti espressivi compensatori sempre più marcati. Anche nel grado zero del linguaggio (...). La lingua egualitaria e standardizzata ha anche nei linguaggi speciali–settoriali i propri contrappesi espressivi (non c'è linguaggio di mestiere, di gruppo di operai o studentesco, non c'è lingua speciale di gruppo che non infonda nella propria comunicazione un tono «gergale» di sapore allusivo, umoristico ecc., di rafforzamento espressivo insomma «che controbilancia l'uniformità minacciante»".

[17] Prosegue Reyes de la Rosa (1997: 530): "La expresión se convierte en perífrasis verbal como cuando Tapie acusa irónicamente a Rocard *de faire du big–bang* (N.O.: 6/3/1993) y se convierte en atributo de los incondicionales rocardianos: *nous sommes la fédération du big–bang,* proclama a modo de eslogan un candidato socialista de Lille".

ISSN: 1594-378X

Il CREA restituisce un caso di uso del termine applicato alla politica spagnola, in riferimento alla Catalogna:

> Para la dirigente independentista, Jordi Pujol no se ha preocupado de preparar un sucesor por lo que "se producirá un pequeño big-bang cuando se retire, y los dos partidos mejor preparados serán Esquerra y Unió, liberales y carlistas". (*La Vanguardia*, 02/08/1995: "Rahola vaticina que ERC y UDC se repartirán el pujolismo")

In pochi casi troviamo il termine usato al di fuori dell'economia o della politica. In un paio di occasioni è usato per definire un tipo di motore ("Crivillé continúa con el mismo tipo de propulsor que en 1996, conocido como *big bang*") e in un'occasione in riferimento all'arte, ad una mostra che richiama motivi astrali [18].

L'indagine si ferma al Novecento, ma anche solo una rapida occhiata ai titoli di anni recenti fa intuire una buona tenuta del termine. Si pensi alla campagna di Renzi *big bang* ("slogan [...] un po' mutuato dalla scienza e un po' preso in prestito dall'ultima canzone di Jovanotti", *Il Sole 24 Ore*, 09/02/2014: "Renzi lancia il «big bang» di 100 idee") o a titoli come questo: "Governo: Franceschini, non ci sarà alcun big bang" (i riferimento a Enrico Letta e a Renzi, *Il Corriere della Sera*, 24/01/2014). In Spagna *El País* titolava "La reforma federal de España sería un '*big bang*' constitucional" riportando le parole di Ana Redondo, vice segretaria del PSOE in Castilla y León (17/02/2013).

Bibliografia

ALTIERI BIAGI, Maria Luisa (1990) *L'avventura della mente*, Napoli, Morano Editore.

ASIMOV, Isaac (1976) *Le parole della scienza. Quattrocento termini difficili e la loro storia*, Milano, Mondadori (*Words of Science And the History Behind Them*, Boston Houghton Mifflin, 1959).

BEATTY, Cheryl J. e Richard Tresch FEINBERG (1994) "Participating Cosmology: The Big Bang Challenge", *Sky and Telescope*, (1994/march), pp. 20-22.

BECCARIA, Gian Luigi (1973) "Linguaggi settoriali e lingua comune", in Gian Luigi Beccaria, ed., *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani, pp. 7-59.

BETTINI, Stefano (2003) "Storia e cosmologia" in Mimma Bresciani Califano, ed., *Le origini e il tempo. Tra mito e logos*, Firenze, Olschki, pp. 31-50.

BRESCIANI CALIFANO, Mimma, ed. (2003) *Le origini e il tempo. Tra mito e logos*, Firenze, Olschki.

BUCCHI, Massimiano (2011) "Povera cosmologia, vittima del suo successo", *R2. Cultura. La Repubblica*, 11/02/2011, p. 48.

[18] "Crivillé continúa con el mismo tipo de propulsor que en 1996, conocido como big bang. […]Ahora, después de conquistar sus tres títulos con un motor big bang, ha decidido volver al pasado". (*El País*, 21/04/1997: "Crivillé regresa a la estela de Doohan"). Per l'arte: "Hay un inusitado equilibrio de fuerzas en las creaciones de Drago, como si estuvieran a punto de estallar, inesperadamente, al igual que en una de esas explosiones cósmicas de la que se desprenden nuevos asteroides. […] En el universo de Drago nada permanece estático, siempre parece estar cambiando a ojos vista, en dirección a ese segundo crucial que provoque un nuevo y minúsculo «big–bang» ante nosotros", *ABC Cultural*, 20/12/1991: "Drago galería".

ISSN: 1594-378X

CORIS-CODIS - Università di Bologna, CORIS/CODIS, *CORpus di Italiano Scritto contemporaneo / COrpus Dinamico dell'Italiano Scritto,* http://corpora.dslo.unibo.it (30/05/2016).

CREA - Real Academia Española: Banco de datos CREA [en línea] *Corpus de Referencia del Español Actual,* http://www.rae.es (30/05/2016)

FERRIS, Timothy (1993) "Needed: A Better Name for the big bang", *Sky and Telescope*, 1993/August, pp. 4-5.

GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha María (1998), *La ciencia empieza en la palabra. Análisis e historia del lenguaje científico*, Barcelona, Península.

HAWKING, Stephen (2011) *Dal big bang ai buchi neri*, Milano, BUR.

HOYLE, Fred (1950) *The Nature of the Universe. A series of broadcast*, Oxford, Basil Blackwell.

KRAGH, Helge (2013) «Big Bang: the etymology of a name», *A&G* (2013), 54(2), *http://astrogeo.oxfordjournals.org/content/54/2/2.28.full#ref-14* (07/07/2016).

LIGHTMAN, Alan (1989), Interview of Fred Hoyle by Alan Lightman on 1989 August 15, Niels Bohr Library & Archives, American Institute of Physics, College Park, MD USA, www.aip.org/history-programs/niels-bohr-library/oral-histories/34366 (30/07/2016).

OSSOLA, Carlo (1997) *Le antiche memorie del nulla*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

OVERBYE, Dennis (1999, 1991 prima edizione) *Lonely Hearts of the Cosmos*, Boston, Little Brown.

PETRECCA, Francisco (1992) «Taxonomía científica y discurso lexicográfico», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 72, Cuaderno 256, pp. 251-268.

PORRO, Marzio (1973) "I linguaggi della scienza e della tecnica", in Gian Luigi Beccaria, ed., *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani, pp. 181-206.

RODRIGO MORA, María José (2008) «*La lengua de la astronomía durante los siglos XVI y XVII en España y en Italia*», in Francesca Dalle Pezze, Carmen Navarro, Rosa María Rodríguez Abella, *La comunicación especializada*, BERN, Peter Lang, pp. 119-132.

PUERTO VARELA, Carmen del (1999) *Periodismo científico: la astronomía en titulares de prensa*, Directores: Dr. D. Francisco Sánchez Martínez, Dr. D. Alfonso Nieto Tamargo, Departamento de Ciencia de la Información, Instituto de Astrofísica de Canarias (IAC).

—— (2001) "Big bang", *IAC Noticias*, 2/2001, pp. 45-46.

REYES DE LA ROSA, José (1997) "Empleo y función de la expresión idiomática en el discurso político en Francia", *Paremia*, 6 (1997), pp. 527-530.

SCARPA, Domenico (2012) "Torino, 29 marzo 1963. Italo Calvino e Giorgio de Santillana: l'esordio dell'iperstoria", in Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, eds., *Atlante della letteratura italiana*, Vol. III, Einaudi, pp. 842-848.

SMOOT, George e Keay DAVIDSON (1993) *Wrinkles in Time*, New York, Morrow.

STENICO, Mauro (2013) *Cosmologia e ideologia: la teoria dell'espansione dell'Universo nello spazio pubblico (1922-1992),* PhD thesis, University of Trento, Johann Wolfgang Goethe-Universitaet Frankfurt am Main.

WHITE, Michael e John GRIBBIN (2002) *Stephen Hawking. A Life in Science*, Washington, J. Henry Press.

ISSN: 1594-378X

Cancionero de Baena
Manuscrito *Esp. 37* de la Bibliothèque Nationale de France
Introducción de Jesús L. Serrano Reyes
Ayuntamiento de Baena (2015)

ERIKA GUERRIERO
Università di Torino - Universidad de Extremadura

Riassunto
Il *Cancionero de Baena* per la prima volta, nell'edizione del 2015, viene pubblicato in versione facsimile ed a colori. Le 21 pagine di introduzione, che Jesús L. Serrano Reyes colloca al fondo del volume e su carta di diversa tonalità, non interferiscono con la riproduzione del manoscritto che rimane l'elemento primo di interesse. Ridotto nelle dimensioni, il codice perde alcune delle sue caratteristiche materiali, ma questa nuova riproduzione rappresenta indubbiamente un grande aiuto per gli studiosi che, per la prima volta dopo molto tempo, possono consultare il testo e tenerlo in mano sulle proprie scrivanie.

Resumen
Por primera vez el *Cancionero de Baena*, en la edición de 2015, se publica en versión facsímil y con colores. Las 21 páginas de introducción que Jesús L. Serrano Reyes coloca al final del volumen y en papel de diferente tonalidad no interfieren con la reproducción del manuscrito que pasa a ser el primer elemento de interés del estudio. Reducido en las dimensiones, el códice pierde algunas de sus características materiales, aunque representa sin duda una gran ayuda para los investigadores que, por primera vez en mucho tiempo, pueden consultar el texto y manejarlo en una reproducción fidedigna.

Abstract
For the first time the *Cancionero de Baena*, in the edition of 2015, is published in facsimile version and color. The 21 pages of introduction that Jesús L. Serrano Reyes placed at the bottom of the volume and in a different shade of paper do not interfere with the reproduction of the manuscript that remains the first element of interest. Reduced in size, the code will lose some of its physical characteristics, but it is undoubtedly a great help to researchers who, for the first time in al long time, can have the text in their hands in a faithful reproduction.

Nel 2015 il *Cancionero de Baena*, trascorsi 22 anni dalla pubblicazione dell'ultima edizione critica e 44 da quella facsimile, torna ad essere pubblicato e ad occupare gli scaffali di studi e biblioteche con un nuovo formato. Per la prima volta si tratta di un'edizione facsimile a colori, accompagnata da una preziosa introduzione a cura di Jesús L. Serrano Reyes. Il merito del grande lavoro va, oltre che all'autore, al comune andaluso ed all'attento e continuo impegno profuso dalla *Fundación Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena*[1] per la valorizzazione del patrimonio storico e letterario di Baena, e per la promozione degli studi sul secolo XV e sulla poesia *cancioneril*. Tra le attività organizzate dal Centro, in particolare, vi sono stati tre importanti congressi internazionali che, nel 1999, 2002 e 2015, hanno riunito studiosi e studenti provenienti da tutto il mondo. Proprio in occasione dell'ultimo simposio Jesús L. Serrano Reyes ha presentato l'edizione, freschissima di stampa, che in queste pagine si recensisce.

[1] http://www.juanalfonsodebaena.org/

E. GUERRIERO, "Rassegna di *Cancionero de Baena*, ed. facsimile a c. di J.L. Serrano Reyes del ms. *Esp. 37*, Bibliothèque National de France", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 1-3.
Ricevuto il 12/02/2016 · Pubblicato il 26/02/2016

Il codice, custodito a Parigi dal 1836 ed identificato con la sigla PN1 (Dutton, 1982: 94-108), come è noto, è una copia apocrifa ed imperfetta dell'originale che Juan Alfonso de Baena consegnò a Juan II. L'edizione del 2015 è la nona del *Cancionero*. Gli studi critici del *Cancionero* sui quali contiamo sono cinque[2], anche se in realtà le edizioni del 1860 e del 1949, quasi identiche alla madrilena di Ochoa, non hanno apportato novità allo studio e spesso non vengono considerate dagli esperti. Oltre a queste, si ricordano un'altra riproduzione facsimile cartacea[3] e due *online*[4].

La recente edizione, nelle 21 pagine di introduzione poste al fondo del volume e su una carta di tonalità diversa, ripercorre brevemente le principali tappe del viaggio del manoscritto che dal cuore dell'Andalucía è giunto a quello della Francia. Inoltre riassume le analisi di Azáceta (1966), Tittemann (1968) e Blecua (1974-75) descrivendone la struttura ed il contenuto. Il verde del prezioso marocchino che rilega il manoscritto è ripreso dalla copertina del volume che "complementa la edición digital francesa de 2012, extendiendo su uso para futuros investigadores que prefieren tener delante los textos y poder añadir a ellos notas marginales, signos de control y hasta doblar la esquinita de una hoja para no perderse" (Serrano Reyes, "Introducción": 20).

Sebbene la possibilità di sfogliare il *Cancionero* e l'opportunità di immergersi in forma più profonda nel contesto della sua composizione rappresentino validi punti di forza della recente pubblicazione, è importante ricordare e tener presente che non ci si trova di fronte ad una perfetta riproduzione del volume. Con il processo tipografico, infatti, si sono persi alcuni dettagli materiali del codice e tra questi si osservano: *a)* l'assenza delle tracce del passato, in particolare dell'inchiostro che, per pressione, si è trasferito da un foglio all'altro del codice; *b*) la non perfetta corrispondenza dei colori e di alcuni elementi come i timbri e le etichette; *c)* la scomparsa della griglia che i copisti hanno disegnato sui fogli per compilare, in forma ordinata, il manoscritto. Inoltre, per rendere più facilmente consultabile il codice, il volume ha sofferto una necessaria riduzione nelle dimensioni, che trasforma gli originali 406 x 270 mm negli attuali 296 x 208 mm.

Terminato di stampare il 2 febbraio, quasi in contemporanea con l'uscita del volume, è stato reso noto un approfondito studio sul numero dei codici del *CB* esistenti (Faulhaber, Perea Rodríguez: 2015), che avrebbe forse arricchito l'analisi, comunque molto precisa e sufficientemente esaustiva, di Serrano Reyes. D'altra parte, comunque, non si tratta di un'edizione critica del codice, ma di una introduzione allo studio del *Cancionero* che lascia spazio a nuove riflessioni ed approfondimenti su un'opera di eccezionale interesse storico, culturale e letterario.

Da segnalare, inoltre, che durante il *III Congreso Internacional Cancionero de Baena* (26-28 febbraio 2015, Baena), in occasione della tavola rotonda *La ecdótica del Cancionero de Baena*[5], lo stesso Joaquín González Cuenca ha anticipato una prossima edizione a cura dei lì presenti colleghi Francisco Crosas López, Carlos Mota Placencia ed Ana María Rodado Ruiz.

---

[2] *El cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios.* Eugenio de Ochoa, Madrid, 1851; *El Cancionero de Alfonso de Baena. Publicado por Francisque Michel. Con las notas y los índices de la edición de Madrid del año 1851*, Francisque Michel, Leipzig, 1860; *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena. (Siglo XV). Con notas y comentarios*, Buenos Aires, Anaconda, 1949; *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* ed. Azáceta, José María, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1966; *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edd. Brian Dutton e Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.

[3] *Cancionero de Baena. Reproduced in facsimile from the unique manuscript in the Biblioteque Nationale*, New York, The Hispanic Society of America, 1926.

[4] http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953177137539314802/index.htm
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452204d

[5] 27 febbraio 2015, tavola rotonda moderata da José Labrador Herraiz.

ISSN: 1594-378X

Tutto questo dimostra che, ancora nel XXI secolo, l'attenzione verso il *Cancionero de Baena* è alta e che gli studi che lo riguardano non sono affatto esauriti: le recenti pubblicazioni ed i tanti articoli sulla letteratura basso medievale sono evidente sintomo del vivo interesse che l'importante codice del *CB* e, più in generale, il sistema *cancioneril* continuano a suscitare. Grazie soprattutto alle iniziative della BNF e del *Centro de Documentación* baenense, la prima compilazione antologica in lingua castigliana, ricca di elementi innovativi che anticipano il fervore culturale e letterario del glorioso *Siglo de Oro*, entra in perfetto dialogo con la modernità e si avvicina al lettore e allo studioso moderno.

In attesa di nuovi studi che analizzino i contenuti del codice, cercando di risolvere gli ancora diffusi problemi di interpretazione e dubbi in esso contenuti, il consiglio è sicuramente quello di leggere con attenzione l'essenziale e chiara contribuzione di Serrano Reyes: un'opera così bella, sia dal punto di vista estetico sia da quello contenutistico, non può mancare nelle biblioteche degli appassionati della poesia *cancioneril*.

Bibliografia

BLECUA, Alberto (1974-75) "«Perdióse un quaderno...» Sobre los cancioneros de Baena", *Anuario de Estudios Medievales*, IX, pp. 229-266.

El cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios (1851) ed. Eugenio de Ochoa, Madrid.

El Cancionero de Alfonso de Baena. Publicado por F. M. Con las notas y los índices de la edición de Madrid del año 1851 (1860) ed. Francisque Michel, Leipzig, F.A. Brockhaus.

Cancionero de Baena. Reproduced in facsimile from the unique manuscript in the Biblioteque Nationale (1926) New York, The Hispanic Society of America.

El Cancionero de Juan Alfonso de Baena. (Siglo XV). Con notas y comentarios (1949) Buenos Aires, Anaconda.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena (1966) ed. José María Azáceta, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cancionero de Baena (1993) edd. Brian Dutton y Joaquín González-Cuenca, Madrid, Visor Libros.

DUTTON, Brian, Stephen FLEMING (1982) *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

FAULHABER, Charles B., Óscar PEREA RODRÍGUEZ (2015) "¿Cuántos Cancioneros de Baena?", *eHumanista*, XXXI, pp. 19-63.

TITTEMANN, Barclay (1968) "A Contribution to the Study of the Cancionero de Baena Manuscript", *Aquila*, I, pp. 190-203.

Sitografia

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953177137539314802/index.htm
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452204d

http://www.juanalfonsodebaena.org/

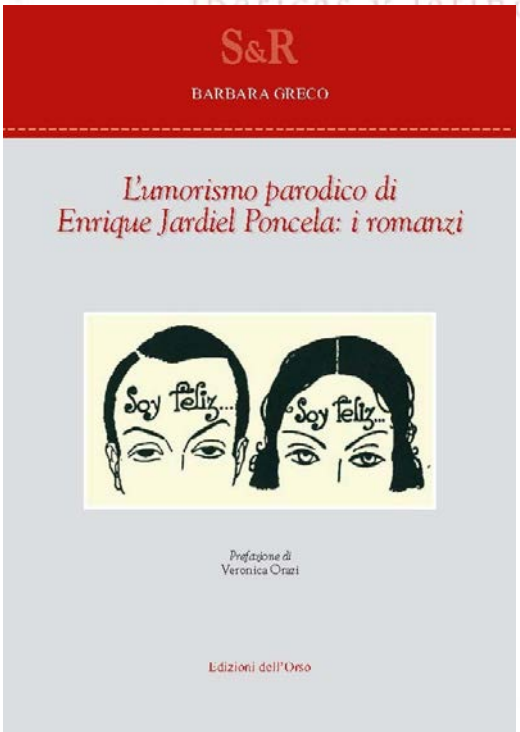
Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Barbara GRECO, *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, Studi e Ricerche 122, pp. 225

VERONICA ORAZI
Università di Torino

Resumen
Este estudio de las novelas de Jardiel Poncela confirma lo que la crítica reciente ha puesto de manifiesto sobre su teatro: la demostración de su papel de precursor y anticipador de tendencias y técnicas experimentales que tendrán que esperar para obtener mayor difusión. Jardiel propone un género de humor que ya no ocupa una posición de segundo plano, un experimentalismo a 360 grados y un potente empuje innovador que justamente en la producción novelística pueden expresarse en toda su plenitud. El que aquí se reseña es un estudio necesario que, al ofrecer una reflexión madura sobre una parte de la producción de Jardiel – la novela – bastante descuidad hasta hoy, completa y pone al día la visión crítica sobre el autor y su obra.
Enrique Jardiel Poncela, humor, vanguardia, novelas



Uno studio come quello pubblicato colma una lacuna e offre una visione inedita ed esaustiva, oltre che metodologicamente solida, della scrittura di Enrique Jardiel Poncela e della sua vena parodico-umoristica, che proprio nella produzione in prosa mostra tutta la sua complessità.

Di fatto, i romanzi dell'autore rivelano una natura proteiforme e ibridizzata, percorsa da istanze riflesso della sensibilità personale e al contempo dell'epoca, talvolta con suggestive anticipazioni rispetto ai tempi non ancora maturi per la fruizione di un umorismo basato sul *nonsense* e sull'assurdo linguistico-concettuale, in un ambiente non ancora in grado di cogliere una spinta parodica che mimeticamente travisa l'oggetto parodiato in modo così enfatico da mantenere il lettore in bilico tra interpretazione di adesione entusiastica e riconoscimento della deformazione grottesca.

La riflessione critica si apre con l'inquadramento di Jardiel nel contesto della *Otra generación del '27*, della collaborazione con riviste come *Buen humor*, *Gutiérrez*, *La ametralladora*, *La codorniz*, assieme ai compagni di generazione, López Rubio, Antonio de Lara 'Tono', Edgar Neville, Miguel Mihura. Si tratta di riviste sulle cui pagine prende forma l'*humor nuevo* di questi *renovadores* dell'umorismo contemporaneo, a ulteriore conferma della centralità del ruolo della stampa periodica come veicolo privilegiato di diffusione delle tendenze sperimentali, fin dal tempo delle avanguardie storiche –in Spagna, dal Creazionismo huidobriano e dall'Ultraismo–, per continuare con la fase successiva dell'avanguardia, la *Generación del '27*, la *Otra generación del '27*, appunto, e oltre.

V. ORAZI, "Barbara Greco, *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, Studi e Ricerche 122", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 5-7.
Ricevuto il 02/05/2016 · Pubblicato il 26/05/2016

Da questo quadro emerge in modo chiaro l'influsso esercitato sull'autore dallo sperimentalismo di Ramón Gómez de la Serna, riconosciuto dallo stesso Jardiel come maestro indiscusso, a partire dalla volontà di riscatto di un *humor* fino ad allora relegato a letteratura di second'ordine e ora rinnovato grazie al concetto di assurdo, di *nonsense*, ad accostamenti inediti e incongruenti prodotti per libera associazione. Si impongono così gli assunti bergsoniani mediati dall'assimilazione delle teorie di Ortega y Gasset, a cominciare dalla *deshumanización del arte*, riflesso di una visione soggettiva e arbitraria del mondo esterno che impronta di sé la produzione artistica rinnovata. La ricezione presso la critica e il pubblico è un altro elemento illuminante per tracciare la parabola di scrittore di Jardiel, incompreso in vita per la carica innovativa e rivoluzionaria del suo umorismo, sebbene –come si vedrà– il successo riscosso dai romanzi inclini a rivedere profondamente la questione. In ambito drammaturgico, Jardiel è precursore del teatro dell'assurdo sviluppatosi in seguito, a partire dagli anni '50-'60, che non interessava invece gli impresari del suo tempo, né i circuiti teatrali ufficiali e tantomeno poteva far presa su spettatori ancora legati a un tipo di commedia leggera, povera sia dal punto di vista dei contenuti sia degli aspetti tecnici e sperimentali. Già nel '45, però, Alfredo Marquerí e –cui si deve la prima monografia sul teatro di Jardiel– si esprimeva in modo entusiastico nei suoi confronti, sottolineandone il ruolo di innovatore della drammaturgia spagnola degli anni '30-'50. Stiamo parlando, però, del teatro dell'autore, il settore della sua produzione che per primo è stato riscoperto dalla critica e fatto oggetto di studi volti a recuperarne il senso, le categorie estetiche di riferimento, la carica sperimentale e l'impronta personalissima. Allo stesso modo, anche gli aforismi di recente hanno attirato l'attenzione dei critici. Così, negli ultimi anni, la figura dell'autore e la sua opera sono stati studiati con sempre maggiore assiduità, come dimostra la bibliografia di questo volume, che rende conto in modo esaustivo dell'incremento progressivo della riflessione critica su Jardiel e sulla sua opera. Il romanzo, invece, era rimasto isolato finora, in una posizione marginale rispetto al resto dell'opera jardielesca, toccato solo tangenzialmente e molto di rado dagli studiosi che pure si erano occupati del teatro dell'autore.

Da qui l'opportunità di aggiungere un altro tassello utile alla ricostruzione del profilo di Jardiel e all'analisi approfondita della sua produzione, per colmare una lacuna –come si accennava in apertura– e perché, come si vedrà, dal progetto di scrittura, dalla tecnica e dalle strategie compositive della prosa, del romanzo di Jardiel emergono elementi fondamentali per comprenderne il ruolo di scrittore, gli intenti e le caratteristiche che ne fanno una figura interessante sotto svariati punti di vista: come precursore, come sperimentatore, come ideatore di ibridazioni inedite tra generi letterari e così via.

Ciò vale a partire dal suo peculiarissimo umorismo, per il quale è stato coniato il termine *jardielismo*, per definire un'estetica e uno stile *jardielescos*, appunto, un vero e proprio marchio di fabbrica, un insieme cioè di tratti distintivi del tutto soggettivi, fondati su aspetti come il tono arguto e graffiante che si fa cinico nel teatro e violento e aggressivo nel romanzo; l'identificazione con la tradizione umoristica castigliana e al contempo con lo spirito di trasgressione dei movimenti d'avanguardia; la volontà di rinnovamento radicale; la funzione autotelica dell'umorismo; l'inverosimiglianza considerata come il nucleo principale dell'estetica dell'*humor* e condizione metaletteraria; l'ibridazione e l'innesto di generi letterari e/o di aspetti riconducibili a generi letterari diversi… I quattro romanzi di Jardiel, composti tra il 1928 e il 1932, riflettono tutto questo, declinando i capisaldi fondanti dell'estetica dell'autore in maniera caleidoscopica e ancor più complessa rispetto alla produzione drammaturgica e –ovviamente– aforistica. Così, *Amor se escribe sin hache* (terminato nel '28 e apparso all'inizio del '29) riscuote un eccezionale successo di pubblico, *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) viene accolto con entusiasmo dai lettori e ristampato tre volte (nel '33, nel '37 e nel '39), *Pero… ¿Hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) si rivela un vero e proprio *boom* commerciale e *La tournée de Dios* (1932),

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

con le quattro riedizioni fino al 1937, testimonia l'accoglienza più che positiva dell'ultima *novela* dell'autore. Dalle pagine dei romanzi emergono temi, meccanismi compositivi, tratti estetici complessi e articolati, che questo studio identifica e approfondisce debitamente: dall'onnipresente parodia, che ispira una vena parodico-umoristica personale e vibrante, sorretta dall'umorismo situazionale e dall'umorismo linguistico; all'intertestualità diffusa, al tessuto meta-narrativo, ai cammei letterari; al rapporto di complicità con il pubblico, cui Jardiel ammicca costantemente, che si traduce nell'inserimento di continui interventi nella narrazione, segnalati con asterischi, parentesi, rimandi, note di commento, persino didascalie, in modo del tutto anomalo e trasgressivo rispetto alla concezione vulgata di romanzo. E ancora la tendenza costante e programmatica all'ibridazione dei generi letterari, che assume speciale rilievo proprio nei romanzi, su cui l'autore innesta le tecniche e i modi dell'autobiografia, della drammaturgia, della saggistica, della scrittura epistolare, del genere *noir* e aforistico, del microracconto interpolato e persino della tipografia e delle arti plastico-figurative (uso enfatico dei caratteri, delle immagini, delle illustrazioni, dei disegni, dei rebus…). Non manca neppure il meccanismo auto-referenziale, impiegato umoristicamente a scopi commerciali, sfruttando la tecnica di ripresa dei personaggi da un romanzo all'altro (specie nella trilogia erotico-amorosa) di galdosiana memoria, che qui trascende l'intento di garantire la continuità narrativa per concretizzare un'ulteriore sfumatura parodica, nel momento in cui la tecnica viene piegata a fini auto-promozionali per incrementare le vendite. Il rapporto complice col lettore, necessario oltre che sempre ricercato dall'autore, ne svela il ruolo attivo, compartecipe, imprescindibile per la trasmissione efficace e per la comprensione del messaggio. Oltre al duplice livello dell'umorismo jardielesco identificato dalla critica, che consiste in un primo livello 'facile' o 'primario' e un secondo livello 'intellettuale' o 'secondario', Jardiel col quarto romanzo mette il fruitore del testo di fronte alla possibilità di scegliere autonomamente il percorso di lettura: questi potrà optare per seguire l'ordine logico-cronologico dei fatti, degli eventi (quella che si potrebbe definire la *Fabula*), ricostruibile rispetto alla narrazione personale dell'autore (l'intreccio) grazie alla numerazione dei capitoli, che nell'edizione non segue un ordine sequenziale ma soggettivo, stabilito dall'autore a suo piacimento; oppure potrà decidere di adeguarsi allo sviluppo della storia così come viene presentato nel romanzo, frutto dell'elaborazione creativa dello scrittore. Qualcosa di simile e più elaborato si ritroverà, anni dopo, nel romanzo *Rayuela* (1963) di Cortázar e, in modo ancora più estremizzato, in *Juego de cartas* (1964) di Max Aub.

Insomma, anche e specie i romanzi di Jardiel confermano quanto la critica recente ha rilevato nello studio della sua produzione drammaturgica: la dimostrazione del ruolo di precursore e anticipatore di tendenze e tecniche sperimentali che si diffonderanno solo in seguito, lo sdoganamento del genere umoristico non più relegato a categoria letteraria di secondo piano, la vena parodica e un *humor nuevo* unici, uno sperimentalismo a tutto tondo e una spinta innovativa potente che proprio nella produzione romanzesca possono esprimersi e quindi essere apprezzati appieno. Uno studio necessario, quello sintetizzato nelle pagine del volume recensito, che aggiorna e completa la visione critica sull'autore e sulla sua opera, che offre una riflessione solida e matura su una parte della produzione jardielesca –il romanzo– decisamente trascurata fino ad oggi.

ISSN: 1594-378X

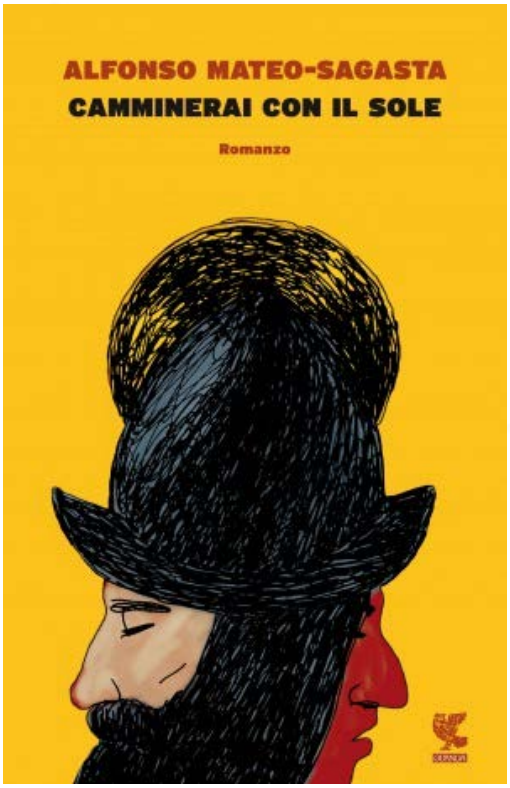
Raccontare l'altro: la letteratura come decostruzione della storia ufficiale

ALFONSO MATEO-SAGASTA, *Camminerai con il sole*, traduzione di Roberta Bovaia, Ugo Guanda Editore, Milano, 2016.

SIMONE BARCO
Università degli Studi di Torino

«Cominciai a pensare al futuro, e con mia grande sorpresa conobbi la paura, non la paura di soffrire e di morire, come quella che avevo provato spesso sino ad allora, ma la paura di vivere»
Alfonso Mateo-Sagasta

Camminerai con il sole (Guanda, Milano, 2016) è il secondo libro tradotto in italiano di Alfonso Mateo-Sagasta, autore di romanzi storici in cui la storia è quasi sempre protagonista: lo scrittore madrileno, già archeologo, scava negli eventi meno conosciuti con occhio nuovo, come avviene nel primo romanzo edito in Italia, *Ladri di inchiostro* (Tropea, Milano, 2010 [2005]), nel quale racconta il *Siglo de Oro* attraverso la vicenda di Alonso Fernández de Avellaneda, misterioso autore di una seconda parte del *Don Chisciotte* apocrifa. A questo, tra gli altri, sono seguiti altri due romanzi con protagonista Isidoro Montemayor, ispettore incaricato dall'editore di Cervantes di indagare sull'autore del falso (*El gabinete de las maravillas*, Ediciones B, Barcelona, 2006; *El reino de los hombres sin amor*, Grijalbo, Madrid, 2014); nella trilogia l'autore svela luci e soprattutto ombre del Seicento spagnolo, con uno sguardo critico e acuto nei confronti della storiografia dominante, che diventa la cifra distintiva di tutti i suoi romanzi.



Camminerai con il sole (*Caminarás con el sol*, Grijalbo, Barcellona, 2011) narra la storia vera di Gonzalo Guerrero, soldato spagnolo che, partito alla volta delle Americhe, nel 1511 naufraga sulle coste dello Yucatán, dove viene catturato da una tribù maya che fa prigioniero lui e un gruppo di suoi compatrioti. Divenuto schiavo, comincia lentamente ad adattarsi alla vita della comunità indigena, fino a divenirne parte integrante, e, una volta liberato, a scegliere di restare a fianco del popolo maya e di ricominciare una nuova vita nel Nuovo Mondo.

Narrato in prima persona, il romanzo racconta in flashback tutta la vita di Gonzalo, a partire dalla sua giovinezza in Spagna, fino alla sua maturità in Messico, dove sceglie di passare dalla parte del nemico. Una scelta questa, che la storiografia spagnola ha fin dai resoconti dell'epoca bollato come sleale, definendo il soldato un traditore e un rinnegato, al contrario dei maya, i quali considerano questo personaggio come un vero e proprio eroe, avendoli aiutati a fronteggiare le popolazioni nemiche così come l'esercito spagnolo, rendendo difficile a Francisco de Montejo e a Hernán Cortés la conquista; ma è anche colui il quale ha

S. BARCO, "Raccontare l'altro: la letteratura come decostruzione della storia ufficiale. Recensione di A. MATEO SAGASTA, *Camminerai con il sole*", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 9-11.
Ricevuto il 31/05/2016 · Pubblicato il 09/06/2016

portato alcune innovazioni in particolare in campo strategico, e viene inoltre considerato il padre del meticciato, essendo il primo europeo con cui la tribù maya degli itzà viene in contatto.

Il punto di vista di Alfonso Mateo-Sagasta è non tanto quello dei maya, quindi quello di considerare Gonzalo Guerrero alla stregua di un eroe, quanto piuttosto la sua volontà è quella di dare peso e carattere a una figura bistrattata dalla storiografia ufficiale; l'operazione è dunque volta, per quanto possibile per un'opera di narrativa, all'oggettività, a tratteggiare la personalità e a spiegare le ragioni dell'uomo. Ciò avviene dando voce a Gonzalo, il quale ripercorre i momenti della propria vita cercando di far comprendere al lettore come sia giunto a cambiare nome, lingua e religione; e le fasi che lo portano alla presa di coscienza e alla scelta finale di schierarsi con i maya sembrano ricalcare le tappe di un cammino di conversione. Fin dall'incipit infatti, Gonzalo afferma di aver vissuto due vite, di essere stato sul punto di morire e di aver ritrovato la luce, di essere rinato dall'altra parte dell'oceano. Rinascere per lui vuol dire scoprire l'umanità di un popolo considerato selvaggio, e da qui ne consegue la messa in discussione di tutto ciò che il suo mondo e la sua cultura gli aveva insegnato e raccontato fino ad allora. Durante la sua carriera militare infatti, egli non si poneva troppe domande, accettando senza remore la propria missione, anzi accettando e credendo alle definizioni di 'selvaggi', 'infedeli', 'inumani' o 'esseri senz'anima', che all'epoca venivano portate avanti dal potere e dalla religione. Da questa nuova condizione invece, esamina costantemente il proprio passato, deplorando i propri errori e le angherie commesse ai danni degli stessi indigeni, disprezzando le ragioni che hanno portato lui come gli altri soldati a intraprendere quel viaggio, vale a dire l'ambizione, l'oro e la fama. Rinascere vuol dire dunque abbracciare un nuovo sistema di valori, ma anche provare nuove emozioni e sentimenti mai provati come l'amicizia e l'amore.

Continuamente nel testo, il protagonista parla di una vita vecchia e di una vita nuova, riferisce di un cammino verso una nuova consapevolezza, e questa idea è sottolineata dalla scelta di Mateo-Sagasta di dividere il romanzo in tre parti, ognuna delle quali introdotta da un'epigrafe dantesca, dagli incipit delle tre cantiche della *Commedia*, proprio a scandire le tappe di un cammino di redenzione, di un percorso verso la verità.

La prima parte, intitolata *La mia rovina*, racconta la vita da spagnolo di Gonzalo, ed è ben metaforizzata dall'immagine dell'Inferno (*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita*) in quanto egli guarda con aria biasimevole a questo periodo e ai misfatti che ha perpetrato ai danni degli indigeni e ancora prima ai danni degli eretici o degli abitanti delle città europee saccheggiate nella sua carriera di soldato al servizio di Gonzalo Fernández de Córdoba.

Il cammino di redenzione passa attraverso il Purgatorio (*Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele*): egli in un primo momento è schiavo del popolo maya –quasi per espiare le proprie colpe– e da questa condizione può prodursi in un esame di coscienza che lo porta a riflettere sul modo che egli aveva di trattare gli schiavi, o sulla scarsa umanità che gli europei avevano in confronto a quelli che consideravano selvaggi: compara ogni elemento dei due mondi arrivando, ragionando su ogni singolo punto, alla scelta finale.

Il "mar sì crudele" che Gonzalo "lascia dietro a sé", è dunque quello della barbarie europea, o meglio della "giustizia" che solo ora scopre essere un modo per celare la crudeltà che muove i conquistatori.

Nella parte conclusiva infine, intitolata *Il mio destino* e aperta da una terzina del primo canto del Paradiso (*S'i' era sol di me quel che creasti / novellamente, amor che 'l ciel governi, / tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti*), si prospetta il futuro e la definitiva presa di coscienza di Gonzalo, e quindi la scelta, da uomo libero, di restare in Mesoamerica e di diventare un maya.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

In questo romanzo, con una scrittura limpida e lineare, viene disegnato un mondo sconosciuto, dalla prospettiva inedita non tanto dei conquistati, ma del conquistatore conquistato, doppiamente critica e accattivante. Perché Gonzalo, catturato dalla nuova cultura, da questa prospettiva ripensa al suo mondo, riconsiderando ciò che nel suo mondo è visto come giusto e legittimo, divenendo così il punto di incontro tra due realtà delle quali ci mostra differenze ma anche similitudini, mettendo a confronto vecchie e nuove abitudini, dimostrando come non solo quelli che venivano considerati selvaggi potrebbero essere anche più umani di coloro i quali si presentavano come detentori delle ragioni assolute, ma soprattutto quanto entrambi i popoli siano semplicemente esseri umani.

Gonzalo matura un'apertura mentale che lo porta a scoprire e a capire le ragioni dei vinti e a farle proprie –e qui traspare la volontà dell'autore di riscrivere la storia da una nuova prospettiva, finora poco sviluppata dalla storiografia europea, ma che la cultura sembra riscoprire, come dimostra, per citare solo uno degli ultimi esempi, la profondità narrativa di *The Revenant* di Alejandro González Iñárritu, che racconta una storia vera per certi versi affine, da un simile punto di vista.

Camminerai con il sole è dunque la storia di un cammino verso il sole, la messa in discussione delle proprie certezze, la sovversione degli ordini del proprio mondo; un libro che, sviluppando la tematica dell'alterità, aiuta a guardare verso l'altro con un occhio scevro da pregiudizi e convinzioni. L'incontro con l'altro permette infatti al protagonista di scoprire e apprezzare la ricchezza della diversità: Mateo-Sagasta ci offre dettagli su questo altro e ci aiuta a conoscere questa diversità grazie anche all'accuratezza documentaria nel descrivere la vita quotidiana maya, che viene illustrata con chiarezza e precisione anche con l'aiuto di frequenti incursioni della lingua maya: molti termini infatti vengono lasciati intatti –e più si avanza nella lettura più questi cambi di codice aumentano, come a voler indicare anche la nostra maggiore consapevolezza– favorendo la mimesi del lettore in questo mondo, tramite gli occhi di Gonzalo. Una scelta linguistica non neutra, dal momento che anche questo è un modo di narrare la storia da un nuovo punto di vista. Un esempio riguarda la denominazione degli aztechi, che non vengono mai chiamati *aztechi* –termine con cui la storiografia europea li ha definiti dal diciottesimo secolo in poi– bensì *mexicas*, che era il nome con cui essi stessi si designavano. Si tratta di un aspetto rilevante per sviluppare un racconto storico che non livelli le parti in causa, ma che dia voce e carattere non stereotipato anche agli sconfitti. Per liberarsi da ogni stereotipo il protagonista deve cominciare a conoscere veramente se stesso, e fin dalle prime pagine si intuisce che il viaggio del soldato è in realtà un viaggio interiore: Gonzalo scoprendo l'altro scopre nuove cose di sé, aggiunge tasselli alla propria personalità, rivede le proprie posizioni. Mentre fino ad allora era stato un soldato qualunque nelle mani del destino, ora ha la possibilità di sovvertire il proprio destino, di sceglierlo, di fare qualcosa di grande non solo per un popolo, ma in primo luogo per se stesso.

Probabilmente non si tratta di una nuova vita quella alla quale porta la conversione, ma di una vita vera: fino ad allora Gonzalo non aveva vissuto, ma si era lasciato vivere: si descrive come un uomo senza sogni, diventato soldato per le circostanze, e che le necessità della vita hanno portato oltreoceano; se prima non aveva avuto la possibilità di scegliere la vita militare o la spedizione in America, ora impara cosa vuol dire scegliere, desiderare, sognare.

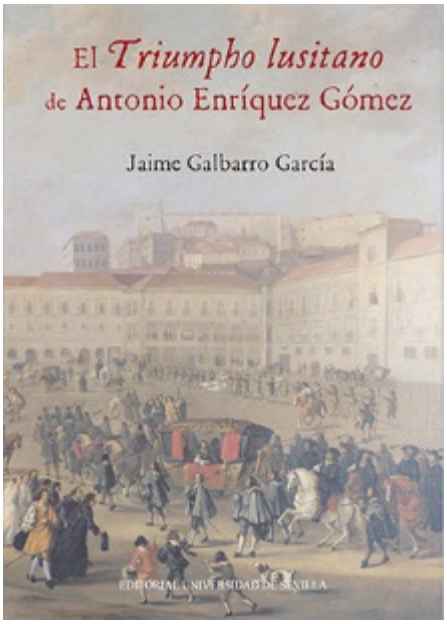
Camminerai con il sole è dunque il viaggio che il lettore compie assieme al soldato spagnolo verso una nuova terra, un nuovo mondo, nuove prospettive, una nuova idea di vita e, in definitiva, una nuova vita.

ISSN: 1594-378X

Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El Triumpho lusitano*, introducción y edición crítica de Jaime Galbarro García, prólogo de Begoña López Bueno, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015, pp. 317

FELICE GAMBIN
Università degli Studi di Verona

Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) è, come indica Jaime Galbarro García nella presentazione del suo lavoro, «uno de los escritores más enigmáticos, escurridizos y heterodoxos de la literatura española del Siglo de Oro» (p. 13). L'autore, che trascorse quasi tutta la sua vita fuggendo dal Santo Ufficio, decise di esiliarsi in terra francese dal 1636 al 1649, per ragioni politiche e per ragioni religiose, e anche se ben integrato come commerciante nella comunità marrana portoghese, fece ritorno in Spagna con lo pseudonimo di Fernando de Zárate firmando molte sue commedie agiografiche o ispirate al Nuovo Testamento prima di essere identificato e finire i suoi giorni nelle carceri di Siviglia.



Il volume consegna agli studiosi l'edizione critica annotata della prima opera a stampa di Antonio Enríquez Gómez: *El Triumpho lusitano*. Pubblicato anonimo nel 1641 a Parigi e qualche mese dopo a Lisbona, lo scritto è una «relación de sucesos» nel quale si narra il viaggio e la missione diplomatica degli ambasciatori portoghesi presso la corte di Francia di Luigi XIII e del potente cardinale Richelieu per cercare un sostegno politico alla *guerra de restauração* e alla recente acclamazione del duca di Braganza come Giovanni IV di Portogallo.

Enríquez Gómez –su sollecitazione e incarico dell'amico scrittore e diplomatico Manuel Fernández de Villareal, che al suo arrivo nel paese transalpino lo aveva messo in contatto e introdotto nella *nação portuguesa* dei *conversos*– mise la propria penna al servizio della causa lusitana in quella che fu una straordinaria macchina di propaganda politica combattuta in mezza Europa contro la casa degli Asburgo, nei salotti parigini, nei palazzi romani, nella corte inglese, svedese e olandese. La speranza era quella che il casato di Braganza instaurasse una politica di tolleranza nei confronti di quanti seguivano la Legge di Mosé simile a quella adottata in Francia. *El Triumpho lusitano*, che vede nell'indipendenza del Portogallo dalla Spagna la promessa di un Nuova Gerusalemme, ha come elemento portante, e a più livelli, una finalità pratica che muove dal bisogno di raccontare e fare conoscere rapidamente gli avvenimenti sia nella corte francese sia in quella portoghese.

Molto opportunamente Jaime Galbarro García illustra e precisa nelle pagine iniziali, con dati di prima mano e frutto di ricerche d'archivio, alcuni aspetti della vita di Antonio Enríquez Gómez, preludio come egli stesso annuncia di uno studio futuro. La biografia del marrano di Cuenca, anche se meglio delineata dopo gli studi di Israël Salvador Révah, di Heliodoro Cordente Martínez e di Carsten L. Wilke, è ancora ricca di troppi punti oscuri e quasi leggendari,

Felice GAMBIN, "Recensione di Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El Triumpho lusitano*, introducción y edición crítica de Jaime Galbarro García, prólogo de Begoña López Bueno, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 13-15.
Ricevuto il 13/08/2016 · Pubblicato il 018/08/2016

tra i quali quello di avere presenziato nel 1660 a Siviglia all'autodafé in cui venne bruciato in effigie (pp. 19-31).

Ma proprio perché *El Triumpho lusitano* è una delle prime opere della guerra di propaganda che vide contrapposte Spagna e Portogallo, Galbarro García consegna al lettore un ampio orizzonte del quadro storico, politico e militare che portò alla *Restauração* (pp. 31-63). Il 1640 fu un *annus horribilis* per il regno di Filippo IV. Approfittando della ribellione in Catalogna, la nobiltà e la borghesia portoghese si sollevarono, uccisero Miguel de Vasconcelos, braccio destro del conte-duca di Olivares, acclamarono re il duca di Braganza. La guerra d'Indipendenza, in cui il Portogallo ebbe come alleati la Francia e l'Inghilterra, si concluse solo nel 1688, con il Trattato di Lisbona. Per decenni la penisola iberica vide fronteggiarsi anche le migliori penne del tempo. A favore del diritto dinastico della casa d'Asburgo, tra gli altri, Diego de Saavedra Fajardo, Francisco de Quevedo, José Pellicer de Tovar, sul fronte lusitano Jacinto Cordeiro, António Sousa de Macedo e, per l'appunto, Antonio Enríquez Gómez.

Una volta inquadrato *El Triumpho lusitano* nelle circostanze storiche dell'epoca, Galbarro García descrive i molti esemplari consultati rilevando le varianti e la presenza di stati diversi nelle stampe di Parigi e Lisbona, senza tralasciare di dare conto di un manoscritto incompleto dell'edizione portoghese. Nel suo lavoro non manca né di sottolinear il fatto che il *Triumpho lusitano* è scritto in lingua spagnola, usando pertanto quella della superba e tirannica monarchia degli Asburgo, né che *El Triumpho lusitano* è stato, come altre opere dell'autore, pubblicato dapprima in Francia e che gli stampatori non dovevano avere molta familiarità con lo spagnolo considerate le numerose ed arbitrarie soluzioni grafiche e linguistiche adottate.

Colpisce tuttavia che *El Triumpho lusitano*, che presenta tutte le caratteristiche editoriali delle «relaciones de sucesos» (tra le quali l'estensione, il formato, la disposizione del titolo, il frontespizio, ecc.), e che dovrebbe soprattutto impiegare un linguaggio chiaro e fortemente informativo, sia scritto impiegando una strofa poetica come la silva, a scapito di una lunga tradizione che contemplava l'uso del *romance*, della *quintilla* o della *copla*. Poco abituale è la *silva*, strofa barroca sì per antonomasia ma non per le «relaciones de sucesos», anche se «podía combinar la ligera narración de los hechos con la digresión ecfrástica en la que el poeta pudiera desarrollar su panegírico a los embajadores y nobles franceses» (p. 138). E significativamente *El Triumpho lusitano*, strutturato su due parti ben definite, la *Dedicatoria* di 141 versi e il *Recibimiento* di 930 versi, abbandona gli endecasillabi e i settenari per due ottave reali solo nella parte conclusiva dell'opera al momento di imprimere solennità al panegirico del re Giovanni IV.

Nondimeno ciò che maggiormente attira l'attenzione sono i continui elementi propri dello stile gongorino, il costruirsi dell'opera su echi, *chiclés* e rimandi all'autore delle *Soledades* e ai suoi seguaci. In tal senso, molto opportunamente Jaime Galbarro García si sofferma in dense pagine sullo stile *cultista*, sui numerosi *loqui obscuri*, sugli iperbati e anacoluti presenti e sulla mancanza di corrispondenza tra il metro e lo stile impiegati con il destinatario dell'opera: i *tres estados del reino de Portugal* (*Dedicatoria*, pp. 237-243, vv. 1-141). Secondo Galbarro García, «Antonio Enríquez Gómez o no estaba familiarizado lo suficiente con la configuración característica de las relaciones de sucesos, o que puso el interés propagandístico que se solicitaba por encima del cumplimiento de las convenciones genéricas» (p. 109).

La specificità della grana compositiva del *El Triumpho lusitano* spinge Galbarro García ad un'attenta analisi del culteranismo dell'autore (pp. 139-209). Un'analisi quanto mai imprescindibile della lingua poetica in quanto assai spesso «bajo la hojarasca del cultismo se refugió un pensamiento heterodoxo, en ocasiones rebelde y reinvidicativo» (p. 148). L'esame porta ad un elenco preciso dei cultismi gongorini impiegati non solo nel *Triumpho lusitano* ma anche in altre importanti opere liriche di Enríquez Gómez, tra queste le *Academias morales de las musas*, *La culpa del primer peregrino*, *El siglo pitagórico*, *Sansón Nazareno*. Pure molte formule stilistiche

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

e sintattiche del *Triumpho lusitano* sono ad un tempo caratteristiche di Luis de Góngora e rappresentative dello stile di Enríquez Gómez.

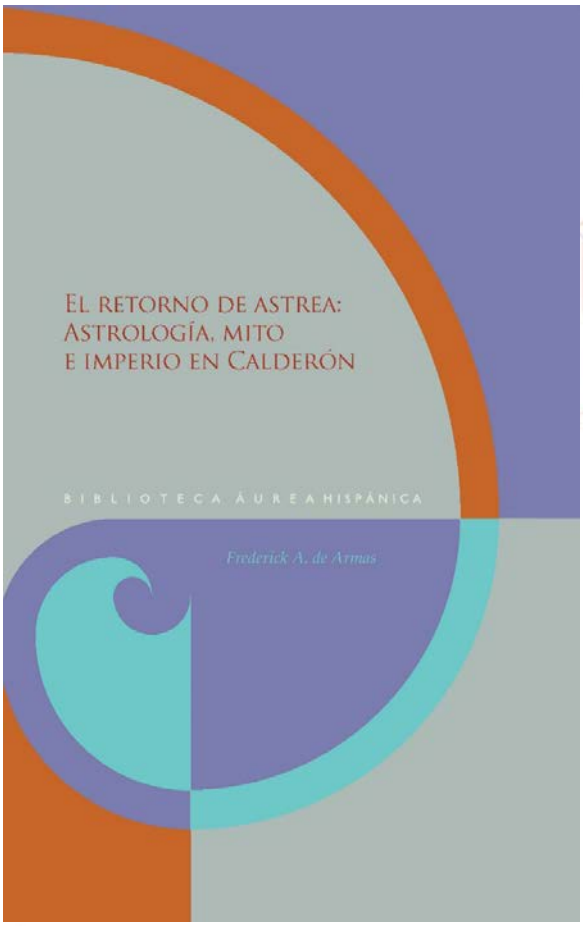
Tanta meticolosità e precisione nell'evidenziare ed annotare l'importanza del cultismo è funzionale a Galbarro García per sostenere, anche nelle battute finali del suo lavoro, che l'uso così generalizzato del "gongorismo" da parte di Enríquez Gómez e di altri autori «permitió, gracias a la poderosa imaginería y al desbordamiento verbal que ofrecía, la inclusión de pensamientos o ideas crípticas que contenían críticas al poder, al Santo Oficio o, simplemente, reivindicaciones de la libertad religiosa en la que deseaban vivir. Fue así como estos autores, desde distintos puntos de Europa y con una cronología extensa, construyeron un "trovar clus" solo abierto a la inteligencia de unos pocos» (p. 284).

La solida edizione del *Triumpho lusitano* e lo scrupoloso ed accattivante studio di Galbarro García, che riprende e rielabora la sua brillante tesi di dottorato discussa a Siviglia nel 2012 e diretta da Begoña López Bueno, testimonia l'accrescersi negli ultimi anni dell'attenzione per la figura e le opere di Antonio Enríquez Gómez. Un vivo e rinnovato interesse che nel solo 2015 ha visto la pubblicazione, in ben due volumi, delle *Academias morales de las Musas* (edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro clásico, dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha) e quella degli Atti del convegno internazionale sull'autore organizzato ad Alcalá de Henares nel marzo del 2013 in occasione del 350 anniversario della sua morte e curati da José Ignacio Díez e Carsten L. Wilke (*Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*. Kassel, Reichenberger).

ISSN: 1594-378X

Frederick A. de Armas, *El retorno de Astrea: Astrología, mito e Imperio en Calderón*, Madrid, Vervuert, 2016, 380 pp., ISBN: 978-3-95487-499-6.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidade da Coruña



En su prólogo a esta traducción, ampliada y modificada, de su conocido estudio *The Return of Astrea*, el profesor F. A. de Armas resitúa los ejes de su investigación en varios puntos críticos que me parecen centrales y que justifican con creces esta revisión y puesta al día de un estudio que, hace treinta años, causó bastante revuelo en el mundo académico y dio lugar a una polémica importante en el ámbito universitario estadounidense. Entiendo que los tres puntos esenciales de esta indagación teórica y erudita son: a) la visión de la mujer a través del concepto de Justicia, relacionada con la figura mitológica de Astrea; b) la "problemática representación del gobierno" (p. 8) en las trece comedias en donde aparece la figura de Astrea, y c) la génesis, minuciosa y elaborada de forma estéticamente muy compleja, de la obra maestra del Siglo de Oro, *La vida es sueño*. Hay otros puntos que De Armas aborda en su inteligente trabajo crítico, pero entiendo que la importancia de su estudio tiene que ver de forma central con la historia de Segismundo y la reflexión sobre el Poder. De hecho, a distintos aspectos del análisis de *La vida es sueño* se le dedican los tres capítulos centrales (IV, V y VI), que han sido preparados previamente por los tres primeros, sobre el significado de Astrea y su tratamiento en obras españolas y europeas del período renacentista y barroco, y que se proyectarán en los cuatro finales. En lo que atañe al aparato erudito que maneja De Armas, parecen muy pertinentes las observaciones sobre la *Astrea* de D'Urfé y sobre la percepción de la figura del monarca francés Henri IV, padre de la reina Isabel, esposa de Felipe IV, en tanto que los conceptos de Justicia, interpretación astrológica y función simbólica del monarca apuntan tanto a la realidad histórica de la época, como a la interpretación simbólica de las tres ideas centrales calderonianas, Amor, Honor y Poder, que configuran la reflexión ideológica de la primera época calderoniana, que culminará en la obra que enfrenta a Segismundo y Basilio, con el trasfondo de la historia paralela de los amores entrecruzados entre la pareja Astolfo/Estrella y la pareja Segismundo/Rosaura (Astrea).

Este planteamiento es, además de atractivo en el terreno crítico, probablemente eficaz en el ámbito del análisis, si se propone como una hipótesis sobre la construcción de los distintos planos estéticos, doctrinales e ideológicos de *La vida es sueño*. El enigma crítico del nombre palatino que adopta Rosaura, precisamente el de la diosa Astrea, se contempla así desde una perspectiva de medio plazo. Asumiendo que la creación de la obra maestra de Calderón se

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, "Recensión de Frederick A. de Armas, *El retorno de Astrea: Astrología, mito e Imperio en Calderón*, Madrid, Vervuert, 2016", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 17-21.
Recibido el 09/11/2016 · Publicado el 30/11/2016

debe ubicar en torno a 1630 (conforme a los análisis y documentación propuestos por Ruano, López-Vázquez y Cruickshank), De Armas nos recuerda que Calderón ha tratado la figura de Astrea en tres obras anteriores, todas ellas importantes para entender la evolución y complejidad del personaje y su simbología: *La gran Cenobia, Las armas de la hermosura* y *El privilegio de las mujeres.* Y que hay otras tres (*La vida es sueño, El monstruo de los jardines, Los tres afectos de amor*). Y que en varias otras obras, tanto comedias como autos sacramentales, Astrea volverá a aparecer como personaje secundario. La sugerencia crítica que expone el investigador es muy consistente: "la diosa de la justicia despertó el interés de nuestro dramaturgo a lo largo de toda su carrera por medio de personajes que se nos muestran íntimamente ligados a los principales conflictos de las obras." (p. 117). De Armas nos recuerda que ya en 1622, año de la eclosión calderoniana en las fiestas de canonización de San Isidro, tanto Lope de Vega como Villamediana abordan el motivo simbólico y teatral en sendas *fiestas* palaciegas y que Lope le había dedicado algunas citas, por ejemplo, en *El peregrino en su patria*, donde queda claro su conocimiento del significado de la diosa de la justicia: "que faltaba en aquel siglo/ la paz y la bella Astrea" (p. 81). Así pues, cuando Calderón aborda su significado en *La gran Cenobia*, representada en 1625, difícilmente puede considerarse como un uso anecdótico. El análisis que se dedica a la compleja red de interrelaciones simbólicas e ideológicas de esta obra resulta completo y esclarecedor para plantearse el trasfondo ideológico y estético de nuestro dramaturgo: Calderón altera a sabiendas la verdad histórica convirtiendo al emperador Aureliano en un tirano y se inventa un inexistente sucesor, Decio, que desposará a Cenobia, la conocida reina de Palmira, proponiendo algo distinto a la historia real de Aureliano: la posibilidad de un reino regido por la armonía y la justicia. Como apunta De Armas, "si tal situación se traslada al momento histórico en que se escribe, parecería forjar un mensaje ambiguo, casi negativo" (p. 143). Dicho de otra manera: parece más sensato tratar de analizar la forma estética e ideológica con la que Calderón sustituye la historia real antigua y el tiempo real contemporáneo para proponer otro tipo de verdad conceptual y estética. Y en ello el análisis de Astrea y sus manifestaciones teatrales resulta pertinente y, sin duda, abre caminos críticos para explorar puntos que hasta ahora han sido algo desatendidos por la crítica académica. A partir de estos preliminares nos enfrentamos a la propuesta crítica que este estudio nos ofrece en el caso de *La vida es sueño.* Punto sobre el que parece obligado detenerse. Como hemos dicho, esto se expone en los tres artículos centrales.

El primero de ellos, que toma como referencia obligada el verso inicial de *LVS*, "hipogrifo violento", con su alusión transparente al hipogrifo de Astolfo en la obra de Ariosto, replantea, con argumentación más afinada, la idea de que los elementos astrológicos y mitológicos tienen más importancia para el esclarecimiento de los contenidos ideológicos y estéticos de la obra que lo que la crítica al uso ha dictaminado. En respuesta a las discrepancias surgidas en la edición original inglesa, De Armas opone tres puntos muy bien sustentados: 1) Frente a la idea de un Calderón católico y ortodoxo (impuesta por don Marcelino) el análisis objetivo de los textos ofrece muchos 'huecos de interpretación' que apuntan a importantes 'resquicios' (en expresión del propio De Armas); 2) El interés de Calderón por los clásicos grecolatinos es evidente y va desde el tratamiento de comedias mitológicas hasta la original reinterpretación de varios autos sacramentales, y 3) La complejidad de los textos calderonianos apunta a "un subtexto político, una visión de la España de Felipe IV" (p. 154). En este sentido parece muy pertinente la observación del estudioso sobre la oposición entre la estética de Lope y la de Calderón, contrastada de forma llamativa, precisamente en el uso del hipogrifo, monstruo bifaz. El planteamiento de De Armas insiste, creo que atinadamente, en la importancia del subtexto ariostesco para la simbología teatral de Calderón y, en concreto, de *LVS.* El desarrollo crítico de estos aspectos requeriría más espacio que el de una simple reseña; me

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

limitaré a apuntar que la exposición de estas ideas en el libro es muy clara y que está presentada en forma de hipótesis general, marco epistemológico importante para que podamos tomarlo como la base metodológica de un debate sobre este tema. En este sentido la observación de que la obra de Lope *El gran duque de Moscovia* es un antecedente obvio de la obra calderoniana (p. 165) parece muy consistente. El capítulo V, "El león monárquico y la serpiente zodiacal" (pp. 173-200) y el VI "El águila mística e imperial" desarrollan, en filigrana y en paralelo a los análisis astrológicos, dos símbolos esenciales en la construcción de *La vida es sueño*, ambos asociados al devenir del personaje Segismundo, a través de su padre biológico, Basilio, y de su 'padre socio-cultural', Clotaldo. La víbora tiene que ver con la predicción astrológica de Basilio, que presenta a su hijo como un nuevo trasunto de la maligna víbora, y el águila, como oposición simbólica a la víbora o a la serpiente en general, está introducido por Clotaldo en lo que, a primera vista, parece una añagaza lógica para determinar la conducta de Segismundo en el doble viaje de ida y vuelta al palacio. Tanto el águila como la serpiente son elementos simbólicos de primer orden en la construcción de lo imaginario, tan potente en el teatro calderoniano; que haya o no haya constancia expresa por parte de Calderón en asociar la serpiente al signo astrológico de Ofiuco, como sostiene De Armas, va a ser, sin duda tema de debate. La apoyatura alegórica de águilas y serpientes tiene, como se sabe, fundada argumentación en el Renacimiento europeo a partir de la difusión de la obra de Alciato y, tal vez, de alguno de los numerosos Autores manejados por el autor de este estudio. En todo caso no parece aventurada (aunque sin duda resulte controvertida) la afirmación de que "Clotaldo desencadena en Segismundo un proceso que culminará con su transformación en un héroe solar que derrota a la serpiente, pero que es capaz de incorporar los elementos más infernales de esta en una visión integradora" (p. 207). En todo caso todas estas observaciones críticas mantienen una sólida coherencia con el doble aspecto en que aparece Rosaura, con un nombre típicamente solar, que incluye 'aura' y con un sobrenombre mítico como Astrea. Dado que Rosaura es hija de Clotaldo, el que en la obra propone el misterio del águila como clave y cifra de Segismundo, parece claro que la propuesta crítica de De Armas permite distintas estrategias de análisis, indistintamente asociables a la astrología renacentista o a la antropología de lo imaginario.

Los cuatro últimos apartados o capítulos del libro, una vez expuesto el modelo epistemológico en el que se incluye la investigación, amplían alguna de estas sugerencias anteriormente planteadas. "Las damas del otoño" (cap. VII) se plantea como una reconsideración de los debates generados por la edición inglesa en los últimos treinta años. El primer punto de debate es la consideración de las obras *El mayor encanto, Amor* y *Los tres mayores prodigios* en su relación con el tratamiento de Astrea. Seguramente no es banal el hecho de que ambas obras son comedias mitológicas, tratadas de forma muy dispar por la crítica. En ambas tenemos a Astrea y en ambas como acompañante de un personaje con el mismo nombre, Libia, y la misma función: ambas son consejeras de una hechicera; en el primer caso, de Circe y en el segundo, de Medea, a quien la tradición mitológica suele presentar como sobrina de Circe. El atractivo de esta situación dramática se proyecta en una obra de gran calado, como es *La hija del aire*, que trata, como se sabe, un tema incestuoso, el amor de Semíramis por su hijo Nino. También aquí Semíramis tiene como criadas a Astrea y Libia, lo que no puede tomarse como anecdótico. En todo caso, De Armas concentra su análisis en las dos comedias mitológicas citadas para aludir al 'intenso debate' (p. 228) generado en torno a *El mayor encanto, Amor.* El debate en cuestión abarca, según el autor del estudio, tres etapas distintas, más o menos centradas en los debates entre Margaret R. Greer, Thomas O' Connor, William R. Blue, Malveena McKendrick y Aurora Egido, entre otros. Probablemente la revisión de este debate a la luz de las últimas aportaciones de los calderonistas dará ocasión a profundizar en aspectos relevantes como son la cuestión de la escenografía o la estética de la representación teatral, asunto capital en

ISSN: 1594-378X

Calderón, pero también en los aspectos que tienen que ver con esos conflictos ideológicos constantes en la obra del dramaturgo: los límites del poder, el Fatum o Hado frente al libre albedrío y las interpretaciones políticas en términos de alusiones más o menos veladas o más o menos producto de la proyección de categorías críticas ínsitas en los propios estudiosos.

Entiendo que este muy amplio capítulo exige, por parte de la crítica, una reconsideración sobre lo que en el debate anterior ha sido importante y accesorio y lo que resultado fragmentario o ancilar. Lo mismo sucede con los tres capítulos finales, que ponen en relación a Astrea con dos de los grandes personajes de la tradición homérica, Aquiles y Ulises, frecuentes en la obra de Calderón, sobre todo este último, tanto en comedias como en autos sacramentales.

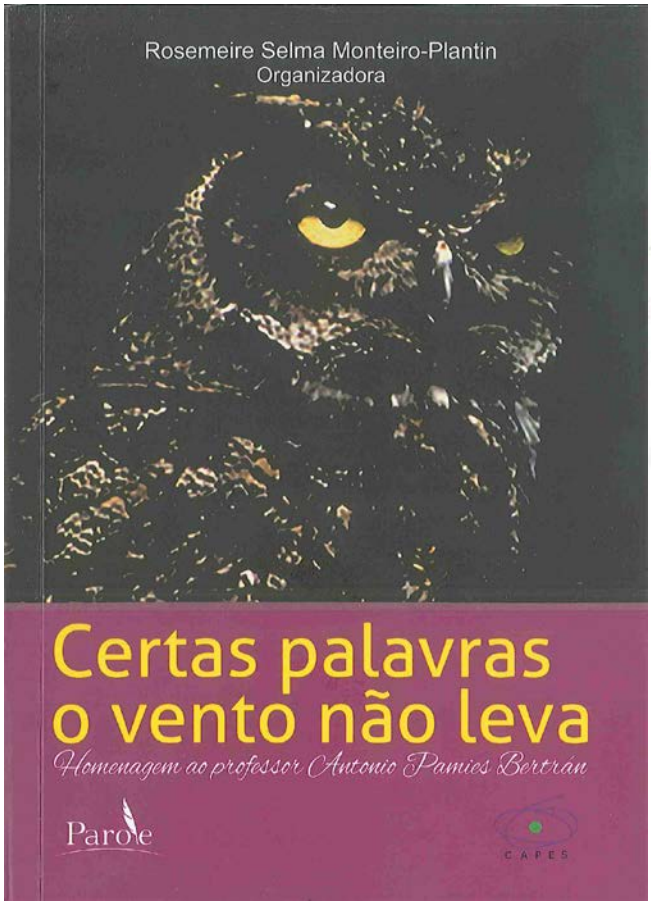
La edición, en términos generales muy esmerada, no se libra de los habituales duendes de imprenta, como cuando el lector se topa con la noticia de que *Ni amor se libra de amor* "representada en 1622" es cinco años posterior a otra, *El golfo de las sirenas*, cuya representación data de 1657. No es la única intromisión de los duendes zascandiles, aunque sí es la más llamativa. Un somero, pero denso, epílogo concluye esta aportación crítica del profesor De Armas. La complejidad del mundo calderoniano explica, sin duda, la atractiva frase que nos propone el autor en las penúltimas líneas del epílogo: "La manera en que Calderón "maltrata" el nombre de Astrea en sus obras indica una visión subversiva que acaba con la disolución del ideal armonioso en una edad manifiestamente corrupta" (p. 350). Algo que seguramente explica en parte la modernidad del teatro de Don Pedro. El volumen se completa con una bibliografía puesta al día, en la que tal vez se echa en falta algún trabajo, como el Antonio Regalado, que habría podido añadir argumentos a los innovadores planteamientos de Frederick de Armas.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Rosemeire Selma Monteiro-Plantin (a cura di), *Certas palavras o vento não leva: homenagem ao professor Antonio Pamies Bertrán*, Fortaleza, Parole, 2015, 432 p.

ISBN: 978-85-67247-02-1

DANIELA CAPRA
Università di Modena e Reggio Emilia



Vorrei portare all'attenzione dei lettori interessati agli studi fraseologici il bel volume che la curatrice, la professoressa Rosemeire Selma Monteiro-Plantin dell'Università Federale di Ceará, in Brasile, ha organizzato in onore del professor Antonio Pamies Bertrán, dell'Università di Granada (Spagna). *Certas palavras o vento não leva* raccoglie i contributi del II Congresso Brasiliano di Fraseologia, celebrato a Fortaleza (Brasile) nel dicembre del 2013, nell'ambito del quale al professore spagnolo fu affidata la conferenza inaugurale. Oltre alla breve presentazione iniziale del volume e al profilo degli autori che lo conclude, la linguista brasiliana inserisce un suo articolo, "Os estudos fraseologicos segundo Antonio Pamies Bertrán", che consiste in un'intervista costituita da precise domande su diverse, rilevanti questioni inerenti alla fraseologia, alle quali il professore risponde sintetizzando il suo pensiero.

I ventidue articoli che costituiscono il libro, scritti da ventitrè specialisti di fraseologia, coprono un vasto territorio che va dallo studio cognitivo delle locuzioni alla fraseologia contrastiva, dai proverbi ai wellerismi, senza dimenticare le questioni didattiche e quelle legate alla traduzione. Un curriculum bio-bibliografico dell'omaggiato chiude il volume. Quattro sono le lingue in cui sono scritti gli articoli: francese, inglese, portoghese e spagnolo, e la prospettiva contrastiva estende l'ambito delle lingue trattate al tedesco, all'arabo, al polacco, allo sloveno e allo slovacco.

Al di là di questi dati quantitativi, che già di per sé sono un indice della ricchezza dell'opera, è da risaltare la qualità dei contributi e la rilevanza degli argomenti trattati. Nell'impossibilità di dar conto di ognuno di essi in modo approfondito, mi limito a dimostrare questo assunto descrivendone brevemente alcuni e accennando, per completezza informativa, agli altri, con pochi dati aggiuntivi, che tuttavia spero potranno servire come punto di partenza per decidere sulla loro lettura.

Il volume si apre con "Para un estudio cognitivo, tipológico y cultural de la polisemia", di Juan de Dios Luque Durán, dove l'autore presenta un panorama dei complessi problemi teorici inerenti alla polisemia, che egli studia, in un più ampio progetto collettivo, da un punto

Daniela CAPRA, "Recensione di Rosemeire Selma MONTEIRO-PLANTIN (a cura di), *Certas palavras o vento não leva: homenagem ao professor Antonio Pamies Bertrán*", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 21-24.
Ricevuto il 30/12/2016 · Accettato il 31/12/2016

di vista comparativo e plurilingue e adottando un approccio tipologico, cognitivo e didattico. Il cognitivismo è poi il punto di partenza dello studio di Enrique Huelva Unternbäumen, "Pragmafraseología: aspectos de una teoría del uso de unidades fraseológicas", che si incentra su usi fraseologici nel discorso orale, per dimostrare la molteplicità delle competenze necessarie all'utilizzo delle espressioni fisse nel parlato. Anche "A teoria cognitiva sobre a metáfora: um exemplo de aplicação ao estudo de somatismos espanhóis e brasileiros", di Elizabete Aparecida Marques, si inserisce nel filone della teoria cognitiva, in questo caso quella classica procedente dalle note concezioni di Lakoff e Johnson; in particolare, si analizzano i somatismi relativi a *cabeza / cabeça* e *cara*, che risultano molto vicini nelle due lingue.

Un taglio comparativo si ritrova in "El valor de 'construcción' de los somatismos reflexivos de daño físico en alemán y la búsqueda de equivalencias en español", di Carmen Mellado Blanco, in cui una specifica categoria di somatismi in tedesco –denominati *Beschädigungssomatismen*– è studiata utilizzando gli strumenti della grammatica delle costruzioni; le unità fraseologiche considerate condividono alcune importanti caratteristiche, come la peculiare struttura sintattica, l'immagine –che esprime un danno autoinferto– e il valore intensificativo globale; una simile coincidenza di forma e contenuto trova nella grammatica delle costruzioni uno strumento ideale di applicazione. A questa interessantissima analisi l'autrice associa una minuziosa illustrazione delle possibilità di traduzione in spagnolo dei *Beschädigungssomatismen*.

Le difficoltà a trasferire fraseologismi da una lingua all'altra sono presentate, attraverso un caso concreto, in "Cultural connotations of winged words in a Translation perspective. 'Aleluja i do przodu': a case study of a phraseological lacuna"; l'autrice, la linguista polacca Joanna Szerszunowicz, illustra la nascita e il significato di un'espressione fissa le cui molteplici implicazioni ne fanno una frase stilisticamente e culturalmente marcata, priva di un'unica traduzione, dal momento che, nella sua unicità, non possiede una forma corrispondente in altre lingue, giacché si basa a sua volta in un frasema; l'autrice propone così differenti strategie a seconda dei diversi contesti in cui è inserita. Restando in ambito contrastivo relativo a una lingua slava, la linguista slovacca Ludmila Mešková riflette su "La phraséologie française du point de vue de la phraséologie slave", presentando un panorama ragionato di linguisti e teorie fraseologiche poco conosciuti in ambito critico di derivazione romanza e anglosassone.

Anche Luis Carlos Ramos Nogueira riflette sulle difficoltà traduttive nel suo "(Re)enunciar a fraseologia: a difícil tarefa do traductor" e lo fa prendendo in considerazione lo spagnolo e il portoghese; basandosi sugli studi teorici di tre figure significative del Novecento, Derrida, Benjamin e A. Berman, presenta una proposta per la traduzione delle espressioni idiomatiche. Della variante linguistica brasiliana si occupano invece Cláudia Xatara e Huélinton Cassiano Riva in "Os culturemas nas expressões idiomáticas", che presentano il concetto di culturema e in particolare un buon numero di espressioni fraseologiche che includono un culturema; sebbene lo studio miri a mostrare la peculiare visione del mondo espressa attraverso tali simboli culturalmente motivati, non si può non pensare anche alle implicazioni di tale specificità, ad esempio in ambito traduttivo. Mirella Conenna nel suo articolo "La traduction de Brassens «a bien des mystères». Notes sur *La legende de la nonne* et sur d'autres chansons" parte da due canzoni di Brassens e dalla loro traduzione in lingue e ambiti culturali diversi per approfondire importanti aspetti inerenti alla traduzione della canzone d'autore, che possiede una pluralità di sfaccettature, che a loro volta danno luogo a molteplici effetti comunicativi talora 'altri' rispetto all'originale.

La contrastività pura è il campo di alcuni articoli che analizzano in coppie di lingue diversi aspetti linguistici o culturali. Così, ad esempio, "El valor de la riqueza en los fraseologismos del olivo en español y en árabe", di Yara El Ghalayini, mette a confronto proverbi e detti nelle due lingue indicate e rileva i punti di contatto, che spiega poi con diverse ipotesi.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Jasmina Markic scrive "Acerca de los verbos venir y priti/prihajati como componentes de perífrasis verbales y de algunas locuciones", dove contrasta il comportamento di questi verbi di movimento in spagnolo e in sloveno e introduce il lettore nel complesso sistema verbale di quest'ultima lingua.

Un terreno poco battuto in questo volume è la fraseografia. Di esso tuttavia si occupa Maria Eugênia Olímpio de Oliveira Silva, con "Espacialização do tempo e fraseografia", dove mette l'accento su un gruppo di locuzioni avverbiali che esprimono un significato temporale attraverso lessemi indicanti spazio, come *a esta altura*; la descrizione lessicografica di due dizionari è confrontata e commentata in tutti i suoi aspetti. Di natura diacronica è "El saber matemático en la tradición lexicográfica española (siglos XVI-XIX)", scritto da Francisco J. García Marcos, che segue le tracce di diversi repertori scientifici analizzati in prospettiva lessicografica; ne scaturisce un quadro delle conoscenze scientifiche dell'epoca studiata, dal quale emergono stimolanti riflessioni.

Girano intorno al cruciale tema della competenza fraseologica, in vista dell'apprendimento / insegnamento linguistico o semplicemente della comprensione del madrelingua, tre articoli: "Análisis de la competencia fraseológica como factor de opacidad", di Pedro Mogorrón Huerta, "A competência fraseológica no aprendizado das expressões idiomáticas", di María Luisa Ortiz Álvarez e "Pautas para la adquisición de competencias receptivas en la fraseodidáctica del FLE", di Mª Isabel González Rey. Nel primo il suo autore riferisce di un'indagine condotta su un gruppo di parlanti nativi per sondare la loro conoscenza di 48 espressioni verbali eterogenee in quanto al registro e alla zona di diffusione. Il secondo è una riflessione, guidata da ampie e solide basi teoriche, sulla complessità del fenomeno fraseologico e, di conseguenza, sulla necessità di lavorare sulle unità fraseologiche certamente a favore dei discenti stranieri, ma anche degli studenti madrelingua. Il terzo articolo espone le linee generali di un metodo sviluppato nell'ambito di un ampio progetto sull'apprendimento della fraseologia e per ottenere un quadro completo della proposta andrebbe letto assieme ai lavori complementari già pubblicati su tale argomento; il modello, pensato per l'insegnamento del francese, può essere esteso ad altre lingue.

Di natura monografica sono "«To build Castles in Spain» - The story of an English proverbial expression" di Wolfgang Mieder e "En boca cerrada no entran moscas: sale temps pour les mouches!", di Jean-Claude Anscombre. Il primo saggio ricerca le occorrenze europee della citata locuzione e delle sue varianti e ricorda al lettore le ricche e mutevoli possibilità interpretative di questa espressione. Il secondo rintraccia quelle del detto proverbiale menzionato nel titolo e dopo aver soppesato diverse possibilità basate su altrettante fonti documentali giunge alla conclusione che esso ha origini spagnole e un'enorme diffusione soprattutto tra i popoli mediterranei. Anche "A fraseologia como marca no léxico regional-popular", di Maria do Socorro Silva de Aragão s'incentra sull'analisi fraseologica e lo fa attraverso testi letterari di quattro autori che intendono riprodurre il linguaggio connotato da regionalismi.

Infine, un taglio più teorico è quello dell'articolo "La variation des séquences figées (SF)", di Salah Mejri e del conclusivo "El compuesto ¿Unidad fraseológica? Carta homenaje a A. Pamies", di Mario García-Page Sánchez. Il primo presenta uno schema completo dei tipi di variazione cui sono sottoposte le unità fraseologiche, anche dette "espressioni fisse": va da sé che il proposito dell'autore è quello di mettere in crisi quest'etichetta, ma lo fa per avanzare la proposta di utilizzare la dialettica fissità-variazione per comprendere meglio i principi che reggono il processo di fissazione. L'articolo di Mario García-Page Sánchez, l'ultimo del volume, è scritto in forma di lettera indirizzata al dedicatario de *Certas palavras o vento não leva: homenagem ao professor Antonio Pamies Bertrán* e inizia con il vocativo "querido amigo"; il procedimento anaforico con il quale l'autore introduce i capisaldi teorici del suo ragionamento ("Sé que sabes que…") gli permette di esprimere sinteticamente i presupposti che portano alla

ISSN: 1594-378X

inevitabile conclusione dello stesso; la domanda retorica che chiude la "lettera" pare infatti non lasciare spazio a una risposta alternativa a quella implicitamente formulata come interpellanza. Un antico proverbio recitava "Entre amigos y soldados cumplimientos son excusados": questa mi sembra una sua sana applicazione.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Estudios recientes de fraseología española

M.ª Auxiliadora Castillo Carballo, *De la investigación fraseológica a las decisiones fraseográficas. Un estudio de interrelaciones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015
ISBN 978-84-16187-04-1
M.ª Auxiliadora Barrios Rodríguez, *Las colocaciones del español*, Madrid, Arco Libros, 2015
ISBN 978-84-7635-895-5

DANIELA CAPRA
Università di Modena e Reggio Emilia

Es indudable que los estudios fraseológicos gozan en España de muy buena salud, ya que a lo largo del año 2015 han aparecido entre otras obras las que aquí reseñamos. Se trata de libros muy diferentes en cuanto a objetivos y extensión, pero con planteamientos e ideas compartidas.

En *De la investigción fraseológica a las decisiones fraseográficas. Un estudio de interrelaciones* la autora empieza abordando el tema de la fraseología desde una perspectiva general, o sea describiendo en primer lugar los avances de la disciplina en las últimas décadas y la creciente consideración de la que esta ha sido objeto, sin pasar por alto la detallada descripción de las diferentes concepciones críticas que atañen a la identificación de sus elementos constitutivos y consecuentemente sus tipologizaciones. Además, no deja de subrayar el papel de algunas gramáticas en la valoración y el tratamiento de las unidades fraseológicas. Estos logros se ponen luego en relación con los planteamientos de la fraseografía. A la presencia y tratamiento de los distintos tipos de unidades fraseológicas en diferentes productos lexicográficos dedica la autora los tres capítulos principales de la obra.

En efecto, los productos lexicográficos dan cabida a las unidades fraseológicas en mayor o menor medida, ya que la inclusión depende del proyecto editorial, que determina el espacio disponible, lo cual lleva como consecuencia el que algunos diccionarios muestran una postura más abarcadora que otros; en general, son las locuciones el tipo más presente en los productos lexicográficos, mientras los refranes quedan casi siempre excluidos, a la zaga –nos informa María Auxiliadora Castillo Carballo– de una tradición inaugurada por la Real Academia Española en 1970, cuando las paremias se excluyeron del diccionario para ser recogidas en una obra *ad hoc*, el *Diccionario de refranes* de Campos y Barella (1975). Las colocaciones no tienen una presencia estable en las obras lexicográficas, pero algunas de ellas las toman en mayor cuenta, como el DEA (1999), según nos comunica María Auxiliadora Castillo Carballo. Sin embargo, también señala que el aspecto colocacional tiene a veces una presencia inconsciente.

Además de la cuestión relativa a los tipos y cantidad de unidades recogidas en estos textos, hay otras de importancia fundamental, como la ubicación –en la macroestructura y en

Daniela CAPRA, "Estudios recientes de fraseología española", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 25-27.
Ricevuto il 30/12/2016 · Accettato il 31/12/2016

la microestructura– o la ordenación, la definición, el contorno, la marcación y la información pragmática acerca de las expresiones mencionadas. Los diccionarios actúan de diferentes maneras, siendo obras con algún tipo de especialización, pero la autora observa que a veces la falta de uniformidad se encuentra dentro de la misma obra, lo cual la lleva a recordar que "el lexicógrafo responsable nunca debe desistir de la labor de mejora del diccionario" (p. 59).

A lo largo de su estudio Castillo Carballo insiste en la necesidad de un tratamiento satisfactorio de los fenómenos fraseológicos desde la perspectiva del aprendiz, para el cual son cruciales no solo las precisiones ligadas a las variedades de lengua distintas de la estándar, sino también las que atañen a cuestiones diatópicas, diastráticas y diafásicas. A estas hay que añadir los lenguajes de especialidad, que presentan expresiones propias, en particular colocaciones. Tanta riqueza fraseológica debería ser transmitida de forma sistemática al estudiante extranjero.

En este sentido, se aprecia la atención de la autora en el análisis de diccionarios de aprendizaje, ya que la función de estos repertorios es fundamental. Castillo Carballo, que ha dedicado varios trabajos a los problemas de enseñanza / aprendizaje del epañol como L2, presenta con indudable competencia los defectos principales de los que adolecen algunas obras, al tiempo que indica acciones dirigidas a la construcción de una lexicografía más útil y adecuada a responder a las exigencias de usuarios extranjeros. Son estas las páginas más acertadas de su estudio, y sería deseable que los lexicógrafos que se ocupan de este segmento editorial leyesen y llevasen a la práctica las sugerencias y las ideas propuestas por la autora de la obra que aquí reseñamos; en particular, nos ha parecido sumamente importante su llamamiento a evitar los sobreentendidos y a conseguir una anotación rigurosa de aquellas unidades que coaparecen en el discurso.

Otra sección particularmente significativa es la que se centra en las locuciones, de las que se da una cumplida descripción y se ahonda no solo en las diferencias respecto de las otras combinaciones sintagmáticas, sino también en los criterios para distinguir las unas de las otras; los ejemplos que ilustran los diferentes tipos de unidad sintagmática están bien elegidos y no dejan lugar a dudas.

Los aspectos criticables de la obra se limitan a una pocas erratas –algunas están en las citas en francés– y a imprecisiones en las referencias a algunos textos de lingüística, ya que hay alusiones a libros que no figuran en la bibliografía final. Quizás el uso de la coma sea un poco superabundante. Finalmente, pensamos que es una ingenuidad la consideración expresada por la autora cuando, al hablar de la neología semántica, afirma que el recurso a palabras que ya existen se debe a que, de lo contrario, el vocabulario de un idioma sería inabarcable y nadie, ni siquiera los nativos, lo podrían aprender.

En conclusión, y a pesar de estos pequeños fallos, *De la investigación fraseológica a las decisiones fraseográficas. Un estudio de interrelaciones* es un trabajo útil, que, además de proporcionar un repaso de la historia de la disciplina en una óptica abarcadora, recordarnos la definición y el límite de sus unidades constitutivas y la caracterización de estas últimas en los diccionarios, ofrece también importantes sugerencias lexicográficas, a partir de las cuales se podrían realizar diccionarios bien hechos para aprendices extranjeros. Hay que tener en mente que la lengua española es una de las más estudiadas en el mundo y el aspecto didáctico es relevante tanto en sentido cultural como económico.

En *Las colocaciones del español*, la autora, María Auxiliadora Barrios Rodríguez, se ocupa de las unidades sintagmáticas que no constituyen enunciado y en particular de las colocaciones, aunque no renuncia a focalizarse en las locuciones, a las que dedica un capítulo de la obra. La colección de la que forma parte este libro marca las pautas de su tamaño y demás características, por lo cual su reducida extensión se debe al hecho de estar este volumen entre

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

los que presentan un tema de manera sintética pero no simplista, tal y como recomienda la línea editorial. Por esta razón, no vamos a encontrar aquí una presentación general de la fraseología, de su historia y líneas teóricas, sino un enfoque directo sobre el tema. Al final de la parte explicativa hay unos ejercicios con relativas soluciones, en los que se refleja su visión teórica sobre la definición de colocación. A pesar de la escasa extensión del volumen, el tratamiento del tema resulta completo. La autora adopta lo que podemos llamar una visión amplia del fenómeno colocativo, en el cual da cabida a combinaciones sintagmáticas en las que la relación de los componentes no pasa de ser a veces una restricción debida al mero alcance semántico de las palabras. Eso ocurre en particular con las unidades nominales.

Al clasificar las colocaciones desde el punto de vista semántico se va fijando, para la descripción de los diversos tipos de colocación, en los rasgos que caracterizan la relación entre los dos elementos que, combinados, constituyen una colocación. Introduce así la teoría de Mel'čuk, que se basa en el concepto de frasema como combinación no libre y que por lo tanto no se puede formar solo a partir de un cierto contenido nocional general sobre la lengua, sino que necesita algún tipo de información adicional. Buen ejemplo de este concepto puede ser "café solo" en cuanto a la colocación (en este caso, formada de nombre + adjetivo). Otro tipo de frasema es la locución, cuyas diferencias con la colocación se explican claramente, aunque los ejemplos ilustrativos no están siempre bien elegidos, como en el caso de "dar la lata", que no es una colocación, sino una locución verbal. En cuanto a los casos de combinación de un verbo con un sustantivo en función de sujeto, casos como "mugir la vaca" o "aullar el lobo" son lo que Coseriu ha llamado "solidaridades léxicas", y más concretamente del tipo multilateral; su presencia entre las colocaciones es bastante discutible.

Un mérito de la autora de *Las colocaciones del español* es el de querer ahondar en las fronteras de las colocaciones, intentando establecer la relación mutua entre estas, las locuciones, los compuestos y los sintagmas libres. Se enfrenta además con el complejo tema de la relación entre la colocación y la combinatoria restringida, dejando en claro que no hay identidad entre ellas y que el segundo es más amplio que el primero, pero sin llegar a sugerir criterios distintivos.

Quizás la tentativa de dar una explicación precisa para cada fenómeno no deja en suficiente luz la arbitrariedad que a veces impera en las restricciones combinatorias cuando actúa el uso tradicional; el resultado es que las explicaciones a veces son poco convincentes. Además, al intentar definir estos conceptos, tan resbalosos, la autora incurre a veces en contradicciones, ya que la realidad de la lengua muestra el límite de las tentativas de encerrar en una oración unos fenómenos tan complejos como los diferentes tipos de colocación.

María Auxiliadora Barrios Rodríguez ofrece en las páginas de *Las colocaciones del español* una reflexión sobre este complejo tema, en la cual en parte ya revisa algunas de sus posiciones precedentes; quizás pueda ser un paso adelante hacia otros trabajos futuros que sanen las imprecisiones de este.

ISSN: 1594-378X

Félix San Vicente (director y coordinador), *GREIT. Gramática de referencia de español para italófonos*, Bolonia, CLUEB - Ediciones U. de Salamanca, 2013-2015, 1 559 pp.

ISBN 978-88-491-3845-0

IGNACIO ARROYO HERNÁNDEZ
Università Ca' Foscari - Venezia

La *Gramática de referencia de español para italófonos* (*GREIT*), con sus tres volúmenes y más de 1500 páginas, irrumpe poderosamente en la escena gramaticográfica del español y los estudios contrastivos español-italiano. Dirigida y coordinada por el profesor Félix San Vicente, de la Universidad de Bolonia, *GREIT* constituye una obra colectiva de nueva planta y, al mismo tiempo, la culminación de un proyecto desarrollado por el Grupo LICEI, constituido por investigadores y profesores de español, que ha producido valiosos trabajos como *Partículas / Particelle* (2007), *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola* (2008 y 2010) y *Núcleos* (2012).

GREIT se presenta como una gramática teórica, descriptiva, de consulta y de referencia, del español general actual, y al mismo tiempo como una gramática contrastiva monodireccional (español > italiano) cuyos destinatarios, como reza el propio título, serían en principio italófonos. La obra se articula en tres volúmenes, con una progresión descriptiva que desde las unidades gramaticales y sus funciones (volumen I: *Sonidos, grafías y clases de palabras* (2013)) llega hasta las funciones y relaciones sintácticas y discursivas fundamentales (volumen III: *Oración, discurso, léxico* (2015)), pasando por el estudio del verbo, perno entre la morfología y la sintaxis (volumen II: *Verbo: morfología, sintaxis y semántica* (2013)). Los diversos autores reflejan evidentemente su idiosincrasia en los propios capítulos, pero comparten unos planteamientos generales (vid. Introducción a cada uno de los volúmenes), metodológicos y descriptivos que confieren a la obra un carácter orgánico, que la aleja de una mera agregación de trabajos.

Cada capítulo muestra una estructura tripartita. Una primera parte, de carácter introductorio, realiza una doble contextualización: por un lado, presenta el objeto de estudio en su colocación dentro del sistema; por otro, expone las cuestiones principales que tal objeto plantea y el tratamiento que han recibido en la tradición gramaticográfica española e italiana. La segunda parte contiene el cuerpo doctrinal y constituye el núcleo del capítulo. La tercera parte proporciona un rico itinerario bibliográfico para profundizar en las cuestiones abordadas,

Ignacio ARROYO HERNÁNDEZ, "Recensión de F. San Vicente (dir. y coord.) *GREIT. Gramática de referencia del español para italófonos*", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 29-35.
Ricevuto il 28/12/2016 · Accettato il 31/12/2016

fundamentar posibles líneas de investigación y recabar orientaciones con perspectiva contrastiva y didáctica. Debe señalarse que la ingente cantidad de referencias bibliográficas manejadas por los autores se metaboliza sintéticamente en la parte doctrinal, depurada de aparato bibliográfico en la superficie, y por tanto de lectura más directa y ligera.

GREIT constituye una gramática moderna, que no duda en adoptar nuevos modelos teóricos cuando estos se encuentran consolidados en la lingüística actual. Así, por citar solamente algún ejemplo, se adopta la teoría de la predicación generalizada, se reconoce el carácter endocéntrico del sintagma preposicional, se adopta el aspecto como categoría a partir de la cual explicar los usos de los tiempos verbales, se describen aspectos prosódicos (en relación a los marcadores discursivos y conversacionales, a las relativas explicativas, etc.) y se adopta un enfoque textual y pragmático de la puntuación. Puede afirmarse, por tanto, que *GREIT* posee una línea propia. Al mismo tiempo, sin embargo, en lo que constituye sin duda uno de sus puntos fuertes, esta obra toma en consideración todo el bagaje de estudios previos acumulados de las más diversas procedencias: desde la tradición gramatical grecolatina, española e italiana hasta estudios recientes de lingüística histórica y tipología lingüística, pasando por la bibliografía contrastiva. En este sentido, los aspectos históricos contribuyen a esclarecer cuestiones relativas a las conjunciones o a los tiempos verbales, el estudio de la distribución de los relativos se apoya en presupuestos generativistas y elementos de lingüística tipológica y pragmática contribuyen a fundamentar la exposición sobre las construcciones condicionales. En definitiva, una obra con voz propia que integra, con un criterio de utilidad, todo aquello que puede contribuir a clarificar las cuestiones planteadas.

Los autores de *GREIT* orientan sus capítulos hacia el destinatario italófono de la obra, lo cual se refleja tanto en las observaciones contrastivas en sí como en la mirada del investigador, en la selección de los aspectos a tratar y en la articulación de algunas exposiciones. Así, el capítulo dedicado a la fonética y la fonología contiene indicaciones acerca de la articulación de secuencias con dos vocales iguales (/aa/, /ee/, etc.), las consonantizaciones de fonemas vocálicos en su realización o las variaciones estilísticas o rítmicas del acento, cuestiones todas de especial interés para quien no posee el español como lengua nativa. La categoría transversal y heterogénea del adverbio merece, por su parte, un capítulo en que se adopta una primera clasificación semántica en virtud de las ventajas contrastivas y didácticas que esta ofrece, y que mantiene por tanto los adverbios demostrativos dentro de la clase semántica a la que se adscribirían (manera, lugar, tiempo). Coherentemente con esta solución, se adopta igualmente una clasificación semántica para los complementos circunstanciales. El capítulo dedicado a la "subordinación adverbial" opta por el mantenimiento de unas etiquetas actualmente cuestionadas pero cómodas, razonables y prácticas en una obra como *GREIT*, y el capítulo dedicado a las subordinadas sustantivas incorpora un criterio de clasificación específicamente contrastivo. De nuevo en clave contrastiva y de focalización en el destinatario de la obra han de entenderse la insistencia en los esquemas acentuales de las formas verbales del español, la elección de expresiones con verbo de comunicación verbal, de percepción o epistémico como introductores sintácticos de discurso reproducido o el espacio concedido a los procedimientos no sistemáticos de formación de palabras, con frecuencia objeto de un tratamiento marginal pero enormemente productivos.

La tradición académica en general, y muy especialmente la *Nueva gramática de la lengua española* (2009), constituyen, como no podía ser de otra manera, una referencia indispensable para *GREIT*. Ello no impide a los autores coordinados por San Vicente adoptar una línea de trabajo plenamente autónoma, lo cual conlleva disociaciones respecto a la *NGLE* en varios niveles. El capítulo dedicado al adjetivo reconoce la existencia de la categoría de adjetivos adverbiales, intensionales o bien eventivos, a diferencia de la *NGLE* pero en consonancia con cuanto hacía ya la *GDLE* (1999). La distribución de dos capítulos dedicados a los marcadores,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

desgajándose los conversacionales del grupo general de marcadores del discurso, responde asimismo a una elección fundamentada por parte de los autores, como el amplio espacio dedicado a la noción de tema en el contexto de las unidades de la morfología. Tampoco en la distribución de las construcciones consecutivas se sigue la propuesta académica. El examen de la morfología verbal introduce la distinción entre formas con diptongo sistemático y formas con diptongo variable, ausente en la *NGLE* y dotada de un interesante potencial didáctico. El capítulo dedicado a la *consecutio temporum* refleja su concepción como tipo especial de cronología relativa, siguiendo el trabajo de Rojo y Veiga en la *GDLE*. El capítulo relativo a la puntuación, por su parte, subsana ciertas lagunas detectadas en la *NGLE*. La disociación respecto a la *NGLE*, en todo caso, no responde a una cuestión de principio, sino –de nuevo– a una búsqueda de eficacia en la descripción desde el punto de vista del destinatario. Así, para soslayar el incómodo debate sobre qué ha de considerarse una perífrasis verbal de participio, el autor del capítulo correspondiente señala que se tomará por tal, simplemente, aquello que por tal reconoce la *NGLE*. De esta última afirmación no debe extraerse la conclusión de que *GREIT* rehúya cuestiones espinosas. Al contrario, cuestiones no resueltas y polémicas, clásicas o recientes, reciben atención: desde la (in)existencia de fonemas explosivos, realizados sin el rasgo de explosividad, a la dicotomía entre *ser* y *estar*, pasando por la posición del adjetivo en el sintagma nominal o el complemento directo preposicional. En este mismo sentido, ante la cuestión de la adscripción de la fraseología al ámbito de la gramática o de la lexicografía, la respuesta de *GREIT* es la incorporación de un breve capítulo que da cuenta del problema, de la gran variabilidad diatópica y de las dificultades en orden contrastivo.

La tradición de estudios contrastivos español-italiano –para la que el estudioso tiene un exhaustivo portal de acceso, www.contrastiva.it, proyecto dirigido por el profesor San Vicente– ha ido afinando con el tiempo la precisión de sus análisis. Uno de los aspectos más destacables de *GREIT* es sin duda la fina sensibilidad del contraste interlingüístico que plantea. Tanto el lector hispánico como el italófono repararán constantemente en aspectos divergentes (o convergentes) que hasta entonces habían de resultar opacos, y que van más allá de las intuiciones de quien posee un buen conocimiento de ambas lenguas. Así, el capítulo dedicado al nombre plantea disimetrías en relación a la concordancia con nombres cuantificativos de grupo (esp. *un grupo de amigos salió/salieron*, it. *un gruppo di amici uscì*, **un gruppo di amici uscirono*); el capítulo consagrado al infinitivo llama la atención sobre el hecho de que a colocaciones de infinitivo + sustantivo españolas correspondan frecuentemente en italiano construcciones con sustantivos deverbales (*comida para llevar / cibo da asporto*); también en relación al infinitivo, se detectan restricciones aspectuales inexistentes en italiano: la agramaticalidad de **el nacer de un gran amor* radicaría en que el infinitivo ha de tener una lectura aspectual durativa y no puntual, exigencia desconocida en italiano, que admite *il nascere di un grande amore*; de nuevo el español presenta mayores restricciones en las construcciones absolutas y de adjuntos libres de participio de algunos verbos inergativos de movimiento: **Salido el director, el maestro continuó la clase* frente a (it.) *Uscito il direttore, il maestro continuò la lezione*; tampoco en español resulta posible la omisión del verbo auxiliar en los tiempos compuestos en algunas subordinadas, especialmente modales y causales, donde sí resulta posible en italiano: (esp.) *El ministerio fiscal quiere archivar la denuncia porque ha llegado fuera de tiempo* frente a (it.) *Il PM vuole archiviare la denuncia perché arrivata fuori tempo*; otras divergencias se manifiestan en ámbitos raramente abordados con perspectiva contrastiva, como las preguntas de eco: en las interrogativas de reacción adversa introducidas por *cómo /come*, en español se admite la presencia de *que* siguiendo al adverbio, mientras que en italiano resulta agramatical *che*: (esp.) *¿Cómo {que ~ Ø} a tu primo lo detuvo la Policía?*, (it.) *Come {*che ~ Ø} tuo cugino è stato fermato dalla Polizia*?. En relación con este fenómeno se halla otro aspecto, observado en *GREIT* con la lente contrastiva, que resulta novedoso: en el capítulo dedicado a las funciones informativas, se da cuenta

ISSN: 1594-378X

de la imposibilidad de topicalizar el participio de un verbo compuesto en español, a diferencia de cuanto sucede en italiano: (esp.) **Enviado, no lo ha con seguridad*, (it.) *Spedito, non lo ha di certo*. Para cerrar esta serie de ejemplos, señalamos de nuevo la elevada sensibilidad interlingüística incluso en el capítulo dedicado a la puntuación, donde se indica cómo el símbolo de los dos puntos (:), usado en la yuxtaposición de oraciones, no permite en español la explicitación semántica mediante un conector sucesivo, mientras que en italiano sí: **Ha ganado la lotería: por eso, se ha podido comprar una casa. /Ha ganado la lotería; por eso, se ha podido comprar una casa*, (it.) *Ha vinto la lotteria: perciò si è potuta comprare una casa*.

La naturaleza altamente específica del contraste interlingüístico convive en *GREIT* con una mirada amplia sobre los temas examinados. La contextualización teórica que acompaña a cada una de las cuestiones ilustradas dota a la explicación de un carácter sistémico. Así, el capítulo que revisa las unidades de la morfología parte de la tipología lingüística para indagar en la naturaleza de la palabra y en los mecanismos que regulan su conformación, dando respuesta a por qué existen las unidades y por qué son como son. De la misma forma, el capítulo que se ocupa de los fenómenos del leísmo, loísmo y laísmo recurre para su descripción a nociones de historia de la lingüística, que presumiblemente llevarán autónomamente al lector a interpretar tales divergencias respecto a la norma con un prisma alejado del prejuicio lingüístico. El capítulo dedicado al infinitivo, antes de aventurarse en la descripción de sus usos, realiza una muy interesante síntesis teórica acerca de su naturaleza categorial, que subyace a cuanto sigue en la posterior exposición. Este afán por dar un paso atrás en la observación y obtener así visiones de conjunto en las que los elementos del sistema pueden interpretarse adecuadamente, se plasma, asimismo, en elecciones como la de situar el estudio de la cuantificación dentro del ámbito de la oración, el estudio de los verbos de apoyo como manifestaciones particulares de los verbos vacíos, el estudio de la negación gramatical junto a la negación léxica o el estudio de la coordinación como fenómeno gramatical global en que se enmarca la coordinación oracional.

Desde lo más general, por tanto, hacia lo más particular. *GREIT*, con el punto de partida amplio e integrador señalado, desciende al análisis más exhaustivo de los fenómenos, que incluye numerosos aspectos hasta ahora con frecuencia descuidados en otros trabajos. Así, el estudio de los clíticos recorre sus características ortográficas y morfológicas, sus posibilidades combinatorias, su clasificación, los cambios semánticos y pragmáticos que implican determinados usos, el valor pragmático y estilístico que adoptan en algunos contextos y, naturalmente, las convergencias y divergencias contrastivas con los clíticos italianos. De la misma forma, el análisis de una forma como el cuantificador indefinido "todo" ocupa cuatro páginas, que no descuidan su participación en estructuras lexicalizadas. El análisis de los numerales cardinales, raramente abordado de manera exhaustiva en otras obras, examina su uso en la expresión de las horas del día, con indicaciones ortográficas. El capítulo dedicado a las subordinadas sustantivas incluye un apartado consagrado a los usos marcados diatópicos, diamésicos y diafásicos, en relación a la alternancia modal indicativo/subjuntivo, y remite a frecuencias extraídas del corpus CREA. El examen de las construcciones condicionales, que recurre a elementos de lingüística tipológica y pragmática, se detiene en el esquema anankástico, llega a señalar divergencias de uso en función del sexo del esquema *si* + *imperfecto* + *condicional*, y, constatadas las disimilitudes contrastivas, propone un intento de interpretación de las mismas. El capítulo relativo al discurso reproducido recoge todas las propuestas de relación sintáctica entre el segmento reproducido y la expresión introductora, y en su recorrido entre lo pragmático y lo puramente lingüístico recurre a los conceptos de polifonía, relevancia y argumentación. El carácter exhaustivo de *GREIT* podemos detectarlo en el contraste sistemático de unos marcadores conversacionales con otros, o en el minucioso recorrido por la formación de los distintos tipos de nombres mediante sufijación en el capítulo dedicado a la formación de palabras.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Esta exhaustividad, aparejada a la visión contextualizada de los fenómenos, permite a *GREIT* superar el carácter anecdótico y caótico que en ocasiones presentan las observaciones, contrastivas o no, que se encuentran en el tratamiento que de ciertas cuestiones realizan otros trabajos. Así, la omisión del artículo en español se revisa de manera ordenada atendiendo a aspectos sintácticos, léxico-semánticos y textuales. El recorrido por las preposiciones del español se realiza mediante una descripción del sistema y de los valores invariantes de las unidades, más allá de simples enumeraciones de usos. Temas con frecuencia marginales reciben en *GREIT* atención de manera ordenada, como la interjección, vinculada a la onomatopeya y a toda una serie de unidades afines como las fórmulas rutinarias de contacto. La exposición acerca de la irregularidad en la morfología verbal se construye de manera metódica, estricta y ordenada a partir de instrumentos conceptuales como las líneas morfológicas de irregularidad, los tipos de irregularidad o las condiciones necesarias para la irregularidad. Superando observaciones volubles e impresionísticas acerca de las construcciones pasivas, *GREIT* realiza un estudio profundo y sistemático que revela, con indicaciones de frecuencia, su plena vigencia en español, frente a cuanto suele afirmarse, y a la existencia de sutiles restricciones aspectuales. La misma sistematicidad se observa en el estudio de los marcadores discursivos, en el que se parte de una hipótesis de significado procedimental descomponible en instrucciones semánticas para llegar a una descripción rigurosa y sistemática. Tampoco temas menos recurrentes y abordados en precedentes trabajos, como la exclamación o la puntuación, se hallan privados en *GREIT* de una exposición novedosa y con pretensión de exhaustividad, dentro de los límites físicos de una obra como esta.

GREIT constituye una gramática del español general que da cuenta, en cada uno de los capítulos, de la enorme pluralidad de esta lengua en los diversos ejes de variación. En relación al eje diatópico, y en consonancia con el policentrismo del español actual, *GREIT* adopta una estrategia congruente a lo largo de los tres volúmenes: parte de aquello que resulta compartido por la mayor parte de los hispanohablantes en todo el espacio físico de la lengua, para después descender de manera ordenada hasta las peculiaridades y posibilidades de las diversas áreas lingüísticas de España y América, respetando, por decirlo así, las circunstancias demográficas. Esta atención por la variación en el espacio físico se manifiesta desde el primer capítulo del primer volumen, dedicado a la fonética y la fonología, y hasta el último capítulo del tercer volumen, destinado a la fraseología. Si bien a medida que se avanza hacia lo discursivo emergen necesariamente con mayor frecuencia los contrastes intralingüísticos, encontramos precisas indicaciones diatópicas en la descripción del sistema de los posesivos, la morfología verbal, los usos del perfecto, los apéndices interrogativos o las interrogativas directas, por citar solo algunos temas. Evitando emitir observaciones dialectológicas anecdóticas, se facilita además al lector información relativa a la estimación social y a la aceptación, por parte de la norma correspondiente, de que goza cada posibilidad reseñada, como se requiere especialmente quizás en una obra dedicada a un público no nativo. En este mismo sentido, y en una obra orientada al español de un hablante culto, la atención por la variación diafásica e incluso diastrática se ve siempre acompañada por las pertinentes indicaciones acerca de los contextos de uso y de la sanción social. Es de agradecer que *GREIT*, en calidad de obra sincrónica que pretende describir el español de hoy, muestre apertura para recoger y describir usos relativamente novedosos que, con frecuencia, resultan ausentes en otras gramáticas o, en algunos casos, son simplemente mencionados como fenómenos coloquiales. La recategorización del nombre como adjetivo (*muy hombre*), el uso de la conjunción copulativa *y* en la expresión intensificadora *y todo* (*Me he comprado un coche con aire acondicionado y todo*), la coocurrencia de conjunciones copulativas y disyuntivas separadas por una barra (*Menores en situación de desprotección y/o conflicto*) o la descripción del término *quedada* ('reunión informal de personas que se han conocido en internet') en el capítulo dedicado al participio, pero con implicaciones desde el

ISSN: 1594-378X

punto de vista de la morfología léxica, son algunos ejemplos de los usos novedosos descritos. Cabe señalar, por último, y en relación al carácter actual de *GREIT* que, a propósito de parataxis e hipotaxis, géneros textuales y convenciones discursivas, se refieren observaciones extraídas de manuales de estilo para la comunicación escrita en la web, algo posiblemente insólito pero sin duda pertinente hoy.

Uno de los aspectos más destacados de una gramática contrastiva como *GREIT* es la abundancia de ejemplos proporcionados por sus autores. Se trata de usos extraídos de las más variadas fuentes textuales, incluyéndose las más recientes, pero también de secuencias construidas por los propios autores sin resultar, en ningún caso poco naturales. Los ejemplos se ven acompañados por muy cuidadas traducciones al italiano que manifiestan la simetría o disimetría funcional o gramatical de la estructura. El ojo contrastivo bien entrenado puede encontrar disimetrías en cualquier circunstancia, y así, el autor del capítulo dedicado al participio da cuenta de una divergencia entre español e italiano en lo que se refiere a la omisión en esta última lengua del verbo copulativo *essere* en construcciones subordinadas condicionales con *se*, y se sirve para ilustrarlo de cuanto se lee en la etiqueta de una botella de vino *Colli Bolognesi Pinot Bianco Spumante*: *Uso: da aperitivo se asciutto, da fine pasto se amabile*, que en español no podría traducirse con **Uso: de aperitivo si seco, de postre si dulce.* Por otra parte, el rigor no tiene por qué estar reñido con la amenidad, y diversos ejemplos contienen una cierta carga humorística o mordaz: *Estos "señores políticos", si se puede llamarlos así, son todos una pandilla de mangantes*.

En cuanto obra de referencia y también de consulta, *GREIT* ofrece un acceso puntual, fácil e inmediato a las informaciones contenidas. Desde el punto de vista terminológico, puede señalarse que se ha evitado un uso excesivo y despreocupado de tecnicismos. En todo caso, su empleo suele acompañarse, allí donde que se considera oportuno, de una explicación previa en la parte introductoria de los capítulos. En general, se opta por la terminología más usada y consagrada por la tradición (especialmente *NGLE* y *GDLE*). Evidentemente, gran atención a las etiquetas se presta en aquellas cuestiones donde, precisamente, usos inadecuados de las mismas podrían haber oscurecido el análisis de los contenidos, como en el caso del discurso reproducido. La visión de la gramática como sistema complejo donde unos niveles funcionan en imbricación con otros tiene su reflejo en la propia trabazón interna de la obra: el tema del doblado de pronombres se examina teniendo en consideración las funciones informativas, y el examen de los complementos del verbo alude a las funciones semánticas, por poner solo dos ejemplos. Para facilitar y favorecer estos desplazamientos, *GREIT* propone un sistema de referencias internas y cruzadas a lo largo de sus 49 capítulos, además de dos completísimos índices de materias y de voces al final del tercer volumen. Por otra parte, además del índice general de contenidos que presenta cada volumen, los capítulos vienen encabezados por un propio índice sintético. El aparato bibliográfico se manifiesta por un lado en los itinerarios contenidos en los capítulos y también en una extensa bibliografía crítica al final de cada volumen. Junto a esta se ofrece una bibliografía de fuentes textuales. Desde el punto de vista gráfico, *GREIT* presenta un diseño agradable y limpio. Además de la legibilidad textual, favorecida por la elección tipográfica y un espaciamiento amplio, el acceso a las informaciones se facilita en diversas ocasiones por medio de tablas, como las ofrecidas para presentar aspectos relativos a la morfología verbal, los verbos de apoyo, las unidades de la sintaxis, los condicionales complejos o la formación de palabras. Cabe destacar, asimismo, y a pesar del carácter colectivo de la obra, el uso coherente durante las casi 1600 páginas de las diversas siglas y signos, cuya lista se ofrece al comienzo de cada volumen. Tal coherencia es particularmente bienvenida en relación a los signos que remiten a los conceptos como gramaticalidad, corrección, aceptabilidad o adecuación, y ha de deberse, necesariamente, al consenso alcanzado por los redactores en relación al debate acerca de los conceptos de norma y prescripción.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

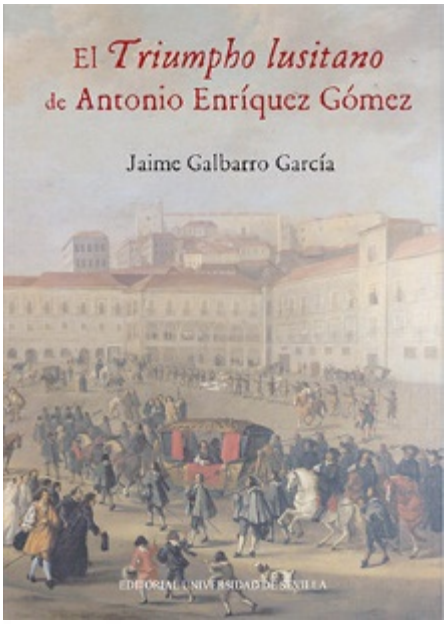
En definitiva, *GREIT* es una gramática crítica, completa y moderna, abierta a la pluralidad de la lengua española y eficaz en su sistemática dimensión contrastiva con el italiano. Se trata de una obra que combina el rigor científico y la gestión de ingentes recursos bibliográficos con una presentación de los contenidos accesible para sus destinatarios. Lejos de rigideces dogmáticas, *GREIT* se muestra flexible en su manejo de recursos teóricos, terminológicos y metodológicos. Si por un lado se apoya en la tradición gramatical del español y del italiano, en la tradición contrastiva entre ambas lenguas y en los desarrollos más relevantes de la lingüística en sus varias vertientes, se trata, por el otro, de un proyecto colectivo con voz y criterio propios, que introduce todo su cuerpo doctrinal teniendo muy en consideración los planteamientos más recientes y comúnmente aceptados en el panorama de la lingüística general. Constituye, por tanto, un hito en el panorama de la gramática española y de los estudios contrastivos y un instrumento muy recomendable para aquellos investigadores, profesores de lengua y estudiantes italófonos que deseen encontrar en una sola obra respuesta a toda su curiosidad.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El Triumpho lusitano*, introducción y edición crítica de Jaime Galbarro García, prólogo de Begoña López Bueno, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015, pp. 317

FELICE GAMBIN
Università degli Studi di Verona

Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) è, come indica Jaime Galbarro García nella presentazione del suo lavoro, «uno de los escritores más enigmáticos, escurridizos y heterodoxos de la literatura española del Siglo de Oro» (p. 13). L'autore, che trascorse quasi tutta la sua vita fuggendo dal Santo Ufficio, decise di esiliarsi in terra francese dal 1636 al 1649, per ragioni politiche e per ragioni religiose, e anche se ben integrato come commerciante nella comunità marrana portoghese, fece ritorno in Spagna con lo pseudonimo di Fernando de Zárate firmando molte sue commedie agiografiche o ispirate al Nuovo Testamento prima di essere identificato e finire i suoi giorni nelle carceri di Siviglia.



Il volume consegna agli studiosi l'edizione critica annotata della prima opera a stampa di Antonio Enríquez Gómez: *El Triumpho lusitano*. Pubblicato anonimo nel 1641 a Parigi e qualche mese dopo a Lisbona, lo scritto è una «relación de sucesos» nel quale si narra il viaggio e la missione diplomatica degli ambasciatori portoghesi presso la corte di Francia di Luigi XIII e del potente cardinale Richelieu per cercare un sostegno politico alla *guerra de restauração* e alla recente acclamazione del duca di Braganza come Giovanni IV di Portogallo.

Enríquez Gómez –su sollecitazione e incarico dell'amico scrittore e diplomatico Manuel Fernández de Villareal, che al suo arrivo nel paese transalpino lo aveva messo in contatto e introdotto nella *nação portuguesa* dei *conversos*– mise la propria penna al servizio della causa lusitana in quella che fu una straordinaria macchina di propaganda politica combattuta in mezza Europa contro la casa degli Asburgo, nei salotti parigini, nei palazzi romani, nella corte inglese, svedese e olandese. La speranza era quella che il casato di Braganza instaurasse una politica di tolleranza nei confronti di quanti seguivano la Legge di Mosé simile a quella adottata in Francia. *El Triumpho lusitano*, che vede nell'indipendenza del Portogallo dalla Spagna la promessa di un Nuova Gerusalemme, ha come elemento portante, e a più livelli, una finalità pratica che muove dal bisogno di raccontare e fare conoscere rapidamente gli avvenimenti sia nella corte francese sia in quella portoghese.

Molto opportunamente Jaime Galbarro García illustra e precisa nelle pagine iniziali, con dati di prima mano e frutto di ricerche d'archivio, alcuni aspetti della vita di Antonio Enríquez Gómez, preludio come egli stesso annuncia di uno studio futuro. La biografia del marrano di Cuenca, anche se meglio delineata dopo gli studi di Israël Salvador Révah, di Heliodoro Cordente Martínez e di Carsten L. Wilke, è ancora ricca di troppi punti oscuri e quasi leggendari,

Felice GAMBIN, "Recensione di Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El Triumpho lusitano*, introducción y edición crítica de Jaime Galbarro García, prólogo de Begoña López Bueno, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 13-15.
Ricevuto il 13/08/2016 · Pubblicato il 018/08/2016

tra i quali quello di avere presenziato nel 1660 a Siviglia all'autodafé in cui venne bruciato in effigie (pp. 19-31).

Ma proprio perché *El Triumpho lusitano* è una delle prime opere della guerra di propaganda che vide contrapposte Spagna e Portogallo, Galbarro García consegna al lettore un ampio orizzonte del quadro storico, politico e militare che portò alla *Restauração* (pp. 31-63). Il 1640 fu un *annus horribilis* per il regno di Filippo IV. Approfittando della ribellione in Catalogna, la nobiltà e la borghesia portoghese si sollevarono, uccisero Miguel de Vasconcelos, braccio destro del conte-duca di Olivares, acclamarono re il duca di Braganza. La guerra d'Indipendenza, in cui il Portogallo ebbe come alleati la Francia e l'Inghilterra, si concluse solo nel 1688, con il Trattato di Lisbona. Per decenni la penisola iberica vide fronteggiarsi anche le migliori penne del tempo. A favore del diritto dinastico della casa d'Asburgo, tra gli altri, Diego de Saavedra Fajardo, Francisco de Quevedo, José Pellicer de Tovar, sul fronte lusitano Jacinto Cordeiro, António Sousa de Macedo e, per l'appunto, Antonio Enríquez Gómez.

Una volta inquadrato *El Triumpho lusitano* nelle circostanze storiche dell'epoca, Galbarro García descrive i molti esemplari consultati rilevando le varianti e la presenza di stati diversi nelle stampe di Parigi e Lisbona, senza tralasciare di dare conto di un manoscritto incompleto dell'edizione portoghese. Nel suo lavoro non manca né di sottolinear il fatto che il *Triumpho lusitano* è scritto in lingua spagnola, usando pertanto quella della superba e tirannica monarchia degli Asburgo, né che *El Triumpho lusitano* è stato, come altre opere dell'autore, pubblicato dapprima in Francia e che gli stampatori non dovevano avere molta familiarità con lo spagnolo considerate le numerose ed arbitrarie soluzioni grafiche e linguistiche adottate.

Colpisce tuttavia che *El Triumpho lusitano*, che presenta tutte le caratteristiche editoriali delle «relaciones de sucesos» (tra le quali l'estensione, il formato, la disposizione del titolo, il frontespizio, ecc.), e che dovrebbe soprattutto impiegare un linguaggio chiaro e fortemente informativo, sia scritto impiegando una strofa poetica come la silva, a scapito di una lunga tradizione che contemplava l'uso del *romance*, della *quintilla* o della *copla*. Poco abituale è la *silva*, strofa barroca sì per antonomasia ma non per le «relaciones de sucesos», anche se «podía combinar la ligera narración de los hechos con la digresión ecfrástica en la que el poeta pudiera desarrollar su panegírico a los embajadores y nobles franceses» (p. 138). E significativamente *El Triumpho lusitano*, strutturato su due parti ben definite, la *Dedicatoria* di 141 versi e il *Recibimiento* di 930 versi, abbandona gli endecasillabi e i settenari per due ottave reali solo nella parte conclusiva dell'opera al momento di imprimere solennità al panegirico del re Giovanni IV.

Nondimeno ciò che maggiormente attira l'attenzione sono i continui elementi propri dello stile gongorino, il costruirsi dell'opera su echi, *chiclés* e rimandi all'autore delle *Soledades* e ai suoi seguaci. In tal senso, molto opportunamente Jaime Galbarro García si sofferma in dense pagine sullo stile *cultista*, sui numerosi *loqui obscuri*, sugli iperbati e anacoluti presenti e sulla mancanza di corrispondenza tra il metro e lo stile impiegati con il destinatario dell'opera: i *tres estados del reino de Portugal* (*Dedicatoria*, pp. 237-243, vv. 1-141). Secondo Galbarro García, «Antonio Enríquez Gómez o no estaba familiarizado lo suficiente con la configuración característica de las relaciones de sucesos, o que puso el interés propagandístico que se solicitaba por encima del cumplimiento de las convenciones genéricas» (p. 109).

La specificità della grana compositiva del *El Triumpho lusitano* spinge Galbarro García ad un'attenta analisi del culteranismo dell'autore (pp. 139-209). Un'analisi quanto mai imprescindibile della lingua poetica in quanto assai spesso «bajo la hojarasca del cultismo se refugió un pensamiento heterodoxo, en ocasiones rebelde y reinvidicativo» (p. 148). L'esame porta ad un elenco preciso dei cultismi gongorini impiegati non solo nel *Triumpho lusitano* ma anche in altre importanti opere liriche di Enríquez Gómez, tra queste le *Academias morales de las musas*, *La culpa del primer peregrino*, *El siglo pitagórico*, *Sansón Nazareno*. Pure molte formule stilistiche

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

e sintattiche del *Triumpho lusitano* sono ad un tempo caratteristiche di Luis de Góngora e rappresentative dello stile di Enríquez Gómez.

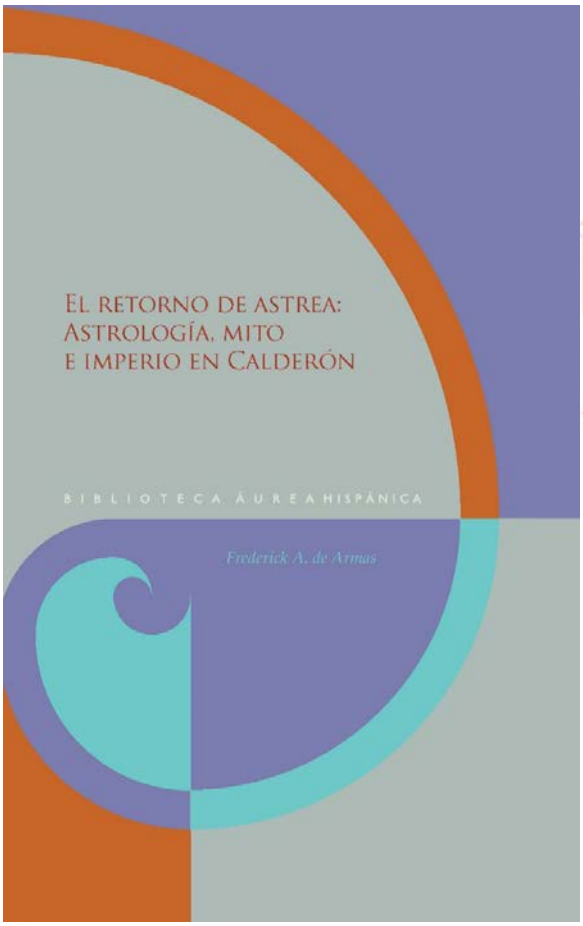
Tanta meticolosità e precisione nell'evidenziare ed annotare l'importanza del cultismo è funzionale a Galbarro García per sostenere, anche nelle battute finali del suo lavoro, che l'uso così generalizzato del "gongorismo" da parte di Enríquez Gómez e di altri autori «permitió, gracias a la poderosa imaginería y al desbordamiento verbal que ofrecía, la inclusión de pensamientos o ideas crípticas que contenían críticas al poder, al Santo Oficio o, simplemente, reivindicaciones de la libertad religiosa en la que deseaban vivir. Fue así como estos autores, desde distintos puntos de Europa y con una cronología extensa, construyeron un "trovar clus" solo abierto a la inteligencia de unos pocos» (p. 284).

La solida edizione del *Triumpho lusitano* e lo scrupoloso ed accattivante studio di Galbarro García, che riprende e rielabora la sua brillante tesi di dottorato discussa a Siviglia nel 2012 e diretta da Begoña López Bueno, testimonia l'accrescersi negli ultimi anni dell'attenzione per la figura e le opere di Antonio Enríquez Gómez. Un vivo e rinnovato interesse che nel solo 2015 ha visto la pubblicazione, in ben due volumi, delle *Academias morales de las Musas* (edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro clásico, dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha) e quella degli Atti del convegno internazionale sull'autore organizzato ad Alcalá de Henares nel marzo del 2013 in occasione del 350 anniversario della sua morte e curati da José Ignacio Díez e Carsten L. Wilke (*Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*. Kassel, Reichenberger).

ISSN: 1594-378X

Frederick A. de Armas, *El retorno de Astrea: Astrología, mito e Imperio en Calderón*, Madrid, Vervuert, 2016, 380 pp., ISBN: 978-3-95487-499-6.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidade da Coruña



En su prólogo a esta traducción, ampliada y modificada, de su conocido estudio *The Return of Astrea*, el profesor F. A. de Armas resitúa los ejes de su investigación en varios puntos críticos que me parecen centrales y que justifican con creces esta revisión y puesta al día de un estudio que, hace treinta años, causó bastante revuelo en el mundo académico y dio lugar a una polémica importante en el ámbito universitario estadounidense. Entiendo que los tres puntos esenciales de esta indagación teórica y erudita son: a) la visión de la mujer a través del concepto de Justicia, relacionada con la figura mitológica de Astrea; b) la "problemática representación del gobierno" (p. 8) en las trece comedias en donde aparece la figura de Astrea, y c) la génesis, minuciosa y elaborada de forma estéticamente muy compleja, de la obra maestra del Siglo de Oro, *La vida es sueño*. Hay otros puntos que De Armas aborda en su inteligente trabajo crítico, pero entiendo que la importancia de su estudio tiene que ver de forma central con la historia de Segismundo y la reflexión sobre el Poder. De hecho, a distintos aspectos del análisis de *La vida es sueño* se le dedican los tres capítulos centrales (IV, V y VI), que han sido preparados previamente por los tres primeros, sobre el significado de Astrea y su tratamiento en obras españolas y europeas del período renacentista y barroco, y que se proyectarán en los cuatro finales. En lo que atañe al aparato erudito que maneja De Armas, parecen muy pertinentes las observaciones sobre la *Astrea* de D'Urfé y sobre la percepción de la figura del monarca francés Henri IV, padre de la reina Isabel, esposa de Felipe IV, en tanto que los conceptos de Justicia, interpretación astrológica y función simbólica del monarca apuntan tanto a la realidad histórica de la época, como a la interpretación simbólica de las tres ideas centrales calderonianas, Amor, Honor y Poder, que configuran la reflexión ideológica de la primera época calderoniana, que culminará en la obra que enfrenta a Segismundo y Basilio, con el trasfondo de la historia paralela de los amores entrecruzados entre la pareja Astolfo/Estrella y la pareja Segismundo/Rosaura (Astrea).

Este planteamiento es, además de atractivo en el terreno crítico, probablemente eficaz en el ámbito del análisis, si se propone como una hipótesis sobre la construcción de los distintos planos estéticos, doctrinales e ideológicos de *La vida es sueño*. El enigma crítico del nombre palatino que adopta Rosaura, precisamente el de la diosa Astrea, se contempla así desde una perspectiva de medio plazo. Asumiendo que la creación de la obra maestra de Calderón se

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, "Recensión de Frederick A. de Armas, *El retorno de Astrea: Astrología, mito e Imperio en Calderón*, Madrid, Vervuert, 2016", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 17-21.
Recibido el 09/11/2016 · Publicado el 30/11/2016

debe ubicar en torno a 1630 (conforme a los análisis y documentación propuestos por Ruano, López-Vázquez y Cruickshank), De Armas nos recuerda que Calderón ha tratado la figura de Astrea en tres obras anteriores, todas ellas importantes para entender la evolución y complejidad del personaje y su simbología: *La gran Cenobia, Las armas de la hermosura* y *El privilegio de las mujeres.* Y que hay otras tres (*La vida es sueño, El monstruo de los jardines, Los tres afectos de amor*). Y que en varias otras obras, tanto comedias como autos sacramentales, Astrea volverá a aparecer como personaje secundario. La sugerencia crítica que expone el investigador es muy consistente: "la diosa de la justicia despertó el interés de nuestro dramaturgo a lo largo de toda su carrera por medio de personajes que se nos muestran íntimamente ligados a los principales conflictos de las obras." (p. 117). De Armas nos recuerda que ya en 1622, año de la eclosión calderoniana en las fiestas de canonización de San Isidro, tanto Lope de Vega como Villamediana abordan el motivo simbólico y teatral en sendas *fiestas* palaciegas y que Lope le había dedicado algunas citas, por ejemplo, en *El peregrino en su patria*, donde queda claro su conocimiento del significado de la diosa de la justicia: "que faltaba en aquel siglo/ la paz y la bella Astrea" (p. 81). Así pues, cuando Calderón aborda su significado en *La gran Cenobia*, representada en 1625, difícilmente puede considerarse como un uso anecdótico. El análisis que se dedica a la compleja red de interrelaciones simbólicas e ideológicas de esta obra resulta completo y esclarecedor para plantearse el trasfondo ideológico y estético de nuestro dramaturgo: Calderón altera a sabiendas la verdad histórica convirtiendo al emperador Aureliano en un tirano y se inventa un inexistente sucesor, Decio, que desposará a Cenobia, la conocida reina de Palmira, proponiendo algo distinto a la historia real de Aureliano: la posibilidad de un reino regido por la armonía y la justicia. Como apunta De Armas, "si tal situación se traslada al momento histórico en que se escribe, parecería forjar un mensaje ambiguo, casi negativo" (p. 143). Dicho de otra manera: parece más sensato tratar de analizar la forma estética e ideológica con la que Calderón sustituye la historia real antigua y el tiempo real contemporáneo para proponer otro tipo de verdad conceptual y estética. Y en ello el análisis de Astrea y sus manifestaciones teatrales resulta pertinente y, sin duda, abre caminos críticos para explorar puntos que hasta ahora han sido algo desatendidos por la crítica académica. A partir de estos preliminares nos enfrentamos a la propuesta crítica que este estudio nos ofrece en el caso de *La vida es sueño.* Punto sobre el que parece obligado detenerse. Como hemos dicho, esto se expone en los tres artículos centrales.

El primero de ellos, que toma como referencia obligada el verso inicial de *LVS*, "hipogrifo violento", con su alusión transparente al hipogrifo de Astolfo en la obra de Ariosto, replantea, con argumentación más afinada, la idea de que los elementos astrológicos y mitológicos tienen más importancia para el esclarecimiento de los contenidos ideológicos y estéticos de la obra que lo que la crítica al uso ha dictaminado. En respuesta a las discrepancias surgidas en la edición original inglesa, De Armas opone tres puntos muy bien sustentados: 1) Frente a la idea de un Calderón católico y ortodoxo (impuesta por don Marcelino) el análisis objetivo de los textos ofrece muchos 'huecos de interpretación' que apuntan a importantes 'resquicios' (en expresión del propio De Armas); 2) El interés de Calderón por los clásicos grecolatinos es evidente y va desde el tratamiento de comedias mitológicas hasta la original reinterpretación de varios autos sacramentales, y 3) La complejidad de los textos calderonianos apunta a "un subtexto político, una visión de la España de Felipe IV" (p. 154). En este sentido parece muy pertinente la observación del estudioso sobre la oposición entre la estética de Lope y la de Calderón, contrastada de forma llamativa, precisamente en el uso del hipogrifo, monstruo bifaz. El planteamiento de De Armas insiste, creo que atinadamente, en la importancia del subtexto ariostesco para la simbología teatral de Calderón y, en concreto, de *LVS.* El desarrollo crítico de estos aspectos requeriría más espacio que el de una simple reseña; me

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

limitaré a apuntar que la exposición de estas ideas en el libro es muy clara y que está presentada en forma de hipótesis general, marco epistemológico importante para que podamos tomarlo como la base metodológica de un debate sobre este tema. En este sentido la observación de que la obra de Lope *El gran duque de Moscovia* es un antecedente obvio de la obra calderoniana (p. 165) parece muy consistente. El capítulo V, "El león monárquico y la serpiente zodiacal" (pp. 173-200) y el VI "El águila mística e imperial" desarrollan, en filigrana y en paralelo a los análisis astrológicos, dos símbolos esenciales en la construcción de *La vida es sueño*, ambos asociados al devenir del personaje Segismundo, a través de su padre biológico, Basilio, y de su 'padre socio-cultural', Clotaldo. La víbora tiene que ver con la predicción astrológica de Basilio, que presenta a su hijo como un nuevo trasunto de la maligna víbora, y el águila, como oposición simbólica a la víbora o a la serpiente en general, está introducido por Clotaldo en lo que, a primera vista, parece una añagaza lógica para determinar la conducta de Segismundo en el doble viaje de ida y vuelta al palacio. Tanto el águila como la serpiente son elementos simbólicos de primer orden en la construcción de lo imaginario, tan potente en el teatro calderoniano; que haya o no haya constancia expresa por parte de Calderón en asociar la serpiente al signo astrológico de Ofiuco, como sostiene De Armas, va a ser, sin duda tema de debate. La apoyatura alegórica de águilas y serpientes tiene, como se sabe, fundada argumentación en el Renacimiento europeo a partir de la difusión de la obra de Alciato y, tal vez, de alguno de los numerosos Autores manejados por el autor de este estudio. En todo caso no parece aventurada (aunque sin duda resulte controvertida) la afirmación de que "Clotaldo desencadena en Segismundo un proceso que culminará con su transformación en un héroe solar que derrota a la serpiente, pero que es capaz de incorporar los elementos más infernales de esta en una visión integradora" (p. 207). En todo caso todas estas observaciones críticas mantienen una sólida coherencia con el doble aspecto en que aparece Rosaura, con un nombre típicamente solar, que incluye 'aura' y con un sobrenombre mítico como Astrea. Dado que Rosaura es hija de Clotaldo, el que en la obra propone el misterio del águila como clave y cifra de Segismundo, parece claro que la propuesta crítica de De Armas permite distintas estrategias de análisis, indistintamente asociables a la astrología renacentista o a la antropología de lo imaginario.

Los cuatro últimos apartados o capítulos del libro, una vez expuesto el modelo epistemológico en el que se incluye la investigación, amplían alguna de estas sugerencias anteriormente planteadas. "Las damas del otoño" (cap. VII) se plantea como una reconsideración de los debates generados por la edición inglesa en los últimos treinta años. El primer punto de debate es la consideración de las obras *El mayor encanto, Amor* y *Los tres mayores prodigios* en su relación con el tratamiento de Astrea. Seguramente no es banal el hecho de que ambas obras son comedias mitológicas, tratadas de forma muy dispar por la crítica. En ambas tenemos a Astrea y en ambas como acompañante de un personaje con el mismo nombre, Libia, y la misma función: ambas son consejeras de una hechicera; en el primer caso, de Circe y en el segundo, de Medea, a quien la tradición mitológica suele presentar como sobrina de Circe. El atractivo de esta situación dramática se proyecta en una obra de gran calado, como es *La hija del aire*, que trata, como se sabe, un tema incestuoso, el amor de Semíramis por su hijo Nino. También aquí Semíramis tiene como criadas a Astrea y Libia, lo que no puede tomarse como anecdótico. En todo caso, De Armas concentra su análisis en las dos comedias mitológicas citadas para aludir al 'intenso debate' (p. 228) generado en torno a *El mayor encanto, Amor.* El debate en cuestión abarca, según el autor del estudio, tres etapas distintas, más o menos centradas en los debates entre Margaret R. Greer, Thomas O' Connor, William R. Blue, Malveena McKendrick y Aurora Egido, entre otros. Probablemente la revisión de este debate a la luz de las últimas aportaciones de los calderonistas dará ocasión a profundizar en aspectos relevantes como son la cuestión de la escenografía o la estética de la representación teatral, asunto capital en

ISSN: 1594-378X

Calderón, pero también en los aspectos que tienen que ver con esos conflictos ideológicos constantes en la obra del dramaturgo: los límites del poder, el Fatum o Hado frente al libre albedrío y las interpretaciones políticas en términos de alusiones más o menos veladas o más o menos producto de la proyección de categorías críticas ínsitas en los propios estudiosos.

Entiendo que este muy amplio capítulo exige, por parte de la crítica, una reconsideración sobre lo que en el debate anterior ha sido importante y accesorio y lo que resultado fragmentario o ancilar. Lo mismo sucede con los tres capítulos finales, que ponen en relación a Astrea con dos de los grandes personajes de la tradición homérica, Aquiles y Ulises, frecuentes en la obra de Calderón, sobre todo este último, tanto en comedias como en autos sacramentales.

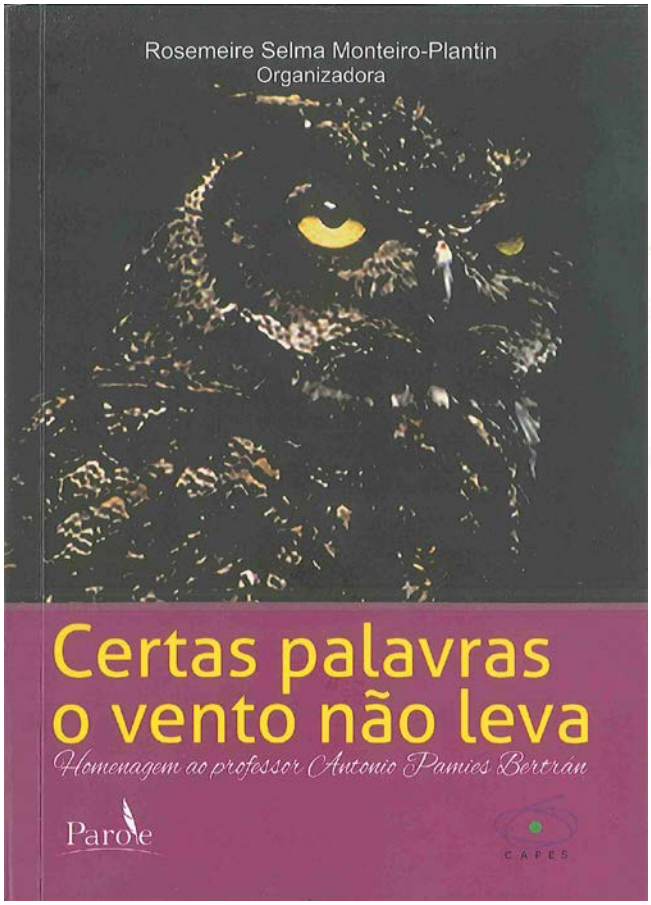
La edición, en términos generales muy esmerada, no se libra de los habituales duendes de imprenta, como cuando el lector se topa con la noticia de que *Ni amor se libra de amor* "representada en 1622" es cinco años posterior a otra, *El golfo de las sirenas*, cuya representación data de 1657. No es la única intromisión de los duendes zascandiles, aunque sí es la más llamativa. Un somero, pero denso, epílogo concluye esta aportación crítica del profesor De Armas. La complejidad del mundo calderoniano explica, sin duda, la atractiva frase que nos propone el autor en las penúltimas líneas del epílogo: "La manera en que Calderón "maltrata" el nombre de Astrea en sus obras indica una visión subversiva que acaba con la disolución del ideal armonioso en una edad manifiestamente corrupta" (p. 350). Algo que seguramente explica en parte la modernidad del teatro de Don Pedro. El volumen se completa con una bibliografía puesta al día, en la que tal vez se echa en falta algún trabajo, como el Antonio Regalado, que habría podido añadir argumentos a los innovadores planteamientos de Frederick de Armas.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Rosemeire Selma Monteiro-Plantin (a cura di), *Certas palavras o vento não leva: homenagem ao professor Antonio Pamies Bertrán*, Fortaleza, Parole, 2015, 432 p.

ISBN: 978-85-67247-02-1

DANIELA CAPRA
Università di Modena e Reggio Emilia



Vorrei portare all'attenzione dei lettori interessati agli studi fraseologici il bel volume che la curatrice, la professoressa Rosemeire Selma Monteiro-Plantin dell'Università Federale di Ceará, in Brasile, ha organizzato in onore del professor Antonio Pamies Bertrán, dell'Università di Granada (Spagna). *Certas palavras o vento não leva* raccoglie i contributi del II Congresso Brasiliano di Fraseologia, celebrato a Fortaleza (Brasile) nel dicembre del 2013, nell'ambito del quale al professore spagnolo fu affidata la conferenza inaugurale. Oltre alla breve presentazione iniziale del volume e al profilo degli autori che lo conclude, la linguista brasiliana inserisce un suo articolo, "Os estudos fraseologicos segundo Antonio Pamies Bertrán", che consiste in un'intervista costituita da precise domande su diverse, rilevanti questioni inerenti alla fraseologia, alle quali il professore risponde sintetizzando il suo pensiero.

I ventidue articoli che costituiscono il libro, scritti da ventitrè specialisti di fraseologia, coprono un vasto territorio che va dallo studio cognitivo delle locuzioni alla fraseologia contrastiva, dai proverbi ai wellerismi, senza dimenticare le questioni didattiche e quelle legate alla traduzione. Un curriculum bio-bibliografico dell'omaggiato chiude il volume. Quattro sono le lingue in cui sono scritti gli articoli: francese, inglese, portoghese e spagnolo, e la prospettiva contrastiva estende l'ambito delle lingue trattate al tedesco, all'arabo, al polacco, allo sloveno e allo slovacco.

Al di là di questi dati quantitativi, che già di per sé sono un indice della ricchezza dell'opera, è da risaltare la qualità dei contributi e la rilevanza degli argomenti trattati. Nell'impossibilità di dar conto di ognuno di essi in modo approfondito, mi limito a dimostrare questo assunto descrivendone brevemente alcuni e accennando, per completezza informativa, agli altri, con pochi dati aggiuntivi, che tuttavia spero potranno servire come punto di partenza per decidere sulla loro lettura.

Il volume si apre con "Para un estudio cognitivo, tipológico y cultural de la polisemia", di Juan de Dios Luque Durán, dove l'autore presenta un panorama dei complessi problemi teorici inerenti alla polisemia, che egli studia, in un più ampio progetto collettivo, da un punto

Daniela CAPRA, "Recensione di Rosemeire Selma MONTEIRO-PLANTIN (a cura di), *Certas palavras o vento não leva: homenagem ao professor Antonio Pamies Bertrán*", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 21-24.
Ricevuto il 30/12/2016 · Accettato il 31/12/2016

di vista comparativo e plurilingue e adottando un approccio tipologico, cognitivo e didattico. Il cognitivismo è poi il punto di partenza dello studio di Enrique Huelva Unternbäumen, "Pragmafraseología: aspectos de una teoría del uso de unidades fraseológicas", che si incentra su usi fraseologici nel discorso orale, per dimostrare la molteplicità delle competenze necessarie all'utilizzo delle espressioni fisse nel parlato. Anche "A teoria cognitiva sobre a metáfora: um exemplo de aplicação ao estudo de somatismos espanhóis e brasileiros", di Elizabete Aparecida Marques, si inserisce nel filone della teoria cognitiva, in questo caso quella classica procedente dalle note concezioni di Lakoff e Johnson; in particolare, si analizzano i somatismi relativi a *cabeza / cabeça* e *cara*, che risultano molto vicini nelle due lingue.

Un taglio comparativo si ritrova in "El valor de 'construcción' de los somatismos reflexivos de daño físico en alemán y la búsqueda de equivalencias en español", di Carmen Mellado Blanco, in cui una specifica categoria di somatismi in tedesco –denominati *Beschädigungssomatismen*– è studiata utilizzando gli strumenti della grammatica delle costruzioni; le unità fraseologiche considerate condividono alcune importanti caratteristiche, come la peculiare struttura sintattica, l'immagine –che esprime un danno autoinferto– e il valore intensificativo globale; una simile coincidenza di forma e contenuto trova nella grammatica delle costruzioni uno strumento ideale di applicazione. A questa interessantissima analisi l'autrice associa una minuziosa illustrazione delle possibilità di traduzione in spagnolo dei *Beschädigungssomatismen*.

Le difficoltà a trasferire fraseologismi da una lingua all'altra sono presentate, attraverso un caso concreto, in "Cultural connotations of winged words in a Translation perspective. 'Aleluja i do przodu': a case study of a phraseological lacuna"; l'autrice, la linguista polacca Joanna Szerszunowicz, illustra la nascita e il significato di un'espressione fissa le cui molteplici implicazioni ne fanno una frase stilisticamente e culturalmente marcata, priva di un'unica traduzione, dal momento che, nella sua unicità, non possiede una forma corrispondente in altre lingue, giacché si basa a sua volta in un frasema; l'autrice propone così differenti strategie a seconda dei diversi contesti in cui è inserita. Restando in ambito contrastivo relativo a una lingua slava, la linguista slovacca Ludmila Mešková riflette su "La phraséologie française du point de vue de la phraséologie slave", presentando un panorama ragionato di linguisti e teorie fraseologiche poco conosciuti in ambito critico di derivazione romanza e anglosassone.

Anche Luis Carlos Ramos Nogueira riflette sulle difficoltà traduttive nel suo "(Re)enunciar a fraseologia: a difícil tarefa do traductor" e lo fa prendendo in considerazione lo spagnolo e il portoghese; basandosi sugli studi teorici di tre figure significative del Novecento, Derrida, Benjamin e A. Berman, presenta una proposta per la traduzione delle espressioni idiomatiche. Della variante linguistica brasiliana si occupano invece Cláudia Xatara e Huélinton Cassiano Riva in "Os culturemas nas expressões idiomáticas", che presentano il concetto di culturema e in particolare un buon numero di espressioni fraseologiche che includono un culturema; sebbene lo studio miri a mostrare la peculiare visione del mondo espressa attraverso tali simboli culturalmente motivati, non si può non pensare anche alle implicazioni di tale specificità, ad esempio in ambito traduttivo. Mirella Conenna nel suo articolo "La traduction de Brassens «a bien des mystères». Notes sur *La legende de la nonne* et sur d'autres chansons" parte da due canzoni di Brassens e dalla loro traduzione in lingue e ambiti culturali diversi per approfondire importanti aspetti inerenti alla traduzione della canzone d'autore, che possiede una pluralità di sfaccettature, che a loro volta danno luogo a molteplici effetti comunicativi talora 'altri' rispetto all'originale.

La contrastività pura è il campo di alcuni articoli che analizzano in coppie di lingue diversi aspetti linguistici o culturali. Così, ad esempio, "El valor de la riqueza en los fraseologismos del olivo en español y en árabe", di Yara El Ghalayini, mette a confronto proverbi e detti nelle due lingue indicate e rileva i punti di contatto, che spiega poi con diverse ipotesi.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Jasmina Markic scrive "Acerca de los verbos venir y priti/prihajati como componentes de perífrasis verbales y de algunas locuciones", dove contrasta il comportamento di questi verbi di movimento in spagnolo e in sloveno e introduce il lettore nel complesso sistema verbale di quest'ultima lingua.

Un terreno poco battuto in questo volume è la fraseografia. Di esso tuttavia si occupa Maria Eugênia Olímpio de Oliveira Silva, con "Espacialização do tempo e fraseografia", dove mette l'accento su un gruppo di locuzioni avverbiali che esprimono un significato temporale attraverso lessemi indicanti spazio, come *a esta altura*; la descrizione lessicografica di due dizionari è confrontata e commentata in tutti i suoi aspetti. Di natura diacronica è "El saber matemático en la tradición lexicográfica española (siglos XVI-XIX)", scritto da Francisco J. García Marcos, che segue le tracce di diversi repertori scientifici analizzati in prospettiva lessicografica; ne scaturisce un quadro delle conoscenze scientifiche dell'epoca studiata, dal quale emergono stimolanti riflessioni.

Girano intorno al cruciale tema della competenza fraseologica, in vista dell'apprendimento / insegnamento linguistico o semplicemente della comprensione del madrelingua, tre articoli: "Análisis de la competencia fraseológica como factor de opacidad", di Pedro Mogorrón Huerta, "A competência fraseológica no aprendizado das expressões idiomáticas", di María Luisa Ortiz Álvarez e "Pautas para la adquisición de competencias receptivas en la fraseodidáctica del FLE", di Mª Isabel González Rey. Nel primo il suo autore riferisce di un'indagine condotta su un gruppo di parlanti nativi per sondare la loro conoscenza di 48 espressioni verbali eterogenee in quanto al registro e alla zona di diffusione. Il secondo è una riflessione, guidata da ampie e solide basi teoriche, sulla complessità del fenomeno fraseologico e, di conseguenza, sulla necessità di lavorare sulle unità fraseologiche certamente a favore dei discenti stranieri, ma anche degli studenti madrelingua. Il terzo articolo espone le linee generali di un metodo sviluppato nell'ambito di un ampio progetto sull'apprendimento della fraseologia e per ottenere un quadro completo della proposta andrebbe letto assieme ai lavori complementari già pubblicati su tale argomento; il modello, pensato per l'insegnamento del francese, può essere esteso ad altre lingue.

Di natura monografica sono "«To build Castles in Spain» - The story of an English proverbial expression" di Wolfgang Mieder e "En boca cerrada no entran moscas: sale temps pour les mouches!", di Jean-Claude Anscombre. Il primo saggio ricerca le occorrenze europee della citata locuzione e delle sue varianti e ricorda al lettore le ricche e mutevoli possibilità interpretative di questa espressione. Il secondo rintraccia quelle del detto proverbiale menzionato nel titolo e dopo aver soppesato diverse possibilità basate su altrettante fonti documentali giunge alla conclusione che esso ha origini spagnole e un'enorme diffusione soprattutto tra i popoli mediterranei. Anche "A fraseologia como marca no léxico regional-popular", di Maria do Socorro Silva de Aragão s'incentra sull'analisi fraseologica e lo fa attraverso testi letterari di quattro autori che intendono riprodurre il linguaggio connotato da regionalismi.

Infine, un taglio più teorico è quello dell'articolo "La variation des séquences figées (SF)", di Salah Mejri e del conclusivo "El compuesto ¿Unidad fraseológica? Carta homenaje a A. Pamies", di Mario García-Page Sánchez. Il primo presenta uno schema completo dei tipi di variazione cui sono sottoposte le unità fraseologiche, anche dette "espressioni fisse": va da sé che il proposito dell'autore è quello di mettere in crisi quest'etichetta, ma lo fa per avanzare la proposta di utilizzare la dialettica fissità-variazione per comprendere meglio i principi che reggono il processo di fissazione. L'articolo di Mario García-Page Sánchez, l'ultimo del volume, è scritto in forma di lettera indirizzata al dedicatario de *Certas palavras o vento não leva: homenagem ao professor Antonio Pamies Bertrán* e inizia con il vocativo "querido amigo"; il procedimento anaforico con il quale l'autore introduce i capisaldi teorici del suo ragionamento ("Sé que sabes que…") gli permette di esprimere sinteticamente i presupposti che portano alla

ISSN: 1594-378X

inevitabile conclusione dello stesso; la domanda retorica che chiude la "lettera" pare infatti non lasciare spazio a una risposta alternativa a quella implicitamente formulata come interpellanza. Un antico proverbio recitava "Entre amigos y soldados cumplimientos son excusados": questa mi sembra una sua sana applicazione.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Estudios recientes de fraseología española

M.ª Auxiliadora Castillo Carballo, *De la investigación fraseológica a las decisiones fraseográficas. Un estudio de interrelaciones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015
ISBN 978-84-16187-04-1
M.ª Auxiliadora Barrios Rodríguez, *Las colocaciones del español*, Madrid, Arco Libros, 2015
ISBN 978-84-7635-895-5

DANIELA CAPRA
Università di Modena e Reggio Emilia

Es indudable que los estudios fraseológicos gozan en España de muy buena salud, ya que a lo largo del año 2015 han aparecido entre otras obras las que aquí reseñamos. Se trata de libros muy diferentes en cuanto a objetivos y extensión, pero con planteamientos e ideas compartidas.

En *De la investigción fraseológica a las decisiones fraseográficas. Un estudio de interrelaciones* la autora empieza abordando el tema de la fraseología desde una perspectiva general, o sea describiendo en primer lugar los avances de la disciplina en las últimas décadas y la creciente consideración de la que esta ha sido objeto, sin pasar por alto la detallada descripción de las diferentes concepciones críticas que atañen a la identificación de sus elementos constitutivos y consecuentemente sus tipologizaciones. Además, no deja de subrayar el papel de algunas gramáticas en la valoración y el tratamiento de las unidades fraseológicas. Estos logros se ponen luego en relación con los planteamientos de la fraseografía. A la presencia y tratamiento de los distintos tipos de unidades fraseológicas en diferentes productos lexicográficos dedica la autora los tres capítulos principales de la obra.

En efecto, los productos lexicográficos dan cabida a las unidades fraseológicas en mayor o menor medida, ya que la inclusión depende del proyecto editorial, que determina el espacio disponible, lo cual lleva como consecuencia el que algunos diccionarios muestran una postura más abarcadora que otros; en general, son las locuciones el tipo más presente en los productos lexicográficos, mientras los refranes quedan casi siempre excluidos, a la zaga –nos informa María Auxiliadora Castillo Carballo– de una tradición inaugurada por la Real Academia Española en 1970, cuando las paremias se excluyeron del diccionario para ser recogidas en una obra *ad hoc*, el *Diccionario de refranes* de Campos y Barella (1975). Las colocaciones no tienen una presencia estable en las obras lexicográficas, pero algunas de ellas las toman en mayor cuenta, como el DEA (1999), según nos comunica María Auxiliadora Castillo Carballo. Sin embargo, también señala que el aspecto colocacional tiene a veces una presencia inconsciente.

Además de la cuestión relativa a los tipos y cantidad de unidades recogidas en estos textos, hay otras de importancia fundamental, como la ubicación –en la macroestructura y en

Daniela CAPRA, "Estudios recientes de fraseología española", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 25-27.
Ricevuto il 30/12/2016 · Accettato il 31/12/2016

la microestructura– o la ordenación, la definición, el contorno, la marcación y la información pragmática acerca de las expresiones mencionadas. Los diccionarios actúan de diferentes maneras, siendo obras con algún tipo de especialización, pero la autora observa que a veces la falta de uniformidad se encuentra dentro de la misma obra, lo cual la lleva a recordar que "el lexicógrafo responsable nunca debe desistir de la labor de mejora del diccionario" (p. 59).

A lo largo de su estudio Castillo Carballo insiste en la necesidad de un tratamiento satisfactorio de los fenómenos fraseológicos desde la perspectiva del aprendiz, para el cual son cruciales no solo las precisiones ligadas a las variedades de lengua distintas de la estándar, sino también las que atañen a cuestiones diatópicas, diastráticas y diafásicas. A estas hay que añadir los lenguajes de especialidad, que presentan expresiones propias, en particular colocaciones. Tanta riqueza fraseológica debería ser transmitida de forma sistemática al estudiante extranjero.

En este sentido, se aprecia la atención de la autora en el análisis de diccionarios de aprendizaje, ya que la función de estos repertorios es fundamental. Castillo Carballo, que ha dedicado varios trabajos a los problemas de enseñanza / aprendizaje del epañol como L2, presenta con indudable competencia los defectos principales de los que adolecen algunas obras, al tiempo que indica acciones dirigidas a la construcción de una lexicografía más útil y adecuada a responder a las exigencias de usuarios extranjeros. Son estas las páginas más acertadas de su estudio, y sería deseable que los lexicógrafos que se ocupan de este segmento editorial leyesen y llevasen a la práctica las sugerencias y las ideas propuestas por la autora de la obra que aquí reseñamos; en particular, nos ha parecido sumamente importante su llamamiento a evitar los sobreentendidos y a conseguir una anotación rigurosa de aquellas unidades que coaparecen en el discurso.

Otra sección particularmente significativa es la que se centra en las locuciones, de las que se da una cumplida descripción y se ahonda no solo en las diferencias respecto de las otras combinaciones sintagmáticas, sino también en los criterios para distinguir las unas de las otras; los ejemplos que ilustran los diferentes tipos de unidad sintagmática están bien elegidos y no dejan lugar a dudas.

Los aspectos criticables de la obra se limitan a una pocas erratas –algunas están en las citas en francés– y a imprecisiones en las referencias a algunos textos de lingüística, ya que hay alusiones a libros que no figuran en la bibliografía final. Quizás el uso de la coma sea un poco superabundante. Finalmente, pensamos que es una ingenuidad la consideración expresada por la autora cuando, al hablar de la neología semántica, afirma que el recurso a palabras que ya existen se debe a que, de lo contrario, el vocabulario de un idioma sería inabarcable y nadie, ni siquiera los nativos, lo podrían aprender.

En conclusión, y a pesar de estos pequeños fallos, *De la investigación fraseológica a las decisiones fraseográficas. Un estudio de interrelaciones* es un trabajo útil, que, además de proporcionar un repaso de la historia de la disciplina en una óptica abarcadora, recordarnos la definición y el límite de sus unidades constitutivas y la caracterización de estas últimas en los diccionarios, ofrece también importantes sugerencias lexicográficas, a partir de las cuales se podrían realizar diccionarios bien hechos para aprendices extranjeros. Hay que tener en mente que la lengua española es una de las más estudiadas en el mundo y el aspecto didáctico es relevante tanto en sentido cultural como económico.

En *Las colocaciones del español*, la autora, María Auxiliadora Barrios Rodríguez, se ocupa de las unidades sintagmáticas que no constituyen enunciado y en particular de las colocaciones, aunque no renuncia a focalizarse en las locuciones, a las que dedica un capítulo de la obra. La colección de la que forma parte este libro marca las pautas de su tamaño y demás características, por lo cual su reducida extensión se debe al hecho de estar este volumen entre

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

los que presentan un tema de manera sintética pero no simplista, tal y como recomienda la línea editorial. Por esta razón, no vamos a encontrar aquí una presentación general de la fraseología, de su historia y líneas teóricas, sino un enfoque directo sobre el tema. Al final de la parte explicativa hay unos ejercicios con relativas soluciones, en los que se refleja su visión teórica sobre la definición de colocación. A pesar de la escasa extensión del volumen, el tratamiento del tema resulta completo. La autora adopta lo que podemos llamar una visión amplia del fenómeno colocativo, en el cual da cabida a combinaciones sintagmáticas en las que la relación de los componentes no pasa de ser a veces una restricción debida al mero alcance semántico de las palabras. Eso ocurre en particular con las unidades nominales.

Al clasificar las colocaciones desde el punto de vista semántico se va fijando, para la descripción de los diversos tipos de colocación, en los rasgos que caracterizan la relación entre los dos elementos que, combinados, constituyen una colocación. Introduce así la teoría de Mel'čuk, que se basa en el concepto de frasema como combinación no libre y que por lo tanto no se puede formar solo a partir de un cierto contenido nocional general sobre la lengua, sino que necesita algún tipo de información adicional. Buen ejemplo de este concepto puede ser "café solo" en cuanto a la colocación (en este caso, formada de nombre + adjetivo). Otro tipo de frasema es la locución, cuyas diferencias con la colocación se explican claramente, aunque los ejemplos ilustrativos no están siempre bien elegidos, como en el caso de "dar la lata", que no es una colocación, sino una locución verbal. En cuanto a los casos de combinación de un verbo con un sustantivo en función de sujeto, casos como "mugir la vaca" o "aullar el lobo" son lo que Coseriu ha llamado "solidaridades léxicas", y más concretamente del tipo multilateral; su presencia entre las colocaciones es bastante discutible.

Un mérito de la autora de *Las colocaciones del español* es el de querer ahondar en las fronteras de las colocaciones, intentando establecer la relación mutua entre estas, las locuciones, los compuestos y los sintagmas libres. Se enfrenta además con el complejo tema de la relación entre la colocación y la combinatoria restringida, dejando en claro que no hay identidad entre ellas y que el segundo es más amplio que el primero, pero sin llegar a sugerir criterios distintivos.

Quizás la tentativa de dar una explicación precisa para cada fenómeno no deja en suficiente luz la arbitrariedad que a veces impera en las restricciones combinatorias cuando actúa el uso tradicional; el resultado es que las explicaciones a veces son poco convincentes. Además, al intentar definir estos conceptos, tan resbalosos, la autora incurre a veces en contradicciones, ya que la realidad de la lengua muestra el límite de las tentativas de encerrar en una oración unos fenómenos tan complejos como los diferentes tipos de colocación.

María Auxiliadora Barrios Rodríguez ofrece en las páginas de *Las colocaciones del español* una reflexión sobre este complejo tema, en la cual en parte ya revisa algunas de sus posiciones precedentes; quizás pueda ser un paso adelante hacia otros trabajos futuros que sanen las imprecisiones de este.

ISSN: 1594-378X

Félix San Vicente (director y coordinador), *GREIT. Gramática de referencia de español para italófonos*, Bolonia, CLUEB - Ediciones U. de Salamanca, 2013-2015, 1 559 pp.

ISBN 978-88-491-3845-0

IGNACIO ARROYO HERNÁNDEZ
Università Ca' Foscari - Venezia

La *Gramática de referencia de español para italófonos* (*GREIT*), con sus tres volúmenes y más de 1500 páginas, irrumpe poderosamente en la escena gramaticográfica del español y los estudios contrastivos español-italiano. Dirigida y coordinada por el profesor Félix San Vicente, de la Universidad de Bolonia, *GREIT* constituye una obra colectiva de nueva planta y, al mismo tiempo, la culminación de un proyecto desarrollado por el Grupo LICEI, constituido por investigadores y profesores de español, que ha producido valiosos trabajos como *Partículas / Particelle* (2007), *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola* (2008 y 2010) y *Núcleos* (2012).

GREIT se presenta como una gramática teórica, descriptiva, de consulta y de referencia, del español general actual, y al mismo tiempo como una gramática contrastiva monodireccional (español > italiano) cuyos destinatarios, como reza el propio título, serían en principio italófonos. La obra se articula en tres volúmenes, con una progresión descriptiva que desde las unidades gramaticales y sus funciones (volumen I: *Sonidos, grafías y clases de palabras* (2013)) llega hasta las funciones y relaciones sintácticas y discursivas fundamentales (volumen III: *Oración, discurso, léxico* (2015)), pasando por el estudio del verbo, perno entre la morfología y la sintaxis (volumen II: *Verbo: morfología, sintaxis y semántica* (2013)). Los diversos autores reflejan evidentemente su idiosincrasia en los propios capítulos, pero comparten unos planteamientos generales (vid. Introducción a cada uno de los volúmenes), metodológicos y descriptivos que confieren a la obra un carácter orgánico, que la aleja de una mera agregación de trabajos.

Cada capítulo muestra una estructura tripartita. Una primera parte, de carácter introductorio, realiza una doble contextualización: por un lado, presenta el objeto de estudio en su colocación dentro del sistema; por otro, expone las cuestiones principales que tal objeto plantea y el tratamiento que han recibido en la tradición gramaticográfica española e italiana. La segunda parte contiene el cuerpo doctrinal y constituye el núcleo del capítulo. La tercera parte proporciona un rico itinerario bibliográfico para profundizar en las cuestiones abordadas,

Ignacio ARROYO HERNÁNDEZ, "Recensión de F. San Vicente (dir. y coord.) *GREIT. Gramática de referencia del español para italófonos*", *Artifara* 16 (2016) Marginalia, pp. 29-35.
Ricevuto il 28/12/2016 · Accettato il 31/12/2016

fundamentar posibles líneas de investigación y recabar orientaciones con perspectiva contrastiva y didáctica. Debe señalarse que la ingente cantidad de referencias bibliográficas manejadas por los autores se metaboliza sintéticamente en la parte doctrinal, depurada de aparato bibliográfico en la superficie, y por tanto de lectura más directa y ligera.

GREIT constituye una gramática moderna, que no duda en adoptar nuevos modelos teóricos cuando estos se encuentran consolidados en la lingüística actual. Así, por citar solamente algún ejemplo, se adopta la teoría de la predicación generalizada, se reconoce el carácter endocéntrico del sintagma preposicional, se adopta el aspecto como categoría a partir de la cual explicar los usos de los tiempos verbales, se describen aspectos prosódicos (en relación a los marcadores discursivos y conversacionales, a las relativas explicativas, etc.) y se adopta un enfoque textual y pragmático de la puntuación. Puede afirmarse, por tanto, que *GREIT* posee una línea propia. Al mismo tiempo, sin embargo, en lo que constituye sin duda uno de sus puntos fuertes, esta obra toma en consideración todo el bagaje de estudios previos acumulados de las más diversas procedencias: desde la tradición gramatical grecolatina, española e italiana hasta estudios recientes de lingüística histórica y tipología lingüística, pasando por la bibliografía contrastiva. En este sentido, los aspectos históricos contribuyen a esclarecer cuestiones relativas a las conjunciones o a los tiempos verbales, el estudio de la distribución de los relativos se apoya en presupuestos generativistas y elementos de lingüística tipológica y pragmática contribuyen a fundamentar la exposición sobre las construcciones condicionales. En definitiva, una obra con voz propia que integra, con un criterio de utilidad, todo aquello que puede contribuir a clarificar las cuestiones planteadas.

Los autores de *GREIT* orientan sus capítulos hacia el destinatario italófono de la obra, lo cual se refleja tanto en las observaciones contrastivas en sí como en la mirada del investigador, en la selección de los aspectos a tratar y en la articulación de algunas exposiciones. Así, el capítulo dedicado a la fonética y la fonología contiene indicaciones acerca de la articulación de secuencias con dos vocales iguales (/aa/, /ee/, etc.), las consonantizaciones de fonemas vocálicos en su realización o las variaciones estilísticas o rítmicas del acento, cuestiones todas de especial interés para quien no posee el español como lengua nativa. La categoría transversal y heterogénea del adverbio merece, por su parte, un capítulo en que se adopta una primera clasificación semántica en virtud de las ventajas contrastivas y didácticas que esta ofrece, y que mantiene por tanto los adverbios demostrativos dentro de la clase semántica a la que se adscribirían (manera, lugar, tiempo). Coherentemente con esta solución, se adopta igualmente una clasificación semántica para los complementos circunstanciales. El capítulo dedicado a la "subordinación adverbial" opta por el mantenimiento de unas etiquetas actualmente cuestionadas pero cómodas, razonables y prácticas en una obra como *GREIT*, y el capítulo dedicado a las subordinadas sustantivas incorpora un criterio de clasificación específicamente contrastivo. De nuevo en clave contrastiva y de focalización en el destinatario de la obra han de entenderse la insistencia en los esquemas acentuales de las formas verbales del español, la elección de expresiones con verbo de comunicación verbal, de percepción o epistémico como introductores sintácticos de discurso reproducido o el espacio concedido a los procedimientos no sistemáticos de formación de palabras, con frecuencia objeto de un tratamiento marginal pero enormemente productivos.

La tradición académica en general, y muy especialmente la *Nueva gramática de la lengua española* (2009), constituyen, como no podía ser de otra manera, una referencia indispensable para *GREIT*. Ello no impide a los autores coordinados por San Vicente adoptar una línea de trabajo plenamente autónoma, lo cual conlleva disociaciones respecto a la *NGLE* en varios niveles. El capítulo dedicado al adjetivo reconoce la existencia de la categoría de adjetivos adverbiales, intensionales o bien eventivos, a diferencia de la *NGLE* pero en consonancia con cuanto hacía ya la *GDLE* (1999). La distribución de dos capítulos dedicados a los marcadores,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

desgajándose los conversacionales del grupo general de marcadores del discurso, responde asimismo a una elección fundamentada por parte de los autores, como el amplio espacio dedicado a la noción de tema en el contexto de las unidades de la morfología. Tampoco en la distribución de las construcciones consecutivas se sigue la propuesta académica. El examen de la morfología verbal introduce la distinción entre formas con diptongo sistemático y formas con diptongo variable, ausente en la *NGLE* y dotada de un interesante potencial didáctico. El capítulo dedicado a la *consecutio temporum* refleja su concepción como tipo especial de cronología relativa, siguiendo el trabajo de Rojo y Veiga en la *GDLE*. El capítulo relativo a la puntuación, por su parte, subsana ciertas lagunas detectadas en la *NGLE*. La disociación respecto a la *NGLE*, en todo caso, no responde a una cuestión de principio, sino –de nuevo– a una búsqueda de eficacia en la descripción desde el punto de vista del destinatario. Así, para soslayar el incómodo debate sobre qué ha de considerarse una perífrasis verbal de participio, el autor del capítulo correspondiente señala que se tomará por tal, simplemente, aquello que por tal reconoce la *NGLE*. De esta última afirmación no debe extraerse la conclusión de que *GREIT* rehúya cuestiones espinosas. Al contrario, cuestiones no resueltas y polémicas, clásicas o recientes, reciben atención: desde la (in)existencia de fonemas explosivos, realizados sin el rasgo de explosividad, a la dicotomía entre *ser* y *estar*, pasando por la posición del adjetivo en el sintagma nominal o el complemento directo preposicional. En este mismo sentido, ante la cuestión de la adscripción de la fraseología al ámbito de la gramática o de la lexicografía, la respuesta de *GREIT* es la incorporación de un breve capítulo que da cuenta del problema, de la gran variabilidad diatópica y de las dificultades en orden contrastivo.

La tradición de estudios contrastivos español-italiano –para la que el estudioso tiene un exhaustivo portal de acceso, www.contrastiva.it, proyecto dirigido por el profesor San Vicente– ha ido afinando con el tiempo la precisión de sus análisis. Uno de los aspectos más destacables de *GREIT* es sin duda la fina sensibilidad del contraste interlingüístico que plantea. Tanto el lector hispánico como el italófono repararán constantemente en aspectos divergentes (o convergentes) que hasta entonces habían de resultar opacos, y que van más allá de las intuiciones de quien posee un buen conocimiento de ambas lenguas. Así, el capítulo dedicado al nombre plantea disimetrías en relación a la concordancia con nombres cuantificativos de grupo (esp. *un grupo de amigos salió/salieron*, it. *un gruppo di amici uscì*, **un gruppo di amici uscirono*); el capítulo consagrado al infinitivo llama la atención sobre el hecho de que a colocaciones de infinitivo + sustantivo españolas correspondan frecuentemente en italiano construcciones con sustantivos deverbales (*comida para llevar / cibo da asporto*); también en relación al infinitivo, se detectan restricciones aspectuales inexistentes en italiano: la agramaticalidad de **el nacer de un gran amor* radicaría en que el infinitivo ha de tener una lectura aspectual durativa y no puntual, exigencia desconocida en italiano, que admite *il nascere di un grande amore*; de nuevo el español presenta mayores restricciones en las construcciones absolutas y de adjuntos libres de participio de algunos verbos inergativos de movimiento: **Salido el director, el maestro continuó la clase* frente a (it.) *Uscito il direttore, il maestro continuò la lezione*; tampoco en español resulta posible la omisión del verbo auxiliar en los tiempos compuestos en algunas subordinadas, especialmente modales y causales, donde sí resulta posible en italiano: (esp.) *El ministerio fiscal quiere archivar la denuncia porque ha llegado fuera de tiempo* frente a (it.) *Il PM vuole archiviare la denuncia perché arrivata fuori tempo*; otras divergencias se manifiestan en ámbitos raramente abordados con perspectiva contrastiva, como las preguntas de eco: en las interrogativas de reacción adversa introducidas por *cómo /come*, en español se admite la presencia de *que* siguiendo al adverbio, mientras que en italiano resulta agramatical *che*: (esp.) *¿Cómo {que ~ Ø} a tu primo lo detuvo la Policía?*, (it.) *Come {*che ~ Ø} tuo cugino è stato fermato dalla Polizia*?. En relación con este fenómeno se halla otro aspecto, observado en *GREIT* con la lente contrastiva, que resulta novedoso: en el capítulo dedicado a las funciones informativas, se da cuenta

ISSN: 1594-378X

de la imposibilidad de topicalizar el participio de un verbo compuesto en español, a diferencia de cuanto sucede en italiano: (esp.) **Enviado, no lo ha con seguridad*, (it.) *Spedito, non lo ha di certo*. Para cerrar esta serie de ejemplos, señalamos de nuevo la elevada sensibilidad interlingüística incluso en el capítulo dedicado a la puntuación, donde se indica cómo el símbolo de los dos puntos (:), usado en la yuxtaposición de oraciones, no permite en español la explicitación semántica mediante un conector sucesivo, mientras que en italiano sí: **Ha ganado la lotería: por eso, se ha podido comprar una casa. /Ha ganado la lotería; por eso, se ha podido comprar una casa*, (it.) *Ha vinto la lotteria: perciò si è potuta comprare una casa*.

La naturaleza altamente específica del contraste interlingüístico convive en *GREIT* con una mirada amplia sobre los temas examinados. La contextualización teórica que acompaña a cada una de las cuestiones ilustradas dota a la explicación de un carácter sistémico. Así, el capítulo que revisa las unidades de la morfología parte de la tipología lingüística para indagar en la naturaleza de la palabra y en los mecanismos que regulan su conformación, dando respuesta a por qué existen las unidades y por qué son como son. De la misma forma, el capítulo que se ocupa de los fenómenos del leísmo, loísmo y laísmo recurre para su descripción a nociones de historia de la lingüística, que presumiblemente llevarán autónomamente al lector a interpretar tales divergencias respecto a la norma con un prisma alejado del prejuicio lingüístico. El capítulo dedicado al infinitivo, antes de aventurarse en la descripción de sus usos, realiza una muy interesante síntesis teórica acerca de su naturaleza categorial, que subyace a cuanto sigue en la posterior exposición. Este afán por dar un paso atrás en la observación y obtener así visiones de conjunto en las que los elementos del sistema pueden interpretarse adecuadamente, se plasma, asimismo, en elecciones como la de situar el estudio de la cuantificación dentro del ámbito de la oración, el estudio de los verbos de apoyo como manifestaciones particulares de los verbos vacíos, el estudio de la negación gramatical junto a la negación léxica o el estudio de la coordinación como fenómeno gramatical global en que se enmarca la coordinación oracional.

Desde lo más general, por tanto, hacia lo más particular. *GREIT*, con el punto de partida amplio e integrador señalado, desciende al análisis más exhaustivo de los fenómenos, que incluye numerosos aspectos hasta ahora con frecuencia descuidados en otros trabajos. Así, el estudio de los clíticos recorre sus características ortográficas y morfológicas, sus posibilidades combinatorias, su clasificación, los cambios semánticos y pragmáticos que implican determinados usos, el valor pragmático y estilístico que adoptan en algunos contextos y, naturalmente, las convergencias y divergencias contrastivas con los clíticos italianos. De la misma forma, el análisis de una forma como el cuantificador indefinido "todo" ocupa cuatro páginas, que no descuidan su participación en estructuras lexicalizadas. El análisis de los numerales cardinales, raramente abordado de manera exhaustiva en otras obras, examina su uso en la expresión de las horas del día, con indicaciones ortográficas. El capítulo dedicado a las subordinadas sustantivas incluye un apartado consagrado a los usos marcados diatópicos, diamésicos y diafásicos, en relación a la alternancia modal indicativo/subjuntivo, y remite a frecuencias extraídas del corpus CREA. El examen de las construcciones condicionales, que recurre a elementos de lingüística tipológica y pragmática, se detiene en el esquema anankástico, llega a señalar divergencias de uso en función del sexo del esquema *si* + *imperfecto* + *condicional*, y, constatadas las disimilitudes contrastivas, propone un intento de interpretación de las mismas. El capítulo relativo al discurso reproducido recoge todas las propuestas de relación sintáctica entre el segmento reproducido y la expresión introductora, y en su recorrido entre lo pragmático y lo puramente lingüístico recurre a los conceptos de polifonía, relevancia y argumentación. El carácter exhaustivo de *GREIT* podemos detectarlo en el contraste sistemático de unos marcadores conversacionales con otros, o en el minucioso recorrido por la formación de los distintos tipos de nombres mediante sufijación en el capítulo dedicado a la formación de palabras.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Esta exhaustividad, aparejada a la visión contextualizada de los fenómenos, permite a *GREIT* superar el carácter anecdótico y caótico que en ocasiones presentan las observaciones, contrastivas o no, que se encuentran en el tratamiento que de ciertas cuestiones realizan otros trabajos. Así, la omisión del artículo en español se revisa de manera ordenada atendiendo a aspectos sintácticos, léxico-semánticos y textuales. El recorrido por las preposiciones del español se realiza mediante una descripción del sistema y de los valores invariantes de las unidades, más allá de simples enumeraciones de usos. Temas con frecuencia marginales reciben en *GREIT* atención de manera ordenada, como la interjección, vinculada a la onomatopeya y a toda una serie de unidades afines como las fórmulas rutinarias de contacto. La exposición acerca de la irregularidad en la morfología verbal se construye de manera metódica, estricta y ordenada a partir de instrumentos conceptuales como las líneas morfológicas de irregularidad, los tipos de irregularidad o las condiciones necesarias para la irregularidad. Superando observaciones volubles e impresionísticas acerca de las construcciones pasivas, *GREIT* realiza un estudio profundo y sistemático que revela, con indicaciones de frecuencia, su plena vigencia en español, frente a cuanto suele afirmarse, y a la existencia de sutiles restricciones aspectuales. La misma sistematicidad se observa en el estudio de los marcadores discursivos, en el que se parte de una hipótesis de significado procedimental descomponible en instrucciones semánticas para llegar a una descripción rigurosa y sistemática. Tampoco temas menos recurrentes y abordados en precedentes trabajos, como la exclamación o la puntuación, se hallan privados en *GREIT* de una exposición novedosa y con pretensión de exhaustividad, dentro de los límites físicos de una obra como esta.

GREIT constituye una gramática del español general que da cuenta, en cada uno de los capítulos, de la enorme pluralidad de esta lengua en los diversos ejes de variación. En relación al eje diatópico, y en consonancia con el policentrismo del español actual, *GREIT* adopta una estrategia congruente a lo largo de los tres volúmenes: parte de aquello que resulta compartido por la mayor parte de los hispanohablantes en todo el espacio físico de la lengua, para después descender de manera ordenada hasta las peculiaridades y posibilidades de las diversas áreas lingüísticas de España y América, respetando, por decirlo así, las circunstancias demográficas. Esta atención por la variación en el espacio físico se manifiesta desde el primer capítulo del primer volumen, dedicado a la fonética y la fonología, y hasta el último capítulo del tercer volumen, destinado a la fraseología. Si bien a medida que se avanza hacia lo discursivo emergen necesariamente con mayor frecuencia los contrastes intralingüísticos, encontramos precisas indicaciones diatópicas en la descripción del sistema de los posesivos, la morfología verbal, los usos del perfecto, los apéndices interrogativos o las interrogativas directas, por citar solo algunos temas. Evitando emitir observaciones dialectológicas anecdóticas, se facilita además al lector información relativa a la estimación social y a la aceptación, por parte de la norma correspondiente, de que goza cada posibilidad reseñada, como se requiere especialmente quizás en una obra dedicada a un público no nativo. En este mismo sentido, y en una obra orientada al español de un hablante culto, la atención por la variación diafásica e incluso diastrática se ve siempre acompañada por las pertinentes indicaciones acerca de los contextos de uso y de la sanción social. Es de agradecer que *GREIT*, en calidad de obra sincrónica que pretende describir el español de hoy, muestre apertura para recoger y describir usos relativamente novedosos que, con frecuencia, resultan ausentes en otras gramáticas o, en algunos casos, son simplemente mencionados como fenómenos coloquiales. La recategorización del nombre como adjetivo (*muy hombre*), el uso de la conjunción copulativa *y* en la expresión intensificadora *y todo* (*Me he comprado un coche con aire acondicionado y todo*), la coocurrencia de conjunciones copulativas y disyuntivas separadas por una barra (*Menores en situación de desprotección y/o conflicto*) o la descripción del término *quedada* ('reunión informal de personas que se han conocido en internet') en el capítulo dedicado al participio, pero con implicaciones desde el

ISSN: 1594-378X

punto de vista de la morfología léxica, son algunos ejemplos de los usos novedosos descritos. Cabe señalar, por último, y en relación al carácter actual de *GREIT* que, a propósito de parataxis e hipotaxis, géneros textuales y convenciones discursivas, se refieren observaciones extraídas de manuales de estilo para la comunicación escrita en la web, algo posiblemente insólito pero sin duda pertinente hoy.

Uno de los aspectos más destacados de una gramática contrastiva como *GREIT* es la abundancia de ejemplos proporcionados por sus autores. Se trata de usos extraídos de las más variadas fuentes textuales, incluyéndose las más recientes, pero también de secuencias construidas por los propios autores sin resultar, en ningún caso poco naturales. Los ejemplos se ven acompañados por muy cuidadas traducciones al italiano que manifiestan la simetría o disimetría funcional o gramatical de la estructura. El ojo contrastivo bien entrenado puede encontrar disimetrías en cualquier circunstancia, y así, el autor del capítulo dedicado al participio da cuenta de una divergencia entre español e italiano en lo que se refiere a la omisión en esta última lengua del verbo copulativo *essere* en construcciones subordinadas condicionales con *se*, y se sirve para ilustrarlo de cuanto se lee en la etiqueta de una botella de vino *Colli Bolognesi Pinot Bianco Spumante*: *Uso: da aperitivo se asciutto, da fine pasto se amabile*, que en español no podría traducirse con **Uso: de aperitivo si seco, de postre si dulce.* Por otra parte, el rigor no tiene por qué estar reñido con la amenidad, y diversos ejemplos contienen una cierta carga humorística o mordaz: *Estos "señores políticos", si se puede llamarlos así, son todos una pandilla de mangantes*.

En cuanto obra de referencia y también de consulta, *GREIT* ofrece un acceso puntual, fácil e inmediato a las informaciones contenidas. Desde el punto de vista terminológico, puede señalarse que se ha evitado un uso excesivo y despreocupado de tecnicismos. En todo caso, su empleo suele acompañarse, allí donde que se considera oportuno, de una explicación previa en la parte introductoria de los capítulos. En general, se opta por la terminología más usada y consagrada por la tradición (especialmente *NGLE* y *GDLE*). Evidentemente, gran atención a las etiquetas se presta en aquellas cuestiones donde, precisamente, usos inadecuados de las mismas podrían haber oscurecido el análisis de los contenidos, como en el caso del discurso reproducido. La visión de la gramática como sistema complejo donde unos niveles funcionan en imbricación con otros tiene su reflejo en la propia trabazón interna de la obra: el tema del doblado de pronombres se examina teniendo en consideración las funciones informativas, y el examen de los complementos del verbo alude a las funciones semánticas, por poner solo dos ejemplos. Para facilitar y favorecer estos desplazamientos, *GREIT* propone un sistema de referencias internas y cruzadas a lo largo de sus 49 capítulos, además de dos completísimos índices de materias y de voces al final del tercer volumen. Por otra parte, además del índice general de contenidos que presenta cada volumen, los capítulos vienen encabezados por un propio índice sintético. El aparato bibliográfico se manifiesta por un lado en los itinerarios contenidos en los capítulos y también en una extensa bibliografía crítica al final de cada volumen. Junto a esta se ofrece una bibliografía de fuentes textuales. Desde el punto de vista gráfico, *GREIT* presenta un diseño agradable y limpio. Además de la legibilidad textual, favorecida por la elección tipográfica y un espaciamiento amplio, el acceso a las informaciones se facilita en diversas ocasiones por medio de tablas, como las ofrecidas para presentar aspectos relativos a la morfología verbal, los verbos de apoyo, las unidades de la sintaxis, los condicionales complejos o la formación de palabras. Cabe destacar, asimismo, y a pesar del carácter colectivo de la obra, el uso coherente durante las casi 1600 páginas de las diversas siglas y signos, cuya lista se ofrece al comienzo de cada volumen. Tal coherencia es particularmente bienvenida en relación a los signos que remiten a los conceptos como gramaticalidad, corrección, aceptabilidad o adecuación, y ha de deberse, necesariamente, al consenso alcanzado por los redactores en relación al debate acerca de los conceptos de norma y prescripción.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

En definitiva, *GREIT* es una gramática crítica, completa y moderna, abierta a la pluralidad de la lengua española y eficaz en su sistemática dimensión contrastiva con el italiano. Se trata de una obra que combina el rigor científico y la gestión de ingentes recursos bibliográficos con una presentación de los contenidos accesible para sus destinatarios. Lejos de rigideces dogmáticas, *GREIT* se muestra flexible en su manejo de recursos teóricos, terminológicos y metodológicos. Si por un lado se apoya en la tradición gramatical del español y del italiano, en la tradición contrastiva entre ambas lenguas y en los desarrollos más relevantes de la lingüística en sus varias vertientes, se trata, por el otro, de un proyecto colectivo con voz y criterio propios, que introduce todo su cuerpo doctrinal teniendo muy en consideración los planteamientos más recientes y comúnmente aceptados en el panorama de la lingüística general. Constituye, por tanto, un hito en el panorama de la gramática española y de los estudios contrastivos y un instrumento muy recomendable para aquellos investigadores, profesores de lengua y estudiantes italófonos que deseen encontrar en una sola obra respuesta a toda su curiosidad.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas